

HESPERIA

ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Año 2021 / XXIV - 1

Servizo de Publicacións - Universidade de Vigo

Consejo de dirección: José Montero Reguera (director), Antonio Rifón Sánchez (editor), Susana Rodríguez Barcia (secretaria).

Consejo de redacción: Inmaculada Anaya Revuelta (U. de Vigo), Raquel Arias Careaga (UAM), Ana Luisa Baquero Escudero (U. de Murcia), Ivo Buzek (U. Masaryk, Brno), Manuel Ángel Candelas Colodrón (U. de Vigo), Manuel Casado Velarde (U. de Navarra), Antonio Chas Aguión (U. de Vigo), Anne Cayuela (U. de Grenoble-3), Janet DeCesaris (U. Pompeu Fabra), Inés Fernández Ordóñez (U. Autónoma de Madrid /RAE), Miguel Ángel Esparza Torres (U. Rey Juan Carlos), Victoriano Gaviño Rodríguez (U. de Cádiz), Luis Gómez Canseco (U. de Huelva), Juan Gutiérrez Cuadrado (U. Carlos III), Fernando Lázaro Mora (UCM), Covadonga López Alonso (UCM), Isabel Lozano Renieblas (Dartmouth College), José Manuel Lucía Megías (UCM), Carmen Luna Sellés (U. de Vigo), Juan Matas Caballero (U. de León), Cristina Patiño Eirín (USC), José Ignacio Pérez Pascual (U. de A Coruña), Monserrat Ribao Pereira (U. de Vigo), Carmen Ruiz Barrionuevo (U. de Salamanca), Beatriz Suárez Briones (U. de Vigo), José del Valle (CUNY), Germán Vega García-Luengos (U. de Valladolid).

Comité de honor: Xesús Alonso Montero (RAG y USC), Alberto Blecua †, María Jesús Fariña Busto (U. de Vigo), José Antonio Fernández Romero†, Luis Iglesias Feijoo (USC), Pablo Jauralde Pou (UAM), Isaías Lerner †, Sagrario López Poza (U. de A Coruña), José Montero Padilla (UCM), Hans-J. Niederche (U. Trier), Jesús Pena Seijas †, Antonio Quilis Morales †, Agustín Redondo (U. de París III, Sorbonne Nouvelle), Fernando Romo Feito (U. de Vigo), Lía Schwartz †, Manuel Seco Reymundo †, Christoph Strosetzki (U. de Münster), Dolores Troncoso Durán (U. de Vigo), Alonso Zamora Vicente †.

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica publica trabajos científicos sobre lengua y literatura española en sus más diversos aspectos, temas y contenidos. *Hesperia* está indexada o resumida en: Latindex, ISOC, ULRICH'S, Dialnet, a360grados y MLA.

Toda la correspondencia sobre la revista debe hacerse llegar a cualquiera de los miembros del Consejo de dirección, preferiblemente a través de la plataforma OJS de la revista (<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFH>) o, si es necesario a:

HESPERIA. ANUARIO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo

Lagoas-Marcosende s/n

36310 - Vigo (PONTEVEDRA)

Tfno.: 34 986 81 23 57

Fax: 34 986 81 23 80

e-mail: hesperia@uvigo.es

<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFH>

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica, XXIV-1, 2021

© Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo

Campus das Lagoas-Marcosende, 36310 VIGO

ISSN: 1139-3181

Depósito Legal: PO-483-00

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- Ivana Astrid Basset, *Desafíos de construir ciudadanía a través del lenguaje: Lenguaje claro y lenguaje inclusivo. Análisis de la Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la Honorable Cámara de Diputados de la Nación de la Argentina* 5
- Iván Gómez Caballero, *La trayectoria escénica de Carlos Arniches Barrera en los teatros albaceteños hasta 1936*. 29
- Fernando Mesquita de Faria, *Teatro pós-pandêmico ou a peste dos tempos actuais*..... 65
- Ana Isabel Navarro Carrasco, *Americanismos en el sur de los Estados Unidos*..... 83

RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Maja Zovko a Carmen Rivero, *Humanismus, Utopie und Tragödie*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020. 115
- De José Montero Reguera a AA. VV., *6 días, 6 poetas*. Coord. Manuel Morquecho Barral, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2021. 116

DESAFÍOS DE CONSTRUIR CIUDADANÍA A TRAVÉS DEL LENGUAJE: LENGUAJE CLARO Y LENGUAJE INCLUSIVO. ANÁLISIS DE LA “GUÍA PARA EL USO DE UN LENGUAJE NO SEXISTA E IGUALITARIO EN LA HONORABLE CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN” DE LA ARGENTINA

IVANA ASTRID BASSET

Universidad de San Andrés / Universidad de Buenos Aires

Title: Challenges of building citizenship through language: Clear language and inclusive language.

Abstract: Two trends seem to influence today the way in which some Argentine organizations and institutions attempt to communicate with their audiences: a care to use an inclusive language and the increasing search for a clear style. Although the concern for both inclusive and clear language seems perfectly compatible, its articulation may not always be viable. In fact, some variants suggested by the guides of inclusive language (impersonalization, abstract nouns, passive voice and circumlocutions) can even be viewed as contrary to plain language principles. By reviewing the Guide for the Use of a Non-sexist and Egalitarian Language in the Honorable Chamber of Deputies of the Nation, I will review examine different strategies that seek to avoid the use of the generic masculine to contrast them with the clear language recommendations. The objective will be to examine what options could be inclusive without risking clarity.

Key words: Plain language. Inclusive language. Communication techniques.

1. INTRODUCCIÓN

En la actualidad, dos preocupaciones parecen influir en el modo en que algunos organismos e instituciones de la Argentina procuran comunicarse con sus distintos públicos. Por un lado, el cuidado en emplear un lenguaje inclusivo desde el punto de vista del género, y, por el otro, la creciente búsqueda de un estilo claro, que permita a la ciudadanía entender, sin necesidad de instancias mediadoras, toda la información que le está dirigida.

Estos dos intereses se han materializado, durante los últimos años, en distintas publicaciones institucionales. Así encontramos, por una parte, la *Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la Honorable Cámara de Diputados de la Nación*, lanzada en 2015, y el documento *Propuestas para*

una comunicación política equitativa y paritaria, que editó el Ministerio del Interior en 2018. Y, por la otra, la *Guía del Sistema Argentino de Información Jurídica de lenguaje claro*, elaborada en 2018 por el sitio Derecho Fácil —iniciativa que desarrolla la Dirección Nacional del Sistema Argentino de Información Jurídica— y la *Guía de lenguaje claro y estilo del Poder Judicial de la Ciudad de Buenos Aires*, de 2019, entre otros ejemplos.

Como se ve, el lenguaje inclusivo y el lenguaje claro están en la agenda pública. El primero, contemplando que el masculino no sea, en algunos casos, el único género que se visibiliza y el segundo, que las personas puedan comprender de modo cabal la información que reciben y que incide de forma directa en que puedan gozar con plenitud de sus derechos. Pero si bien, en principio, las preocupaciones de uno y otro parecen perfectamente compatibles, la articulación de los distintos usos que cada corriente propone podría resultar no siempre viable. De hecho, algunas variantes sugeridas por las guías de lenguaje inclusivo pueden interpretarse incluso como contrarias a las que recomienda el lenguaje claro.

En lo que sigue, analizaré las posibles tensiones entre usos señalados como claros y usos presentados como igualitarios desde el punto de vista del género. Empezaré por contextualizar brevemente las corrientes de lenguaje inclusivo y de lenguaje claro en la Argentina. Luego, tomando como corpus la *Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la Honorable Cámara de Diputados de la Nación* (en adelante, *Guía de la HCDN*), repasaré distintas estrategias que pretenden evitar el uso del masculino genérico para contrastarlas con las recomendaciones que propone el lenguaje claro. El objetivo será examinar qué opciones podrían evitar el sexismo en el lenguaje sin perjuicio de la claridad.

2. LENGUAJE INCLUSIVO DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL GÉNERO: LENGUAJE NO SEXISTA Y LENGUAJE NO BINARIO

Como explican diferentes lingüistas (Bengoechea, 2008; Bosque, 2010), el cuestionamiento respecto del carácter sexista del español surgió hace varias décadas. Sin embargo, tal como refiere Tosi (2019), en la Argentina ganó mayor notoriedad en 2015 con las acciones del colectivo femenino “Ni una menos” y luego, en un segundo momento, a partir de los debates en torno al Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo de 2018.¹ Si bien es un tema que se debate en otros países hispanohablantes, en la Argentina ha cobrado especial vigor.

Efectivamente, desde hace dos años son frecuentes en el país las noticias que refieren cómo distintos organismos e instituciones políticas, judiciales y educativas toman partido por un lenguaje más inclusivo. Así, la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, la Universidad de Mar del Plata, la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Rosario, la Universidad Nacional de San Martín y la Universidad de Santa Cruz, entre otras que se siguen sumando, aprobaron formas del lenguaje inclusivo para sus actividades académicas que involucren la escritura. La Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Comahue incluso fue más lejos: el artículo 22 del reglamento de posgrado sugiere que en las presentaciones de cursos, seminarios, programas de actualizaciones y carreras se usen artículos y pronombres en los dos géneros o bien la *-x* o la *-e*.

También se aplicó el uso del inclusivo en la Justicia. La jueza Elena Liberatori (a cargo del Juzgado n° 4 en lo Contencioso Administrativo y Tributario de la Ciudad de Buenos Aires) redactó una sentencia empleando el morfema *-e* (fue noticia, asimismo, que el abogado Elías Badalassi de-

¹En ese marco, explica Tosi (2019), se difundió en la Argentina el morfema *-e* como marca de género que cuestiona el sistema binario (masculino-femenino).

nunciara a la jueza luego ante el Consejo de la Magistratura por esta razón [*Infobae*, 2019]). Por su parte, organismos como el PAMI (Programa de Atención Médica Integral) o la Administración Nacional de la Seguridad Social (Anses) resolvieron incorporar lenguaje inclusivo en sus comunicaciones. En materia de comunicación gubernamental, encontramos el caso de la Municipalidad de Rosario, que usó el inclusivo con *-e* en una campaña de concientización sobre seguridad vial.²

La búsqueda de un lenguaje que pueda percibirse más incluyente tiene su propia historia, que encontramos reflejada en las distintas formas de entender la denominación en sí. Siguiendo a Tosi, podemos identificar, en una primera instancia, el lenguaje *inclusivo en términos generales*, como aquel que “evita formas discriminatorias para referirse a diferentes grupos en situación de vulnerabilidad no solo en lo que se refiere a cuestiones de género como en las expresiones «personas con discapacidad», «personas adultas mayores», «pueblos originarios»” (p. 3). En una segunda etapa, se distingue el *lenguaje no sexista*, que busca la visibilidad de la mujer. Y en tercera instancia y última en aparecer como fenómeno el *lenguaje inclusivo*, que busca “mostrar la diversidad de géneros” y “oponerse al binarismo” que establece el género gramatical. En este trabajo, me ocuparé en particular de las propuestas del lenguaje inclusivo relativas al género y en adelante cuando haga

² Así lo registra, sin desaprobación, Fundéu Argentina, en la recomendación 12 de “Día del Amigo, claves para una buena redacción” (2019):

Amigue y *amigx*, variantes de *amigo*. Las palabras *amigue* (plural *amigues*) y *amigx* (plural *amigxs*) son variantes en lenguaje inclusivo no sexista de la palabra *amigo*. Cabe destacar que en Argentina es cada vez más frecuente el uso del lenguaje denominado *inclusivo*, sobre todo entre adolescentes y jóvenes, pero también en ámbitos publicitarios e institucionales, como en el caso de la campaña de concientización sobre seguridad vial llevada adelante por la Municipalidad de Rosario durante los festejos del Día del Amigo de 2018: «Amigue es el que no toma para poder manejar».

falta diferenciarlas las llamaré lenguaje *no sexista* y *no binario*, respectivamente³.

El lenguaje no sexista y el lenguaje no binario tienen una estrategia en común: la de neutralizar el género, es decir, emplear variantes léxicas y de redacción que no visibilicen ningún género en particular (como *quienes estudian* o *el alumnado* en reemplazo de *los alumnos*). Y tienen estrategias propias, que sí visibilizan alguna forma de género: para el lenguaje no sexista, la explicitación del femenino (por ejemplo, al desdoblar, como en *alumnos y alumnas*) y, para el lenguaje no binario, la propuesta de una tercera variante, ni masculina ni femenina, como los morfemas *-x -e*: *les alumnes*⁴. La guía publicada por la HCDN se centra en evitar el lenguaje sexista y también incorpora formas neutralizadoras, pero sin proponer alternativas de visibilización de otros géneros.

3. RECOMENDACIONES DE LA A AHC

La *Guía de la HCDN* la más exhaustiva, hasta ahora, en su planteo y la más citada como base de guías posteriores se presenta como “una propuesta didáctica para promover una comunicación más democrática y adecuada a las reformas legislativas propiciadas en los últimos años en materia de igualdad de género” (p. 10). En este sentido, se propone “brindar algunas pautas generales y ejemplos para la redacción de documentos legislativos y administrativos con un lenguaje inclusivo” (p. 40).

Antes de entrar en recomendaciones, la *Guía* distingue entre documentos *cerrados*, en los que se conoce a la persona destinataria, y documen-

³López (2020) precisa una distinción adicional dentro del lenguaje no binario: el indirecto, es decir, aquel que refiere a todos los géneros sin emplear las marcas, y el directo, aquel que adopta nuevos morfemas de género para explicitar la consideración de personas no binarias.

⁴En cuanto al recurso específico de la arroba (@), hay quienes la entienden como la asimilación de las letras *a* y *o*, y, en este sentido, el símbolo se toma como no sexista pero sí binario (Mascías, s/f). En otros casos (Fundéu, 2019), en cambio, la arroba se presenta como una alternativa para no marcar género, es decir, no binaria.

tos *abiertos*, en los que no. Para los primeros, sugiere asegurarse de ajustar ya que se puede saber cuál es el género a su persona de referencia, es decir, atender a que nunca figuren faltas de concordancia como “Sr. Diputado Juana López”, sino, siguiendo el ejemplo, “Diputada Juana López”. Para los documentos abiertos, en cambio, propone variantes que eviten lo que llama “el mito” del universal masculino (p. 46). Ofrece, para estos casos, una gran cantidad de alternativas, que pueden dividirse en dos grupos: las que carecen de marcación de género y las que explicitan la marca de femenino.

Las variantes que carecen de marcación de género, o neutralizadoras, son las más numerosas. Las recomendaciones, con ejemplos tomados de la *Guía*, son:

- suprimir el artículo en el caso de sustantivos comunes: *Los jóvenes de diferentes instituciones educativas participarán de la sesión.* → *Jóvenes de diferentes instituciones educativas participarán de la sesión.*
- optar por determinativos sin marca de género, como *cada, cualquier/a, sus*: *Los asesores pueden participar de las reuniones.* → *Cualquiera que cumpla funciones de asesoría puede participar de las reuniones.*
- optar por pronombres sin marca de género, como *quien/es, alguien*: *El diputado que integre las comisiones...* → *Quien integre las comisiones...*
- suprimir sustantivos con marca de género cuando no aportan “nada a la información que provee la frase”: *Es importante tener en cuenta la repercusión de las declaraciones emitidas por el diputado.* → *Es importante tener en cuenta la repercusión de las declaraciones emitidas.*
- omitir las formas personalizadas que tienen marca de género: *Comisión de Relaciones Exteriores. Diputados que la integran...* *Comisión de Relaciones Exteriores. Integrada por...*

- reemplazar el sujeto con marca de género por un verboide infinitivo, forma imperativa o impersonal con *se* (y otras formas como pasiva con *se* o pasiva perifrástica, según se desprende de los ejemplos que la guía misma provee). Así, *El solicitante deberá completar la planilla de la siguiente manera* podría convertirse en: → *Completar el expediente de la siguiente manera* [infinitivo] → *Complete el expediente de la siguiente manera* [imperativo] → *Se completará el expediente de la siguiente manera* [pasiva con *se*] → *El expediente será completado de la siguiente manera* [pasiva perifrástica]
- optar por sustantivos abstractos: *los jóvenes* → *la juventud*
- optar por sustantivos colectivos: *los funcionarios* → *el funcionariado*
- optar por sustantivos genéricos (o circunloquios, apoyados en el uso de sustantivos comunes en cuanto al género, pero usados sin determinante, o de sustantivos colectivos especificados): *Los diputados* → *Integrantes de la Cámara Baja*; *Los administrativos* → *El personal administrativo*
- optar por formas alternativas en general, que puedan evitar la marca de género: *ser soltero* → *no haber contraído matrimonio*

Por su parte, las recomendaciones con marcación de género apuntan exclusivamente, como dijimos, a visibilizar el femenino. La *Guía de la HCDN* propone dos opciones: desdoblamiento o uso de la doble forma, recurso válido para los casos de sustantivos que muestran oposición desinencial: *los diputados* → *los diputados y las diputadas*; y coordinación de artículos, con eventual reemplazo por un sustantivo de género común: *los esposos* → *las y los cónyuges*. Agregan que la variante de desdoblamiento con barras (*diputados/as*) debería limitarse a documentos abiertos y a determinados encabezamientos (p. 55).

4. EL LENGUAJE CLARO: EL DERECHO CIUDADANO A COMPRENDER

Además del movimiento que procura un lenguaje más inclusivo desde el punto de vista del género, hay un movimiento paralelo que también podría decirse busca *incluir* a aquellas personas a las que se destina, aunque en otro sentido. Se trata del *lenguaje claro*, también conocido como *lenguaje ciudadano* en México o *lenguaje llano* en España⁵.

Un comunicado está escrito en lenguaje claro define en su web la organización de referencia International Plain Language Federation (2020) si su redacción, su estructura y su diseño son tan transparentes que las lectoras y los lectores a los que se dirige pueden encontrar lo que necesitan, entender lo que encuentran y usar esa información. Tal como puntualiza Martin Cutts (2013) experto en lenguaje claro, este estilo de comunicación se enfoca en la información que, si se entiende mal, perjudica a las personas porque impide que conozcan como deben sus derechos y obligaciones. Se aplica, por tanto, a un rango muy amplio de textos, de muy diversos ámbitos: contratos, sentencias, leyes, garantías, facturas de servicios, instructivos, prospectos médicos, formularios y notificaciones, reglamentaciones y avisos en general. Todos textos que las ciudadanas y los ciudadanos deberían poder entender correctamente, sin necesidad de mediación y a la primera lectura, como enfatiza Cassany (1993).

El lenguaje claro surgió en Estados Unidos en la década de los 60 y terminó renovando la comunicación pública escrita gracias a sucesivos impulsos. El último, el de 2010, cuando Barack Obama firmó el Plain Writing Act, una ley que exige que las agencias federales se comuniquen de forma clara con las personas de su comunidad.

⁵Con el tiempo, la denominación *lenguaje llano* perdió peso, en España, frente a la variante *modernización del lenguaje*, que sortea la interpretación errónea de este estilo como uno condescendiente, que informaliza o simplifica el contenido (Montolío, 2017). Como precisa la especialista Mariana Bozetti (2019), el lenguaje claro no modifica el contenido de los documentos —porque contiene la misma cantidad de información ni cambia su registro ni altera su propósito comunicativo, sea este informar, explicar, persuadir, etc.

La tendencia llegó a los países hispanohablantes a partir de los años 90 y en la Argentina se potenció en particular con dos acciones recientes. Por un lado, el decreto presidencial 891 de 2017 (“Buenas prácticas en materia de simplificación”), que estableció que las normas y regulaciones que se dicten “deberán ser simples, claras, precisas y de fácil comprensión”. Y, por el otro, la creación, un año después, de la Red de Lenguaje Claro⁶. Ambas iniciativas parecen seguir la orientación que describe Pedraza (2017) al hablar de lenguaje claro en España como una *política estatal* que procura responder a la necesidad de “acercar” la administración pública es decir, “las instituciones estatales configuradas en diversas oficinas que tienen trato directo con los ciudadanos” a las personas (p. 1).

En su panorama de los avances del lenguaje claro en la región, Poblete y Fuenzalida (2018) mencionan además la firma en 2011 de la Alianza para el Gobierno Abierto. Este compromiso internacional al que suscribieron más de 70 países, entre ellos, la Argentina implica el deber del Estado de hacer más accesible la información. Poblete y Fuenzalida agregan que hoy no basta con publicar en Internet la información importante, sino que es preciso asegurar que esa información sea entendible. En este sentido, es necesario efectuar “un giro lingüístico hacia el ciudadano” (p. 122), giro que identifican con un estilo “sencillo, claro y directo”, es decir, con “la adopción un lenguaje claro” (p. 123). Como resume Cassany al reseñar el movimiento para el ámbito español ya en 1993, “En definitiva, lo que nos propone el

⁶Como figura en su sitio web ((<http://lenguajeclaroargentina.gob.ar>), la Red fue creada en noviembre de 2018 por un convenio entre la Secretaría Legal y Técnica de la Presidencia de la Nación, el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, y el Honorable Senado de la Nación Argentina para promover:

en los organismos del Estado y demás instituciones públicas, la utilización de un estilo de redacción simple y eficiente de los documentos y actos públicos, como una forma para facilitar su comprensión y acceso universal a todos los ciudadanos.

lenguaje llano es una nueva cultura comunicativa, una manera más eficaz y democrática de entender la comunicación escrita entre las personas” (p. 30).

Corresponde apuntar que no todos entienden el lenguaje claro como una forma de “empoderar a los ciudadanos” (Lauría, 2019). Desde la perspectiva de la glotopolítica, Lauría sostiene que, más allá de su intención declarada de revertir la desigualdad social en el acceso a ciertos discursos, el lenguaje claro es “una suerte de «trampa», que perpetúa, aunque en términos diferentes, la distribución social inequitativa en el plano del lenguaje” (p. 56), a la vez que favorece “el rendimiento de herramientas informáticas y de dispositivos digitales” (p. 59) que encuentran así prácticas discursivas más sencillas de traducir y mercados unificados y más amplios para ellas. También afirma que el lenguaje claro empobrece, en definitiva, el discurso porque la “presunta” claridad se logra en desmedro de la precisión técnica. En este sentido, la propuesta de Lauría para lograr la igualdad social de acceso a los discursos es reforzar la educación y, así, la capacidad lectora.

Esta última meta es, sin duda, inobjetable y necesaria. Pero no exime de procurar si queremos lograr una inclusión mayor y el ejercicio de una ciudadanía más fortalecida y autónoma una redacción clara de la comunicación pública. No hay capacidad de *problematizar* los alcances de la ley (por seguir un ejemplo de la propia Lauría), sino se *entiende* la ley. Y no porque se trate de resignar la precisión si hay un término técnico, el lenguaje claro propone presentarlo, no eliminarlo, sino de que la prosa no resulte innecesariamente oscura. De hecho, la mayor parte de las veces, la promoción de un lenguaje claro va de la mano de gobiernos progresistas o de corte más inclusivo, como el caso del partido demócrata en EE. UU. o de José Mujica, en Uruguay, bajo cuya presidencia se lanzó el Programa Lenguaje Ciudadano.

5. RECOMENDACIONES PARA UN LENGUAJE CLARO

Existe una gran cantidad de publicaciones que orientan respecto de cómo escribir con un estilo claro⁷. Todas coinciden en que la claridad en las comunicaciones se consigue trabajando en tres dimensiones: estructura, estilo verbal y diseño. Comparten, además, tanto un criterio de base la facilidad con que la información puede ser procesada como la concepción de personas destinatarias *promedio*: el “lector lego”, “receptor medio”, “ciudadano común”, tal como las denomina el informe del Ministerio de Justicia español publicado con el título la *Comisión para la modernización del lenguaje jurídico. Estudio de campo: lenguaje escrito* (Montolío, 2011).

Este informe advierte en particular sobre formas de redactar que producen extrañamiento en quien lee y un “desplazamiento” de la atención del contenido del documento “a la forma en que tal contenido se expresa” (p. 128). En cuanto al uso concreto del lenguaje la forma de redactar o el estilo verbal, las principales recomendaciones son las siguientes:

- Preferir palabras familiares, en lo posible, es decir, sin tecnicismos innecesarios o jerga especializada. Conviene aclarar que, si bien esta recomendación es la que quizá más se asocia al lenguaje claro, no hay especialista que la considere central: Cassany (1993), por ejemplo, precisa que “la estructura sintáctica de la frase, a menudo excesivamente compleja” afecta más que el léxico específico o desconocido aislado, que “no parece un problema insalvable” para comprender un texto (p. 28).

⁷Quienes se han especializado en lenguaje claro (como Bozetti [2019] y Cutts [2013]) subrayan que las distintas sugerencias no deben entenderse como normas o reglas universales, sino recomendaciones generales que deben adecuarse con criterio a las situaciones y sus destinatarias y destinatarios puntuales. De hecho, sugieren poner a prueba la versión redactada, y eventualmente diseñada, con *focus groups* que puedan evidenciar si quienes reciben el mensaje pueden efectivamente no solo entender la información que se les brinda, sino también usarla y actuar en función de ella.

- Ser concisos y redactar oraciones de extensión breve o moderada. La razón es que las frases largas sobrecargan la “memoria de trabajo” de quien lee. Según la especialista Montolío (2014), al leer podemos procesar sin excesiva dificultad oraciones de hasta 30 palabras. En particular, las guías recomiendan evitar incisos largos, sobre todo si separan funciones muy unidas en la oración, como la del sujeto y su núcleo verbal.
- Ser directos y evitar los rodeos salvo, por supuesto, que se busque matizar alguna aserción. En especial, redactar en forma afirmativa y evitar las dobles negaciones, más difíciles de entender: comparemos *No se permite el ingreso sin credencial* y *Solo se permite entrar con credencial*.
- Preferir la voz activa. El énfasis en este punto es marcado. Cutts (2013) argumenta que la voz activa mejora significativamente la legibilidad porque da a quien lee la información central en primer lugar, mientras que la pasiva (tanto la perifrástica como la pasiva con *se* o refleja) retrasa la aparición del verbo y de la figura de actor o actora de la acción (si es que aparece), y esto obliga a quien está leyendo a archivar una serie de datos en su memoria de corto plazo mientras espera entender lo esencial. Veámoslo con ejemplos:

Una denuncia fue formulada contra él por parte de X. (pasiva perifrástica) *Se ha formulado una denuncia contra él.* (pasiva con *se*) en contraposición a: *X ha formulado una denuncia contra él*, o mejor todavía porque ahorra palabras sin quitar precisión: *X lo denunció.*

Por su parte, Garner (2001) repara en que la voz activa refleja mejor la ocurrencia cronológica de los hechos a los que se hace referencia al mostrar la secuencia *actor/a > acción > receptor/a de la acción*, en lugar de la inversa de la frase pasiva: *receptor/a de la acción > acción > actor/a.*

Además, le suma otras ventajas, como que requiere menos palabras y vuelve la prosa más vívida.

- En general, en lo posible, explicitar la figura de actor o actora para facilitar la interpretación de la acción, estado o proceso general que designa el verbo.

La *Comisión para la modernización del lenguaje jurídico* (Montolío, 2011) se refiere al problema “de recuperación de agente” (o actor/a) e incluye aquí no solo a las pasivas, sino a las formas no personales del verbo (como los gerundios y, podríamos agregar, los infinitivos) y las estructuras impersonales con *se* (*se significa, se me ha manifestado*). Las autoras y los autores consultados sugieren, en cambio, incluir a quienes ejercen la acción bajo la forma de sujetos sintácticos concretos, individualizables y animados. Cassany (1993) lo pone en términos de “dejar actuar a los actores”:

Si los protagonistas reales de lo que se explica coinciden con el sujeto y el objeto gramaticales, la frase gana en transparencia. En cambio, si la prosa esconde a los protagonistas semánticos en construcciones impersonales o pasivas, el discurso pierde fuerza. (p. 111)

- Preferir los sustantivos concretos, más sencillos de aprehender, a los abstractos. Tal como refiere Marin (2011), esto se debe a que los abstractos nombran entidades que no se pueden representar con facilidad:

la existencia de la *blancura*, por ejemplo, está extraída de la existencia de objetos blancos. (...) Son propiedades de los objetos separadas de los objetos mismos, pero dependientes de ellos para existir. (...) [la] abundancia de abstracciones produce una gran densidad conceptual en estos textos y una gran impersonalidad, con la consiguiente dificultad de lectura. (p. 35)

- Redactar con verbos fuertes y no con verbos débiles que requieran de un sustantivo para completar su significado: *puso de manifesto* → *manifestó*.

También recomiendan evitar las nominalizaciones por las cuales un verbo se convierte en un sustantivo porque son palabras más largas y que requieren de otras (por ejemplo, preposiciones como *de*), y resultan a veces ambiguas: *La construcción del Estado* puede ser tanto *El Estado construye* o *Algo/alguien construyó al Estado*.

En pocas palabras, expertas y expertos en redacción clara recomiendan reducir el uso de la voz pasiva, las oraciones impersonales, los sustantivos abstractos, las nominalizaciones, y, en general, los rodeos, las perífrasis y las reiteraciones solo a los casos en que tengan una función específica que cumplir (por ejemplo, enfocar como lo importante a quien recibe la acción o abstraer una cualidad porque solo de ella se quiere hablar).

Por tanto, elegir estas variantes para evitar el masculino genérico, como proponen las guías para un lenguaje inclusivo, en particular la *Guía de la HCDN*, no parece ser la mejor opción desde la perspectiva del lenguaje claro. Y esto no solo porque tal como acabamos de intentar establecer pueden resultar más confusas, sino también porque pueden, incluso en ocasiones y como detallaremos a continuación, implicar cambios de significado.

Los sustantivos abstractos, por caso, no equivalen siempre a las formas plurales. Bosque (2010) menciona como ejemplo la diferencia entre *niños* y *niñez*, y, pasando a los sustantivos colectivos que tampoco funcionan como sustitutos válidos en todos los casos para indicar mera pluralidad, la de *el profesorado* y *los profesores*. En efecto, como describe Escandell-Vidal (2020),

[Los sustantivos colectivos no] hacen referencia a un simple agregado de individuos arbitrariamente seleccionado, sino a una clase que se comporta como una unidad. (...) requieren, además de la pluralidad, la existencia de una relación institucionalizada estable que permita al conjunto funcionar como un grupo un requisito que los nombres en plural no precisan.

Según Bosque (2010), tampoco son equivalentes en todos los casos sintagmas nominales con artículo y sin él: no puede decirse con el mismo

sentido *Conozco a especialistas en esta cuestión* que *Conozco a los especialistas en esta cuestión*, que, a diferencia del primer ejemplo, refiere claramente a todos los expertos.

Tampoco refiere siempre a lo mismo la mención del área que puede hacer pensar en un todo un sector que la de un cargo (*El director-la Dirección*). Por su parte, las variantes con pronombre no flexivo en género como “quienes” a veces pueden diferir de la forma sustantiva: *Quien preside el Consejo* puede reemplazar a *El presidente del Consejo*, pero *Quienes intervengan* (tomando otro ejemplo de Bosque) no es igual a *Los interventores*.

Un último caso por observar de los que aparecen en la *Guía de la HCDN* es el de la coordinación de artículos de distinto género como recurso para visibilizar el femenino en caso de sustantivos comunes (*los docentes* → *los y las docentes*). Dado que en la lengua española la coordinación se da entre palabras que son tónicas es decir, que no requieren apoyarse fónicamente en otras, como sí lo precisan los artículos, los posesivos antepuestos y los pronombres personales átonos, conviene evitar la coordinaciones del tipo **los y las turistas*, así como de número: **El o los responsables* (ejemplos tomados de *El buen uso del español*, RAE, 2013) en contextos en que se priorice una comunicación no disruptiva, que obligue a reconsiderar la relación de los elementos dentro del sintagma.

En cuanto a otros usos que aparecen como posibles reemplazos de la vocal del masculino genérico, la *Guía* rechaza la arroba por ser un signo que no se puede leer. No menciona otras dos variantes que resultan frecuentemente adoptadas en la actualidad: la *-x* y la *-e* como morfemas de inclusivo. Aunque este último recurso propuesto ya por García Meseguer en un artículo de 1976 para *Cambio16* no aparezca en la publicación, vale la pena detenerse en él por un momento dada su presencia en el debate público.

Considerando el criterio de la claridad, la *-e* como nueva marca de género parece no ser del todo satisfactoria. Su uso supone un gran impacto

en el sistema de la lengua y esto hace que sea más difícil de implementar metódicamente en el habla espontánea. Por un lado, por la gran cantidad de palabras que deben concordar con el sustantivo de nueva flexión determinativos, adjetivos, pronombres, participios concordados o que deben adaptar su grafía para mantener mediante un dígrafo el sonido consonántico ante la vocal *e* chicos > chiques; amigos > amigues. Y, por el otro, porque implica como nota García Negroni y cita Tosi (2019) la duplicación del sistema morfológico de géneros del español (un sistema para referentes no humanos, que pueda dividirse en masculino y femenino; y otro para referentes humanos, que debería sumar el inclusivo). Pero, además, el morfema inclusivo introduce un equívoco gramatical en los casos en que el pronombre en caso acusativo deba adoptar la forma del caso dativo, como en *Les invito a venir* o *Les tengo al tanto*, en lugar de *Los invito a venir* o *Los tengo al tanto*, respectivamente.

En cambio, observando el fenómeno desde el punto de vista de la visibilización de géneros, se trata, quizá, del recurso más eficaz: tal como señala Cardelli (2018), sirve tanto para representar, y de modo pronunciable (es decir, también en la oralidad), los diversos géneros como para nombrar exclusivamente identidades que no coinciden con los géneros binarios tradicionales. Por eso, no solo se usa *les compañeres* a secas, sino a veces la clasificación más amplia *los compañeros, las compañeras y les compañeres*. El fenómeno, de todos modos, parece consistir, en su origen porque es difícil proyectar su futuro, aunque cada vez más hablantes lo usen de forma habitual e incluso se publiquen novelas que emplean el recurso, como *Vikinga Bonsai* (2019), de Ana Ojeda más en un gesto de posicionamiento político que en la propuesta de una futura adaptación gramatical sistemática. En palabras de Kalinowski (2018), su irrupción se puede entender más bien como un instrumento retórico que busca un efecto en el auditorio “con la finalidad de llamar la atención sobre una situación de injusticia y fijar el posiciona-

miento del hablante acerca de ella”. La alta conciencia de quienes adoptan el morfema inclusivo registrada por Tosi (2019) en sus entrevistas respecto de la situación comunicativa en la que eligen usarlo puede entenderse en esta línea.

Como vemos, entre las alternativas de la *Guía de la HCDN* para evitar el sexismo o, incluso, el binarismo en materia de género, hay opciones que pueden llevar a una redacción menos clara, a veces hasta equívoca. La tarea de evitar el masculino genérico no resulta, así, automática de implementar ni siempre sencilla. ¿Debería esto llevarnos a pensar que el masculino genérico es irremplazable o que se justifica buscar reemplazos que puedan colaborar en disminuir su aparición? Gran cantidad de lingüistas (tal como Bosque o Escandell-Vidal, a quienes cité antes para aprovechar sus consideraciones acerca de formas sustitutas que pueden resultar confusas o inadecuadas) consideran que no hay ninguna necesidad de sustitución: que el uso del genérico es perfectamente válido respetuoso de las personas y eficiente como recurso comunicativo y que no está asociado a la desigualdad entre los géneros, que se daría en otro plano que el de la lengua, el social.

Otras autoras y autores, por el contrario, argumentan que el masculino genérico sí invisibiliza a las mujeres de un modo muy concreto: Bengoechea (2005) cita, por ejemplo, investigaciones que demuestran que el uso del masculino genérico produce imágenes mentales masculinas. Así, al hacer la prueba de cómo se representaba a quienes protagonizaban una narración que incluía la frase “los romanos vivían en villas”, se veía que las personas testeadas dibujaban a los personajes nombrados de esta forma sistemáticamente como varones.

Lo que hoy en día parece estarse dando, al menos en una parte de quienes hablamos el español, es una transformación de la sensibilidad respecto de cómo evaluamos la capacidad de la forma masculina para representar otros géneros. En este sentido, es revelador el caso registrado por Tosi

(2019): la ilustración sobre las personas desaparecidas que Miguel Rep publica en 2006 que incluía la leyenda “Faltan ellos” y la que vuelve a publicar en 2019, igual, pero con un agregado: 13 años después, el dibujante se siente impelido a explicitar “Y ellas, claro”. Se trata de una percepción de insuficiencia que la misma Fundéu (institución que orienta sobre el uso del español en los medios de comunicación “asesorada por la RAE”, como declara) registra en su guía *Lenguaje inclusivo: una breve guía sobre todo lo que está pasando* (2019): “Muchos hablantes sienten que (...) el llamado masculino genérico se queda corto”.

Estamos hoy, claramente, frente dos movimientos del lenguaje que procuran la construcción de personas más incluidas en su comunidad y con más derechos ciudadanos. Se trata de dos objetivos importantes que, de hecho, encarados juntos, se potencian. Pareciera ser clave, entonces, cuidar que las opciones inclusivas que puedan evitar el masculino genérico tanto visibilizando otros géneros como neutralizando el género en sí no vayan en desmedro de la claridad de los mensajes. Con esta intención, exploraremos, para terminar, algunas formas que podrían cumplir con ambos propósitos.

6. DERECHO A LA REPRESENTACIÓN Y DERECHO A LA COMPRESIÓN: ALGUNAS PROPUESTAS

Para buscar incluir en términos de género sin perder la claridad, podemos aprovechar, en primer lugar, todas las variantes propuestas por el lenguaje inclusivo que logran evitar el masculino genérico sin afectar la legibilidad ni cambiar el sentido. Es decir, los sustantivos colectivos y los sustantivos epicenos (aquellos que tienen una forma única y un solo género gramatical que puede ser tanto femenino como masculino para referirse, indistintamente, a individuos de uno u otro sexo: *el personaje, la persona, la víctima*); la omisión de determinativos que no aporten precisiones, o el cambio por determinativos o pronombres que no tengan marca de género, y las formas alternativas de redactar, en general. Por ejemplo, que el *hom-*

bre pase a ser *la persona*, la *humanidad* o incluso *el ser humano*; esta última versión, aunque de género masculino, resulta mejor que *hombre* porque sus acepciones solo refieren a ‘ser racional’ y no también a ‘varón’.

Además, podemos optar por desdoblarse en los dos géneros (recordando que esto cumple el objetivo del lenguaje no sexista, pero no del no binario), aunque quizá no de forma sistemática (porque recarga el discurso), sino en lugares clave, como los espacios de apelación (encabezamientos, saludos, vocativos en general) a modo de cortesía y reconocimiento o cuando sea necesario explicitar la doble referencia. En este sentido, Irene Yúfera (para la guía de Prodigioso Volcán [2019]) recomienda duplicar, por lo menos en una ocasión a lo largo del texto, “las palabras que aluden a mujeres y hombres para que ambos se mencionen explícitamente y sean visibles en la representación mental de la realidad”.

Lo que debería evitarse es anteponer siempre el masculino al femenino, como suele hacerse en la práctica casi de forma sistemática. Para remediar esto, Bengoechea (2008) propone la alternancia equilibrada. Sin embargo, tal vez el posicionamiento inicial constante del femenino sea lo más conveniente desde el punto de vista del lenguaje claro porque tiene la ventaja de que quien lee o escucha está en condiciones de interpretar sin dudas y de inmediato cuál es la referencia. Como nota Escandell Vidal (2020), mientras que el masculino en posición inicial puede resultar ambiguo dado que se puede interpretar tanto como un masculino genérico o un masculino de interpretación restringida: así, quien lea o escuche la primera parte de “pasajeros y pasajeras” dudará si *pasajeros* cubre a un género o a los dos, si se anticipa el femenino la referencia es más clara y permitirá determinar que el sustantivo masculino posterior solo refiere a los varones. Si bien el hecho de que siga la especificación (“y pasajeras”) sacaría de dudas (porque obligaría a reinterpretar *pasajeros* como término marcado), esto llevaría a quien recibe

el mensaje a tener que reprocesar la información: un esfuerzo extra improductivo, de la clase que el lenguaje claro señala como contraproducente.

Con un criterio similar al de otras recomendaciones del lenguaje claro en busca siempre de la comunicación más concisa y unívoca posible, se podría optar por personalizar los textos toda vez que resulte viable. Así, por ejemplo, en lugar de poner en un contrato de alquiler “el locador” o “la parte locataria”, se podría introducir el nombre y apellido de quien alquila: “María González alquila a...”. Con las funcionalidades que proveen la informatización de los datos y la composición digital de todo texto, esta opción de adecuar y personalizar documentación resulta hoy en día fácilmente aplicable.

Finalmente, podría contemplarse un mayor uso del imperativo y de la segunda persona, en vez del tono descriptivo de la tercera, que suele conducir al masculino genérico. Tal como sugiere la *Guía del Sistema Argentino de Información Jurídica de lenguaje claro*, esto genera una cercanía mayor con quien lee y una interpretación más clara: “El candidato debe enviar su CV a la dirección X” se puede convertir, de este modo, en la variante, más apelativa, “Envíe su CV a la dirección X”.

7. PARA CONCLUIR

Hace quince años y al referirse al sexismo en la lengua, Bengoechea (2005) describía un estado de transición tanto social como lingüística:

Venimos de un mundo patriarcal y caminamos hacia una sociedad de iguales, que será probablemente diferente a todas las conocidas anteriormente en el planeta. En los últimos años la lengua no ha sido inmune al proceso de mutación en que nos encontramos, y en nuestro verbo se reflejan, por una parte, los cambios habidos y, por otra parte, las resistencias a las transformaciones, las inercias de lo antiguo y los desconciertos que nos invaden. (p. 32)

Sería deseable que en español se reflejara también una apuesta general por la claridad, que es otra forma de caminar hacia una sociedad de

iguales. Que las personas puedan entender la información que las afecta, sin demoras, sin ambigüedades y de forma autónoma incide de forma directa en que puedan gozar de sus derechos y en que la comunicación en general sea más “democrática”, tal como pretende la *Guía del HCDN*. Dicho en menos palabras: representar mejor los géneros y ser claros a la vez es garantizar una inclusión mayor.⁸

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENGOECHEA, Mercedes, (2005), *Sexismo y androcentrismo en los textos administrativo-normativos*. Universidad de Alcalá: España.
- BENGOECHEA Mercedes (2009), “Sexismo (y economía lingüística) en el lenguaje de las noticias”, en Pilar Fernández Martínez e Ignacio Blanco Alfonso (coord.), *Lengua y televisión*. Madrid: Editorial Fragua.
- BOSQUE, Ignacio (2010), “Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer”, Real Academia Española. Disponible en http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf
- BOZETTI, Mariana (2019), “Introducción al lenguaje claro. Primer módulo del Programa de redacción en lenguaje claro”, Programa de Capacitación en Lenguaje Claro por parte de la Red de Lenguaje Claro de Argentina (ReLCA) en el Senado de la Nación (agosto-septiembre de 2019).
- CARDELLI, Marina (2018). “La reacción conservadora. Algunas preguntas teóricas en torno al debate sobre el plural del español y la aparición de la “e” como práctica de lenguaje inclusivo en Argentina”, *Entornos*, Vol. 31, n° 1.
- CASSANY, Daniel (1993), *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.
- CUTTS, Martin (2013), *Oxford Guide to Plain English*. Oxford: Oxford University Press.
- ESCANDELL-VIDAL, María Victoria (versión preprint 2020), “En torno al género inclusivo”, *IgualdadES*.
- GARCÍA MESEGUER, Álvaro (1976). “Sexismo y Lenguaje”, *Cambio16*, n.º 260, s/p.
- GARNER, Bryan. (2001), *Legal Writing in Plain English. A Text with Exercises*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KALINOWSKI, Santiago (2018), *Inclusive el lenguaje. Debate sobre lengua, género y política*. Instituto de Lingüística. Disponible en <http://il.institutos.filo.uba.ar/sites/il.institutos.filo.uba.ar/files/Inclusive%20el%20lenguaje%20correg.4.pdf>
- LAURÍA, Daniela (2019), “Sobre el programa «Justicia en Lenguaje Claro» del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación (Argentina). *Entremeios [Revista de Estudos do Discurso]*, ISSN 2179-3514, on-line, www.entremeios.inf.br , Seção Estudos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), Pouso Alegre (MG), vol. 18, pp. 43-61, jan.-jun. 2019.
- LÓPEZ, Ártemis (2020), “Cuando el lenguaje excluye: consideraciones sobre el lenguaje no binario indirecto”. *Cuarenta Naipes*, 3, pp. 295-312. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/4891/5171>

⁸En la redacción de este trabajo procuré usar un estilo inclusivo que no afectara la claridad. En este sentido, opté por formas alternativas a las del masculino genérico (en ocasiones, no sexistas y, en otras, no binarias), salvo cuando transcribí literalmente textos ajenos en el cuerpo del artículo o en las notas al pie.

- MARIN, Marta (2011), *Una gramática para todos*. Buenos Aires: Tinta Fresca.
- MONTOLÍO, Estrella (2011), *Comisión para la modernización del lenguaje jurídico. Estudio de campo lenguaje escrito*. Madrid: Ministerio de Justicia.
- MONTOLÍO, Estrella (2014), *Manual de escritura académica y profesional*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MONTOLÍO, Estrella (2017), “¿Cómo es el lenguaje claro y cómo llegamos a él? Segundo debate del XII Seminario Internacional de Lengua y Periodismo dedicado al lenguaje claro”. Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rI069IMjE5A>
- PEDRAZA, María Betulia (2017), “El lenguaje claro: metas y fallas de una política de derechos”, *Research Institute of United States Spanish Journal*. Disponible en <https://riuss.org/wp-content/uploads/2017/11/El-lenguaje-claro-metas-y-fallas-de-una-politica-de-derechos.pdf>
- POBLETE, Claudia y FUNZALIDA GONZÁLEZ, Pablo (2018), “Una mirada al uso del lenguaje claro en el ámbito judicial latinoamericano”, *Revista de Llengua i Dret, Journal of Language and Law*, núm. 69.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2013), *El buen uso del español*. Barcelona: Espasa Libros.
- TOSI, Carolina (2019), “Marcas discursivas de la diversidad. Acerca del lenguaje no sexista y la educación lingüística: aproximaciones al caso argentino”, *Álabe 20*. Disponible en www.revistaalabe.com

CORPUS

- HONORABLE CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN (2015), *Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la HCDN*. Disponible en https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dprensa/guia_lenguaje_igualitario.pdf

OTRAS FUENTES

- DENUNCIARON A UNA JUEZA POR USAR LENGUAJE INCLUSIVO EN SUS SENTENCIAS. (20 DE SEPTIEMBRE DE 2019). *Infobae*. Disponible en <https://www.infobae.com/sociedad/2019/09/20/denunciaron-a-una-jueza-por-usar-lenguaje-inclusivo-en-sus-sentencias>
- DERECHO FÁCIL (2018), *Guía del Sistema Argentino de Información Jurídica de lenguaje claro*. Disponible en http://www.derechofacil.gob.ar/wp-content/uploads/2019/05/Guia_SAIJ_de_lenguaje_claro.pdf
- DÍA DEL AMIGO, CLAVES PARA UNA BUENA REDACCIÓN (18 de julio de 2019). Fundéu. Disponible en <https://fundeu.file.org.ar/page/recomendaciones/id/267/title/Día-del-Amigo,-claves-para-una-buena-redacción>
- FUNDÉU (2019), *Lenguaje inclusivo: una breve guía sobre todo lo que está pasando*. Disponible en <https://www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo>
- MASCÍAS, Zack (s/f), *Lenguaje inclusivo: guía de uso. Asamblea No Binarie*. Disponible en https://chrysalis.org.es/wp-content/uploads/2018/10/Lenguaje-Inclusivo_-Guía-de-uso.pdf
- MINISTERIO DEL INTERIOR (2018), *Propuestas para una comunicación política equitativa y paritaria*. Disponible en https://es.scribd.com/document/397898242/Propuestas_para_una_Comunicacion_Politica_Equitativa_y_Paritaria
- PLAIN LANGUAGE ASSOCIATION INTERNATIONAL (2020), What is plain language? <https://plainlanguagenetwork.org>

- PODER JUDICIAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES (2019), *Guía de lenguaje claro y estilo del Poder Judicial de la Ciudad de Buenos Aires*. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/17lZjB3F9ArHkZUHfDhFZqWw9SQO2cph/view>
- PRODIGIOSO VOLCÁN (2019), *Guía para una comunicación más inclusiva. Cómo elaborar mensajes con perspectiva de género*. Disponible en https://www.prodigiosovolcan.com/wp-content/uploads/2019/04/Guía_para_la_comunicación_inclusiva.pdf

Recibido: agosto de 2020

Aceptado: junio de 2021

LA TRAYECTORIA ESCÉNICA DE CARLOS ARNICHES BARRERA EN LOS TEATROS ALBACETEÑOS HASTA 1936¹

IVAN GÓMEZ CABALLERO
Universidad de Castilla-La Mancha

Title: Carlos Arniches Barrera's scenic trajectory in Albacete's theaters until 1936.

Abstract: This article tries to study Carlos Arniches Barrera's trajectory of in Albacete until 1936, determining which works had a greater place on the Albacete stages and which theatrical subgenres the population liked the most. Thus, it is also important to establish which theater companies have been on stage the most in these years with Arniche's works.

Key words: Theater. Carlos Arniches. Generation of '98. Albacete. Castilla-La Mancha.

1. INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que Carlos Arniches Barrera (1866- 1943), perteneciente a la Generación del 98, fue un dramaturgo fecundo y muy exitoso en su tiempo. El presente artículo trata de estudiar su trayectoria escénica en Albacete hasta 1936, determinando qué obras tuvieron mayor cabida en los escenarios albaceteños y qué subgéneros teatrales gustaron más a la población. En cuanto al estado de la cuestión, hemos de hacer mención obligatoriamente a los estudios globales sobre representaciones teatrales en la segunda mitad del siglo XIX hasta principios de siglo XX (Cortés Ibáñez, 1991), además de los periodos que comprenden entre 1901 y 1923 (Linares Valcárcel, 1998), entre 1924 y 1936 (Ochando Madrigal, 1998) y del teatro histórico entre 1983 y 1998 (Ochando Madrigal, 1999). Asimismo, se ha analizado la trayectoria dramática durante la Feria de Albacete (Cortés Ibáñez, 2010; Fuster Ruiz, 2010; Linares Valcárcel, 2010; Ochando Madrigal, 2010).

No obstante, todavía no se ha abordado correctamente la trayectoria escénica² de Carlos Arniches Barrera en Albacete, un autor ciertamente muy exitoso

¹Este trabajo ha sido financiado gracias a una beca de iniciación a la investigación para estudiantes de másteres universitarios oficiales, dirigida por Rafael González Cañal y cofinanciada por el Banco Santander y la Universidad de Castilla-La Mancha durante el curso 2020/2021.

²*Vid.* el trabajo de María Francisca Vilches de Frutos (1994) sobre la trayectoria escénica de *Los caciques* a cargo de José Luis Alonso de Santos. Desafortunadamente, el *status*

entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Ríos Carratalá 1992, 1995).

Nuestro estudio se estructura de la siguiente forma: en §2 expone-mos la fortuna escénica de sus farsas; en §3, la de las comedias; en §4, la de las zarzuelas; en §5, la de los sainetes; en §6, la de las tragedias, dra-mas y tragicomedias; en §7, algunos subgéneros menores (pasillos, juguetes cómico-líricos, humoradas, pasatiempos. . .); en §8, las conclusiones y, por último, en §9, la cartelera teatral albaceteña entre los años 1896 y 1936, rea-lizada a partir de las noticias de las obras de Carlos Arniches, clasificándolas según la fecha, hora y lugar de representación, además de la compañía que la escenifica y al subgénero teatral al que pertenece.

2. LA ESCENIFICACIÓN DE LAS FARSAS

Hasta el año 1936 se interpretaron cinco farsas en las tablas albacete-ñas: *Los caciques* (6 noticias), *La casa de Quirós* (4 noticias), *La venganza de la Petra o Donde las dan las toman* (3 noticias), *Para ti es el mundo* (2 noticias) y *Los Chamarileros* (1 noticias). La farsa cómica *La venganza de la Petra o Donde las dan las toman* se representó el 21 de agosto de 1919 en el Teatro Cervantes por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, el 15 de diciembre de 1922 y el 17 de mayo de 1933 por el Cuadro Artístico de la Escuela Normal de Magisterio en el salón de actos de dicha escuela; *Los caciques*, el 8 y el 22 de septiembre de 1920 en el Teatro Circo por la compañía de Luis del Llano, el 22 y el 26 de junio de 1921 por la compañía de Emilio Valentí y Ricardo Vargas en el Teatro Circo, el 14 de marzo de 1923 por la de Luis del Llano en el Teatro Cervantes y el 11 de octubre de 1929 por la de Bonafé en el Teatro Cervantes (Linares Valcárcel, 1998: 341, 383, 404, 482, 496; Ochando Madrigal, 1998: 147, 202).

quaestionis de Carlos Arniches es similar al teatro albaceteño, en tanto que todavía queda mucho por estudiar.

La casa de Quirós se representó el 3, el 5 y el 7 de mayo de 1913 por la compañía de José Ángeles y Pilar Martí en el Teatro Circo, el 19 de abril de 1931 por la agrupación de aficionados de Albacete *Thalía* en el Salón Liceo; *Para ti es el mundo*, el 22 de enero de 1930 en el Teatro Circo por la compañía Bassó-Navarro y el día 1 de enero de 1933 a las 22.30 horas la farsa cómica por la compañía Sánchez-Nieto en el Teatro Circo, además de *Los Chamarileros*, el 30 de enero de 1932 por la compañía Sepúlveda-Mora en el Teatro Circo (Linares Valcárcel, 1998: 302-304; Ochando Madrigal, 1998: 154, 183, 173, 196).

3. LA ESCENIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS

Respecto a las comedias, tenemos noticias de representación de *La chica del gato* (9 noticias), *¡No te ofendas, Beatriz!* (7 noticias), *Alma de Dios* (5 noticias), *El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno* (3 noticias), *La tragedia de Marichu* (2 noticias), *Genio y figura* (1 noticia), *La hora mala* (1 noticia), *El tío Quico* (1 noticia), *La cruz de Pepita* (1 noticia), *Ángela María* (1 noticia) y *¡Mecachis, qué guapo soy!* (1 noticia). La comedia *¡No te ofendas, Beatriz!* se representó el 21 de febrero de 1921 en el Teatro Cervantes por la compañía de Antonia Plana y Emilio Díaz, el 21 y el 22 de marzo de 1921 por la de Emilio Valentí y Ricardo Vargas en el Teatro Cervantes, el 10 de octubre de 1921 por la de Luis del Llano en el Teatro Cervantes y el 4 de abril de 1922 por la de Antonia Plana y Emilio Díaz en el Teatro Cervantes, el 18 de septiembre de 1922 por la misma compañía en el Teatro Circo y el 13 de marzo de 1923 por la de Luis del Llano en el Teatro Cervantes (Linares Valcárcel, 1998: 398, 404, 415, 444, 465).

Alma de Dios, comedia lírica en colaboración con Enrique García y con música de José Serrano, se interpretó el día 9 de septiembre de 1906 por la compañía-cómico lírica de Bonifacio Pinedo en el Teatro Circo en la Feria de Albacete, el 23 de febrero de 1909 a las 22.45 en el Teatro Circo, el 11 de septiembre de 1909 en el Teatro Circo por la compañía cómico-

lirica de Emilio Duval, el 12 de mayo de 1909 en el Teatro Cervantes por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, el 22 de noviembre de 1930 a las 22.00 horas por la Gran Compañía de Zarzuela del Maestro Serrano en el Teatro Circo. La comedia en colaboración *Genio y figura*, escrita junto a Joaquín Abati, Enrique García López y Antonio Paso Cano se escenificó el 28 de agosto de 1913 en el Teatro Circo por la compañía de Francisco Morano y *La hora mala*, el 5 de marzo de 1923 en el Teatro Cervantes por la compañía de Luis del Llano (Linares Valcárcel, 1998: 205, 211, 220, 271, 494-495; Ochando Madrigal, 1998: 166).

La chica del gato se estrenó el 8 de octubre de 1921 por la compañía cómico-dramática de Luis del Llano en el Teatro Cervantes y se volvió a representar el 19 de octubre de 1921 por la misma compañía, el 13 y el 14 de mayo de 1922 por la de Mercedes Pérez de Vargas en el Teatro Cervantes, el 18 de junio de 1922 por la de Fuentes-Vargas en el Teatro Circo, el 24 de octubre de 1923 por la de Meliá-Cibrián en el Teatro Cervantes. Por otra parte, *La tragedia de Marichu* se escenificó el 25 de febrero de 1925 a las 21.45 horas en el Teatro Circo por la compañía Alarcón-Navarro, el 1 de enero de 1928 a las 22.00 horas por la de Concha Torres en el Teatro Circo y *El tío Quico*, comedia rural de costumbres valencianas, el 27 de diciembre de 1925 por la compañía Puchol Ozores (Linares Valcárcel, 1998: 415, 417, 454, 460, 511; Ochando Madrigal, 1998: 77, 85, 115).

La comedia *La chica del gato* se representó el 13 de octubre de 1926 en el Teatro Circo por la compañía Iglesias-Gatuellas y el 22 de diciembre de 1926 en el Teatro Circo con motivo de la velada teatral organizada por el Cuadro Artístico del Círculo de Bellas Artes de Albacete para la recaudación de fondos de la cabalgata de los Reyes Magos de 1927; *La cruz de Pepita*, el 18 de abril de 1927 en el Teatro Circo por la compañía Bové-Torner; *El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno*, los días 20 y 21 de febrero de 1928 por la compañía de María Gámez en el Teatro Circo, el 5 de febrero

de 1929 por la de Soler-Marí-Rodríguez de la Vega en el Teatro Cervantes; *Ángela María*, el 20 de enero de 1930 a las 22.00 horas en el Teatro Circo por la compañía Bassó y, por último, *¡Mecachis, qué guapo soy!*, el día 1 de abril de 1929 en el Teatro Circo por la compañía Adamuz-González (Ochando Madrigal, 1998: 94, 103, 118, 136, 153).

4. LA ESCENIFICACIÓN DE LAS ZARZUELAS

En cuanto a las zarzuelas, tenemos noticias de representaciones de *El cabo primero* (12 noticias), *La banda de las trompetas* (11 noticias), *La alegría del batallón* (7 noticias), *La guardia amarilla* (4 noticias), *Los granujas* (3 noticias), *Los aparecidos* (3 noticias), *Los camarones* (3 noticias), *Las campanadas* (2 noticias), *María de los Ángeles* (2 noticias), *La leyenda del monje* (2 noticias), *El perro chico* (2 noticias), *Las amapolas* (1 noticia), *Tabardillo* (1 noticia), *Los chicos de la escuela* (1 noticia), *La marcha de Cádiz* (1 noticia) y *El príncipe Casto* (1 noticia). En septiembre de 1896, aunque no se sabe realmente qué día, se estrenó *Las amapolas*, una zarzuela cómica escrita junto con Celso Lucio López, por la compañía de Salvador González y música de Tomás L. Torregosa, el 17 de septiembre de 1898 por la noche por la compañía de Gorgé y Grajales con música de Tomás L. Torregosa (Cortés Ibáñez, 1991: 181, 2014).

El cabo primero, escrita junto con Celso Lucio López, se consagró como la más exitosa y se representó el día 24 de septiembre de 1896 por la noche en el Teatro Circo por la Compañía infantil de Bosch con música de Manuel Fernández Caballero. Se volvió a interpretar en septiembre de 1896, no se sabe que día, a cargo de la compañía de Salvador González con música de Manuel Fernández Caballero, el 24 de octubre de 1897 por la noche, el 21 noviembre de 1897 a las 20.30 horas por la compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete en el Teatro Circo, el día 18 de abril de 1898 a las 20.30 en el Teatro Circo por la compañía de Gregori, Lorente y Pellicer, los días 3 y 4 de mayo de 1898 a las 20.30 horas en el Teatro Circo

por la misma compañía, el día 28 de mayo de 1898 a las 21.00 horas por la compañía de Aficionados y Eloísa Quetcuti, el día 6 de septiembre de 1898 a las 21.00 en el Teatro Circo por la compañía de Gorgé y Grajales, el 23 por la noche en el Teatro Circo, el 20 de febrero de 1900 a las 20.30 horas por la compañía Ruiloa con música de Manuel Fernández Caballero, el 17 de noviembre de 1900 en el Teatro Circo por la Compañía Viñas, el 18 y el 20 de febrero de 1903 por la compañía cómico-lírica de Antonio Mata Soler, el 18 de marzo de 1903 por la compañía de Pablo Gorgé, el 3 de marzo de 1911 en el Teatro Circo por la de César Muro, el 21 de agosto de 1919 por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote en el Teatro Cervantes (Cortés Ibáñez, 1991: 180, 189, 192, 203, 205, 207, 211, 229, 249; Linares Valcárcel, 1998: 169, 170, 249, 341).

La banda de las trompetas, escrita junto con Tomás L. Torregosa, se representó los días 10 y 11 de abril de 1898 por la noche por la compañía de Gregori, Lorente y Pellicer, el 7 de mayo de 1898 a las 20.30 por la misma compañía, el 9 de septiembre de 1898 a las 21 horas por la compañía de Gorgé y Grajales en el Teatro Circo, el 8 de diciembre de 1898 en el Teatro Circo por la compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete, el 22 enero de 1899 por la noche por la compañía de Bracamonte y Moya, los días 13 y 15 de septiembre de 1899 por la compañía de Gorgé y Grajales en el Teatro Circo, el 20 de mayo de 1900 a las 21.00 horas en el Teatro Circo por la compañía de Aficionados de Albacete y E. Bernal, los días 11 y 13 de junio de 1900 en el Teatro Circo por la compañía Mesejo y el 20 de febrero de 1909 en el Teatro Circo por la compañía cómico-lírica de Manuel Rodrigo y Fernando González Lemos (Cortés Ibáñez, 1991: 201, 207, 212, 215, 217, 225, 243, 245; Linares Valcárcel, 1998: 209).

Las campanadas, zarzuela en colaboración con Gonzalo Cantó Vila-plana, se representó el día 14 de abril de 1898 a las 20.30 por la compañía de Gregori, Lorente y Pellicer con música de Ruperto Chapí y en abril de 1899

por la compañía de Carbonell y Peris en el Teatro Circo. Asimismo, *La guardia amarilla*, zarzuela cómica histórica escrita en colaboración de Celso Lucio López, en abril de 1899 en el Teatro Circo, el 9 de septiembre de 1899 a las 21 horas por la compañía de Gorgé y Grajales con música de Jerónimo Giménez; *Los aparecidos*, zarzuela cómica en colaboración con Celso Lucio López, se estrenó en el Teatro Circo el día 16 de abril de 1898 a las 8.30 con música de Manuel Fernández Caballero, el 27 de noviembre de 1900 por la compañía Viñas y el 1 de diciembre de 1900 a las 20.30 horas por la compañía Viñas en el Teatro Circo (Cortés Ibáñez, 1991: 202-203, 223, 252, 254).

La leyenda del monje, zarzuela cómica en colaboración se representó el día 5 de 1898 por la noche en el Teatro Circo por la compañía de Gregori, Lorente y Pellicer con música de Ruperto Chapí, en mayo por la compañía de Carbonell y Peris con música de Ruperto Chapí y el 8 de abril de 1932 en el Teatro Circo por el Cuadro Artístico del Ateneo de Albacete; *Los camarones*, zarzuela cómica en representación con Celso Lucio López, en enero de 1899 por la compañía de Bracamonte y Moya, el 27 de febrero de 1900 a las 20.30 horas por la compañía Ruiloa con música de Tomás L. Torregosa y Valverde Sanjuán y el 1 de marzo de 1900 por la misma compañía; *Tabardillo*, en colaboración con Celso Lucio López, el 2 de marzo de 1900 con música de Tomás L. Torregosa y *Cara de Dios*, el día 24 marzo de 1900 a las 21.00, el día 1 de abril de 1900, el 22 noviembre de 1900 a las 20.30 horas en el Teatro Circo por la compañía Viñas y el 26 de noviembre de 1900 por la compañía Viñas (Cortés Ibáñez, 1991: 205, 219, 223, 232-235, 237, 239, 250, 252; Ochando Madrigal, 1998: 187).

El puñado de rosas, en colaboración de Ramón Asensio Mas y música de Ruperto Chapí, se interpretó el 18 y el 28 de febrero de 1903; *La guardia amarilla*, el 3 y el 10 de octubre de 1903 con música de Jerónimo Giménez Bellido a cargo de la compañía de zarzuela de Pablo López; *Los granujas*,

zarzuela en un acto con cuatro cuadros, en colaboración con José Jackson Veyán y música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregosa, el 20 y el 28 de febrero de 1903 por la compañía cómico-lírica de Antonio Mata Soler y *El método Gorritz*, en colaboración con Enrique García Álvarez, el 9, el 11 y el 15 de septiembre de 1909 en el Teatro Circo por la compañía cómico-lírica de Emilio Duval; posteriormente, el 30 de abril de 1910 por la compañía de Leopoldo Gil, el 7 de septiembre de 1910 por la de Enrique Guardón en el Teatro Circo, el 9 de marzo de 1911 a las 18.45 horas en el Teatro Circo por la de César Muro y el 7 de mayo de 1911 por la de Francisco Ortega en el Salón Liceo del Casino Artístico (Linares Valcárcel, 1998: 169, 170-172, 181, 183, 218, 220, 223, 230, 258).

La alegría del batallón, en colaboración con Félix Quintana Duque y música de José Serrano, se representó los días 11, 12 y 13 de septiembre de 1909, el 4 de mayo de 1910 por la compañía de Leopoldo Gil en el Teatro Circo, el 29 de septiembre de 1910 por la de Enrique Guardón y el 10 de septiembre de 1913 en el Teatro Circo por la compañía de Leopoldo Gil y Joaquín Perís; *Los granujas*, en colaboración con José Jackson Veyán con música de Tomás López Torregosa y Joaquín Valverde, el 9 de mayo de 1919 por la compañía de Teatro Cómico de Madrid de Loreto Prado y Enrique Chicote en el Teatro Cervantes; *Los chicos de la escuela*, en colaboración con José Jackson Veyán, el 10 de mayo de 1919 por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote en el Teatro Cervantes; *El perro chico*, zarzuela en colaboración con Enrique García Álvarez con música de José Serrano Siméon y Joaquín Valverde Sanjuán el 21 y el 30 de noviembre de 1919 en el Teatro Cervantes por la compañía de Emilio Duval; *La marcha de Cádiz*, con música de Chueca, se representó el 22 de mayo de 1926 en el Teatro Circo por la compañía de Luis Almodóvar; *La alegría del batallón*, zarzuela en prosa, el 23 de noviembre de 1929 a las 22.15 horas en el Teatro Cervantes por la Gran Compañía Lírica del Maestro Serrano; *María de los Ángeles*,

los días 15, 17 y 19 de febrero de 1901 a las 20.30 horas por la compañía de Enrique Mayol y Fernando Viñas en el Teatro Circo y *El príncipe Casto*, en colaboración con Enrique García Álvarez y con música de Joaquín Valverde Sanjuán, el 7 de septiembre de 1913 (Linares Valcárcel, 1998: 150-151, 220-221, 231, 273, 337, 360, 362; Ochando Madrigal, 1998: 91, 149).

5. LA ESCENIFICACIÓN DE LOS SAINETES

En cuanto a los sainetes líricos, la mayoría líricos de costumbres madrileñas, se representaron hasta 1936 los siguientes: *El santo de la Isidra*, *La fiesta de san Antón*, *El último chulo*, *El agua del Manzanares o Cuando el río suena*, *Los descamisados*, *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*, *Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones*, *Sandías y melones*, *Gente seria*, *El último mono o El chico de la tienda*, *El maldito dinero*, *Gente menuda*, *Las estrellas*, *El fresco de Goya*, *Las lágrimas de la Trini*, *Las doce en punto*, *El chico de las peñuelas o No hay mal como el de la envidia* y, por último, *Don Quintín el amargao o El que siembra vientos*.

El santo de la Isidra, sainete lírico en colaboración con Tomás L. Torgosa, se estrenó en el Teatro Circo los días 17 y 18 por la noche, el 22 por la noche, el día 30 por la compañía de Bracamonte y Moya cuya interpretación recibió críticas negativas, el día 9 a las 21.00 horas por la compañía de Gorgé y Grajales, el 23 de febrero de 1900 por la compañía Ruiloa, el día 8 de marzo de 1900 por la compañía Mesejo en el Teatro Circo, el día 16 de marzo de 1900 por la compañía Mesejo, el día 23 de marzo de 1900 por la compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete, se interpretó en el Teatro Circo el 20 de febrero de 1901 por la compañía de Enrique Mayol y Fernando Viñas, el 25 de noviembre de 1916 por la compañía de José Sánchez y Juan B. Corts en el Teatro Circo y el 29 de febrero de 1920 por la de Benito López Ruano en el Teatro Circo, el 31 de mayo y el 3 de junio de 1923 por la compañía Sanahuja en el Teatro Cervantes, el 8 de diciembre de 1927 a las 22.00 horas por la compañía de Zarzuela y

Opereta en el Teatro Circo el 4 de enero de 1928 a las 22.00 horas por la de Manuel Fernández en el Teatro Circo, el 31 de octubre de 1928 por la de Tomás Ros en el Teatro Circo, el 22 a las 19.00 y el 23 a las 21.45 de enero de 1932 por la compañía Haro en el Teatro Circo, el 3 de febrero de 1934 por la compañía Brito en el Teatro Circo, el 18 de mayo de 1935 por la compañía Cora Raga en el Teatro Pikío (Cortés Ibáñez, 1991: 218, 225, 231, 244, 248; Linares Valcárcel, 1998: , 150, 317, 374; Ochando Madrigal, 1998: 111, 116, 182, 218, 227).

Los descamisados, sainete madrileño escrito junto con José López Silva, se estrenó el día 7 de enero de 1900 a las 20.30 horas por la compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete con música de Federico Chueca, los días 8 y 10 de septiembre de 1900 en el Teatro Circo por la compañía de Mesejo y los días 20 y 24 de noviembre de 1900 por la compañía Viñas; *El último chulo*, los días 20, 21 y 26 de febrero de 1900 por la compañía Ruiloa en el Teatro Circo, el día 3 abril de 1900 por la compañía Ruiloa en el Teatro Circo, el día 23 de septiembre de 1900 por la compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete y la compañía Mesejo y los días 20 y 21 de 1900 por la compañía Viñas en el Teatro Circo; *Sandías y melones*, sainete lírico de costumbres madrileñas en prosa, los días 19, 20, 21 de febrero y el 2 de marzo de 1901 en el Teatro Circo; *El último chulo*, sainete de costumbres madrileñas, el 21 de febrero de 1901; *Los descamisados*, en colaboración con José López Silva, el 25 de marzo y el 7 de abril de 1901 en el Teatro Circo y *El maldito dinero*, con música de Carlos Fernández Shaw, el 22 de febrero de 1909 por la compañía cómico-lírica de Manuel Rodrigo y Fernando González Lemos a las 20.30 horas, el 16 de abril de 1911 por la de Pascual Gregori en el Salón Liceo del Casino Artístico y el 1 de mayo de 1911 por la misma compañía en el Teatro Circo (Cortés Ibáñez, 1991: 229-231, 240, 244, 248, 250; Linares Valcárcel, 1998: 151-152, 156, 221, 254, 256).

Durante los días 14 y 16 de septiembre de 1909 se interpretó el sainete lírico *La gente seria*, en colaboración con Enrique García Álvarez y con música de José Serrano; *Gente menuda*, en colaboración con Enrique García Álvarez, los días 10 y 15 de septiembre de 1911 por la compañía de Emilio Duval en el Teatro Circo y el 18 de mayo de 1919 por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote en el Teatro Cervantes; *Las estrellas*, sainete con música de José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán, el 12 de septiembre de 1911 en el Teatro Circo por la compañía de Emilio Duval; *Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones*, en colaboración con Juan Gómez Renovales y música de Luis Foglietti Alberola y Celestino Roig Pallarés, el 8 y el 12 de noviembre de 1913 por la compañía de Sánchez-Corts en el Teatro Circo, el 11 de mayo de 1919 en el Teatro Cervantes por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, el 20 de octubre de 1919 por la de Emilio Duval en el Teatro Circo, el 4 de junio de 1920 por la de Benito Pérez Ruano en el Teatro Cervantes, el 24 de julio de 1922 por la de Luis de Haro en el Teatro Cervantes (Linares Valcárcel, 1998: 222, 224, 262-264, 311, 338, 340, 351, 377).

El sainete *El fresco de Goya*, colaborado con Antonio Domínguez Fernández y Enrique García Álvarez, con música de Joaquín Valverde Sanjuán, se representó el 12 y el 13 de septiembre de 1913 en el Teatro Circo por la compañía de Leopoldo Gil y Joaquín Perís; *El chico de las peñuelas o No hay mal como el de la envidia* se interpretó el 19 de noviembre de 1916 por la compañía de zarzuela y opereta de José Sánchez y Juan B. Corts en el Teatro Circo; *Las estrellas*, el 16 de mayo de 1919 en el Teatro Cervantes por la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote; *Las lágrimas de la Trini*, en colaboración con Joaquín Abati, el 11 de junio de 1919 por la compañía cómico-dramática de Alfonso Muñoz y Francisco de Barraycoa en el Teatro Cervantes y el 28 de noviembre de 1919 en el Teatro Circo por la compañía de Carmen Cobeña y *El agua del Manzanares o Cuando el río suena*, sainete

con música de Tomás Barrera y Saavedra y Antonio Estremera Trago, se interpretó el 14, el 16 y el 18 de septiembre de 1919 en la compañía de Emilio Duval en el Teatro Cervantes, el 28 de octubre de 1919 por la de Emilio Duval, el 14 de noviembre de 1919 por la misma compañía en el Teatro Cervantes, el 23 de enero y el 27 de noviembre de 1920 por la de Benito López Ruano (Linares Valcárcel, 1998: 274, 314-315, 339, 341, 349-350, 353, 359, 367, 373-374).

El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez, sainete con música de José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán, se representó el 5, el 6 y el 9 de noviembre de 1919 por la compañía de Emilio Duval en el Teatro Cervantes, el 27 y el 28 de octubre de 1922 por la de Luis de Haro en el Teatro Cervantes; *Don Quintín el amargao o El que siembra vientos*, en colaboración con Antonio Estremera, el 21 de mayo de 1926 en el Teatro Circo por la compañía de Luis Almodóvar ; *El último mono o El chico de la tienda*, el 21 de septiembre de 1927 por la compañía de Luisita Rodrigo, el 10 de febrero de 1929 a las 22.00 horas por la de Paco Alarcón en el Teatro Cervantes, el 2 de noviembre de 1931 en el Teatro Circo por la compañía Isaura; *Gente seria*, el 24 de noviembre de 1929 a las 22.30 horas en el Teatro Cervantes por la Gran Compañía Lírica del Maestro Serrano y Las doce en punto, el 14 de abril de 1935 en el Teatro Capitol por la compañía de Lupe Rivas Cacho (Linares Valcárcel, 1998: 355-356, 476; Ochando Madrigal, 1998: 91, 109, 150, 176, 225).

6. LA ESCENIFICACIÓN DE LAS TRAGEDIAS, DE LOS DRAMAS Y LAS TRAGICOMEDIAS

La tragedia grotesca *¡Que viene mi marido!* se representó el 16 de septiembre de 1921 por la compañía Ramírez-Zorrilla en el Teatro Circo y el 8 y el 12 de febrero de 1923 por la de Francisco Hernández en el Teatro Cervantes y *¡Es mi hombre!*, el 14, el 16 y el 19 de febrero de 1922 por la compañía de Adamuz-González en el Teatro Cervantes, el 3 y el 9 de abril

de 1922 por la de Antonia Plana y Emilio Díaz en el Teatro Cervantes, el 15 de mayo de 1922 por la de Mercedes Pérez de Vargas en el Teatro Cervantes, el 9 de septiembre de 1922 por la de Antonia Plana y Emilio Díaz en el Teatro Circo, el 11 de marzo de 1923 por la de Luis del Llano en el Teatro Circo y el 14 de noviembre por la agrupación artística Thalía en el Teatro Circo (Linares Valcárcel, 1998: 414, 440-441, 445, 456, 464, 491-492, 496; Ochando Madrigal, 1998: 129).

La tragedia *La condesa está triste* se representó el 8 de febrero de 1931 por la compañía Barrón en el Teatro Circo; la tragicomedia *El señor Badanas*, el 18 de octubre de 1931 a las 22.00 en el Teatro Circo por la compañía Moneró; la tragedia grotesca *La diosa ríe* se estrenó el 28 de marzo de 1932 a las 22.30 por la compañía Barrón-Galache en el Teatro Circo; *La locura de don Juan*, tragedia grotesca, el 18 de octubre de 1928 a las 22.30 horas por la compañía Morano en el Teatro Circo, el 8 de abril de 1931 a las 22.00 horas por la compañía Soler en el Teatro Circo; *Es mi hombre*, tragedia grotesca, los días 1 a las 21.45 horas y 4 de marzo a las 18.00 horas de 1904 en el Teatro Cervantes por la compañía Adamuz-González y *La canción del naufrago*, en colaboración con Carlos Fernández Shaw y música de Enric Morera, el 12 de junio de 1920 en el Teatro Circo por la compañía de Benito López Ruano (Linares Valcárcel, 1998: 379; Ochando Madrigal, 1998: 62, 128, 169, 186, 173, 178,

7. LA ESCENIFICACIÓN DE OTROS GÉNEROS

Además de farsas (§2), comedias (§3), zarzuelas (§4), sainetes (§5), tragedias, dramas y tragicomedias (§6), también se interpretaron otros géneros, como farsas, juguetes cómico-líricos, pasillos, astracanadas, aventuras, revistas, bocetos cómico-líricos, pasatiempos y humoradas. En cuanto a los juguetes cómico-líricos, *Los conejos*, en colaboración con Celso Lucio López, se representó el día 7 de marzo de 1899 por la noche en el Teatro Circo por la compañía de Espantaleón; *El brazo derecho*, en colaboración con Cel-

so Lucio López, se interpretó el 18 de mayo de 1911 en el Teatro Circo por la compañía de Hermenegildo Olivar y el 3 de mayo de 1936 a las 22.30 horas por el Cuadro de Aficionados del Casino Artístico de Albacete en el Teatro Capitol; *Mi papá*, en colaboración con Enrique García Álvarez, se interpretó el 10 de octubre de 1911 por la compañía de Torres-Abad y el 6 de junio de 1922 por la de Leandro Alpunte en el Teatro Circo y *¡Qué hombre tan simpático!*, en colaboración con Antonio Paso y Antonio Estremera, el 25 de octubre de 1925 a las 22.00 horas en el Teatro Circo por la compañía Tapias-Romeu, el 21 de noviembre de 1925 a las 21.45 horas en el Teatro Circo por la de Paco Fuentes y el 18 de febrero de 1929 por la de Paco Alarcón en el Teatro Circo (Cortés Ibáñez, 1991: 220, 221; Linares Valcárcel, 1998: 259, 266, 458; Ochando Madrigal, 1998: 83, 235, 235).

En cuanto a las humoradas, *El terrible Pérez*, con Enrique García Álvarez, se representó el 4 de octubre de 1903 con música de Joaquín Valverde Sanjuán y Tomás López Torregrosa, los días 6, 8 y 10 de noviembre de 1919 en el Teatro Cervantes por la de compañía de Emilio Duval, el 8 de noviembre de 1920 por la de Emilio Duval en el Teatro Cervantes; *San Juan de luz*, en colaboración con José Jackson Veyán con música de Tomás López Torregrosa y Joaquín Valverde Sanjuán, el 26 de 1916 por la compañía José Sánchez y Juan B. Corts en el Teatro Circo, el 10 de octubre de 1919 por la de Emilio Duval en el Teatro Cervantes, el 26 de febrero de 1920 y el 2 de junio de 1920 por la de Benito López Ruano en el Teatro Cervantes; *La carne flaca*, en colaboración con José Jackson Veyán, el 14 de noviembre de 1916 a las 23.30 horas en el Teatro Circo, los días el 2 y el 3 de junio de 1920 a las 00.30 en el Teatro Cervantes por la compañía de Benito López Ruano el 27 y el 28 de octubre de 1922 por la de Luis de Haro en el Teatro Cervantes, el 1 de noviembre de 1922 por la misma compañía en el Teatro Circo a las 00.00 horas y *San Juan de Luz*, en colaboración con Jackson Veyán, se representó el 11 de febrero de 1928 a las 21.45 por la compañía Manuel Fer-

nández (Linares Valcárcel, 1998: 181, 313, 356-357, 376, 389 318, 348, 374, 376, 476, 478; Ochando Madrigal, 1998: 117).

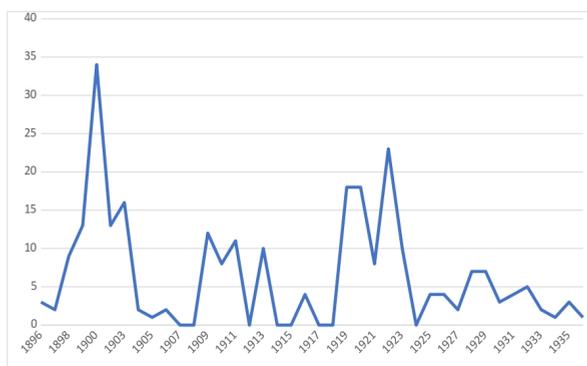
En cuanto a los pasillos, el 29 de noviembre de 1897 por la noche se representó *Los puritanos*, en colaboración con Celso Lucio López y con música de Tomás L. Torregosa y Valverde Sanjuán, y los días 25 y 30 de noviembre de 1900 por la noche en el Teatro Circo por la compañía Viñas, el 3 de octubre de 1903 por la compañía de zarzuela de Pablo López; *Gapazcho andaluz*, el 27 de marzo de 1900 y el 28 de septiembre de 1903 por la compañía de Zarzuela Pablo López. Además, la astracanada *El pobre Valbuena*, en colaboración con Enrique García Álvarez, se interpretó el día 3 de marzo de 1905 por la compañía de zarzuela cómica de Leopoldo Gil y Javier Blasco, el 28 de marzo de 1911 en el Salón Liceo del Casino Artístico por la de Pascual Gregori y el 28 y el 30 de febrero de 1920 por la de Benito López Ruano en el Teatro Cervantes, el 31 de octubre de 1933 por la compañía de José Martínez en el Teatro Circo (Cortés Ibáñez, 1991: 225, 190, 218, 251, 253; Linares Valcárcel, 1998: 179, 181, 374-375; Ochando Madrigal, 1998: 205)

Instantáneas, revista cómico-lírica en prosa colaborada con José López Silva con música de Tomás López Torregosa y Joaquín Valverde Sanjuán, se interpretó los días 10, 13 y 21 de marzo 1900 con música de Tomás L. Torregosa y Valverde Sanjuán, los días 17 y 18 de 1901; el 7 de septiembre de 1906 se escenificó la aventura cómico lírica *El pollo Tejada*, en colaboración con Enrique García Álvarez, y con música de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano Simeón; el entremés lírico *El hurón*, colaborado con Enrique García Álvarez y con música de Tomás López Torregosa, el 16 de septiembre de 1909 en el Teatro Circo por la compañía cómico-lírica de Emilio Duval; *Dolorettes*, boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas, el 11 de octubre de 1901 a las 21.00 con música de Vives y Quislate el 19 de febrero de 1903 por la compañía-lírica de Antonio Mata Soler y el 1 de marzo de 1922 por la compañía Calvo-Machí en el Teatro Cervantes, el 19

de marzo de 1922 por la de Fernando Valladares en el Teatro Cervantes y *La muerte loca*, pasatiempo cómico-lírico en colaboración con Enrique García Álvarez y con música de José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán, los días 13 y el 14 de septiembre de 1909 en el Teatro Circo por la compañía cómico-lírica de Emilio Duval (Linares Valcárcel, 1998: 151, 167, 169, 190, 221, 223-224, 444, 448).

CONCLUSIONES

Como destacamos en la cartelera teatral del anexo, la presencia de Carlos Arniches en Albacete está constatada con más de 260 noticias desde 1896 hasta 1936, fecha en que comienza la Guerra Civil Española (1936-1939) y se suspende casi por completo la vida escénica en Albacete. Los momentos más exitosos de Arniches se sitúan a principios de la década de 1900 y de la de 1920: en el año de 1900 destacan cerca de 35 representaciones de sus obras y en 1922, casi 25. A partir de esta última fecha, el teatro de Arniches pervivirá en las tablas albaceteñas, pero con menor frecuencia que en fechas anteriores.



1

Gráfico I. La evolución cronológica de Carlos Arniches en Albacete hasta 1936.

Así, conviene también determinar qué obras fueron las más exitosas: en primer lugar, *El santo de la Isidra* fue la obra más célebre (13 noticias), seguida de *El cabo primero* (12 noticias), de *La banda de las trompetas* (11 noticias), de *La chica del gato* y *La fiesta de San Antón* (9 noticias), de *El último chulo* (8 noticias), de *El agua del Manzanares o Cuando el río suena*, de *Los descamisados*, de *¡No te ofendas, Beatriz!* y de *La alegría del batallón* (7 noticias), de *Los caciques* (6 noticias), de *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*, de *Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones* y de *Alma de Dios* (5 noticias), de *La casa de Quirós* (4 noticias) y por último, de *La venganza de la Petra o Donde las dan las toman* (3 noticias).

En cuanto al subgénero teatral, de las 264 noticias que se conservan de las obras de Arniches, setenta y cuatro de ellas pertenecen a zarzuelas (28,03 %), setenta y una a sainetes (26,89 %), treinta y dos a comedias (12,12 %), diecinueve a tragedias grotescas (7,19 %), diecisiete a humoradas (6,43 %), dieciséis a farsas cómicas (6,06 %), nueve a juguetes cómico-líricos (3,40 %), cinco a astracanadas (1,89 %), otras cinco a revistas (1,89 %), cuatro a bocetos cómico-líricos (1,51 %), tres a pasillos cómico-líricos (1,13 %), dos a pasatiempos cómico-líricos (0,75 %), una a drama lírico (0,37 %) y otra a aventura (0,37 %).

Por otra parte, hubo varias compañías y actores de tirada nacional que pisaron Albacete en varios momentos, como Carmen Cobeña (1869-1963), Mercedes Pérez de Vargas (1889-1925), Antonia Plana (1889-1952), que recibió la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1946, su marido Emilio Díaz, Emilio Valentí y Emilio del Llano, entre otros. Además, sabemos que a nivel local el teatro de Arniches tuvo buena acogida en compañías de actores aficionados: por ejemplo, la Compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete representó *El cabo primero* en 1897, *La banda de las trompetas* en 1898 y en 1900 *El último chulo* y *Los descamisados* en 1900; las alumnas de la Escuela Normal de Magisterio, *La*

venganza de la Petra o donde las dan las toman en 1933 y el Cuadro de Aficionados del Casino Artístico de Albacete, *El brazo derecho* en 1936.

En definitiva, podemos concluir que la producción escénica de Albacete era muy fecunda durante estos años y existía, por tanto, un caldo de cultivo socioeconómico muy importante que alimentaba la actividad teatral, a la que asistieron grupos profesionales de tirada nacional, además de aficionados. Las zarzuelas fueron, sin duda, el género preferido en un 28,03 %, seguidas de los sainetes (26,89 %, de las comedias (12,12 % y de las tragedias grotescas (7,19 %. Así pues, Carlos Arniches disfrutó de una gran acogida, comparable, por ejemplo, con la cartelera teatral madrileña del momento hasta mediados de la década de los años 20, ya que, a partir de esta fecha, se seguirá representando, pero de forma más residual y marginal. Tras la llegada de la Guerra Civil, la actividad teatral albaceteña clausuró casi por completo y deja de representarse al dramaturgo noventayochista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (1991), *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia, [tesis doctoral].
- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (2010), “Feria y Teatro. Representaciones teatrales en la feria de Albacete durante el siglo XIX”, Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete: Pubalsa, pp. 512-529.
- FUSTER RUIZ, Francisco (2010), “Feria y Teatro. La Feria Golfa: Un recorrido por espectáculos y locales de Albacete en el límite de lo prohibido”, Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete: Pubalsa, pp. 542-551.
- LINARES VALCÁRCCEL, Francisco (1998), *La vida escénica en Albacete (1901-1923)*, Madrid, UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia, [tesis doctoral].
- LINARES VALCÁRCCEL, Francisco (2010): “Feria y Teatro. El Teatro en la Feria de Albacete a comienzos del siglo XX (1921-1923)”, Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete: Pubalsa, pp. 530-535.
- OCHANDO MADRIGAL, Emilia (1998), *La vida escénica en Albacete (1924-1936)*, Madrid, UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia, [tesis doctoral].
- OCHANDO MADRIGAL, Emilia (1999), “Representaciones de teatro histórico en Albacete (1983-1998)”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbayo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones: Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998, Madrid, Visor, pp. 525-536.

- OCHANDO MADRIGAL, Emilia (2010), "Feria y Teatro. Espectáculos en la feria (1924-1952)", Luis Guillermo García-Saúco Beléndez y Miguel Ramón Pardo (eds.), *La feria de Albacete en el tiempo: Aspectos sociales, culturales y económicos*, Albacete: Pubalsa, pp. 512-529.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1992), "Arniches, los límites de un autor de éxito", en Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Fundación Federico García Lorca, pp. 103-110.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1995), "Arniches, los límites de un autor de éxito", en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española, volumen 7, tomo 2, Época contemporánea, 1914-1939: primer suplemento*, Barcelona, Crítica, pp. 535-538.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1994), "Arniches en la escena contemporánea: *Los caciques* bajo la dirección de José Luis Alonso (1962-1987)", en Juan A. Ríos Carratalá (coord.), *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante/ Instituto Alicante de Cultura, pp. 35-47.

ANEXO: LA CARTELERA TEATRAL ALBACETEÑA (1896-1936)

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
1	<i>Las amapolas</i>	¿?-09-1896	-	Teatro Circo	Compañía de Salvador González	Zarzuela cómica
2	<i>El cabo primero</i>	24-09-1896	-	Teatro Circo	Compañía infantil de Bosch	Zarzuela cómica
3	<i>El cabo primero</i>	¿?-09-1896	-	Teatro Circo	Compañía de Salvador González	Zarzuela cómica
4	<i>El cabo primero</i>	24-10-1897	20.30	Teatro Circo	Compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete	Zarzuela cómica
5	<i>Los puritanos</i>	29-11-1897	-	Teatro Circo	-	Pasillo madrileño
6	<i>La banda de las trompetas</i>	10-04-1898	-	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
7	<i>La banda de las trompetas</i>	11-04-1898	-	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
8	<i>Las campanadas</i>	14-04-1898	20.30	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
9	<i>Los aparecidos</i>	16-04-1898	20.30	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
10	<i>El cabo primero</i>	03-05-1898	20.30	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
11	<i>El cabo primero</i>	04-05-1898	20.30	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
12	<i>La banda de las trompetas</i>	07-05-1898	20.30	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
13	<i>Las amapolas</i>	17-09-1898	-	Teatro Circo	Compañía de Gorgé y Grajales	Zarzuela cómica
14	<i>La banda de las trompetas</i>	08-12-1898	-	Teatro Circo	Compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete	Zarzuela cómica
15	<i>El santo de la Isidra</i>	1899	-	Teatro Circo	-	Sainete lírico de costumbres madrileñas
16	<i>Los camarones</i>	¿?-01-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Bracamonte y Moya	Zarzuela cómica
17	<i>La banda de las trompetas</i>	22-01-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Bracamonte y Moya	Zarzuela cómica
18	<i>La fiesta de san Antón</i>	¿?-02-1899	-	Teatro Circo	-	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
19	<i>Los conejos</i>	07-03-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Espan-taleón	Juguete cómico
20	<i>Los conejos</i>	¿?-03-1899	-	Teatro Circo	-	Juguete cómico
21	<i>La fiesta de san Antón</i>	04-04-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Carbonell y Peris	Sainete lírico de costumbres madrileñas
22	<i>Las campanadas</i>	¿?-04-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Carbonell y Peris	Zarzuela cómica
23	<i>La guardia amarilla</i>	¿?-04-1899	-	Teatro Circo	-	Zarzuela cómica
24	<i>La leyenda del monje</i>	¿?-5-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Gregori, Lorente y Pellicer	Zarzuela cómica
25	<i>La guardia amarilla</i>	09-09-1899	21.00	Teatro Circo	Compañía de Gorgé y Grajales	Zarzuela cómica
26	<i>La banda de las trompetas</i>	13-09-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Gorgé y Grajales	Zarzuela cómica
27	<i>La banda de las trompetas</i>	15-09-1899	-	Teatro Circo	Compañía de Gorgé y Grajales	Zarzuela cómica
28	<i>El último chulo</i>	1900	-	Teatro Circo	Compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete/Compañía Mesejo	Sainete madrileño
29	<i>El último chulo</i>	1900	-	Teatro Circo	Compañía Viñas	Sainete lírico de costumbres madrileñas
30	<i>El último chulo</i>	1900	-	Teatro Circo	Compañía Viñas	Sainete lírico de costumbres madrileñas
31	<i>Los descamisados</i>	07-01-1900	20.30	Teatro Circo	Compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete	Sainete lírico de costumbres madrileñas
32	<i>El último chulo</i>	20-02-1900	20.30	Teatro Circo	Compañía Ruiloa	Sainete lírico de costumbres madrileñas
33	<i>El cabo primero</i>	20-02-1900	20.30	Teatro Circo	Compañía Ruiloa	Zarzuela cómica
34	<i>El último chulo</i>	21-02-1900	-	Teatro Circo	Compañía Ruiloa	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
35	<i>La fiesta de san Antón</i>	23-02-1900	-	Teatro Circo	-	Sainete lírico de costumbres madrileñas
36	<i>El último chulo</i>	26-02-1900	-	Teatro Circo	Compañía Ruiloa	Sainete lírico de costumbres madrileñas
37	<i>Los camarones</i>	27-02-1900	20.30	Teatro Circo	Compañía de Ruiloa	Zarzuela cómica
38	<i>Los camarones</i>	01-03-1900	-	Teatro Circo	Compañía de Ruiloa	Zarzuela cómica
39	<i>Tabardillo</i>	02-03-1900	-	Teatro Circo	-	Zarzuela cómica
40	<i>Instantáneas</i>	10-03-1900	-	Teatro Circo	-	Revista cómico-lírica
41	<i>Instantáneas</i>	13-03-1900	-	Teatro Circo	-	Revista cómico-lírica
42	<i>Instantáneas</i>	21-03-1900	-	Teatro Circo	-	Revista cómico-lírica
43	<i>Plan de ataque</i>	21-03-1900	-	Teatro Circo	-	Zarzuela cómica histórica
44	<i>Plan de ataque</i>	22-03-1900	-	Teatro Circo	-	Zarzuela cómica histórica
45	<i>Cara de Dios</i>	24-03-1900	21.00	Teatro Circo	Compañía Ruiloa	Zarzuela cómica
46	<i>Cara de Dios</i>	01-04-1900	-	Teatro Circo	Orquesta Lozano	Zarzuela cómica
47	<i>El último chulo</i>	03-04-1900	-	Teatro Circo	Compañía Ruiloa	Sainete lírico de costumbres madrileñas
48	<i>La banda de las trompetas</i>	20-05-1900	21.00	Teatro Circo	Compañía de Aficionados de la Sociedad Cómico-Lírica de Albacete	Zarzuela cómica
49	<i>La banda de las trompetas</i>	11-06-1900	-	Teatro Circo	Compañía Mesejo	Zarzuela cómica
50	<i>Los descamisados</i>	08-09-1900	-	Teatro Circo	Compañía Mesejo	Sainete lírico de costumbres madrileñas
51	<i>Los descamisados</i>	10-09-1900	-	Teatro Circo	Compañía Mesejo	Sainete lírico de costumbres madrileñas
52	<i>La banda de las trompetas</i>	13-09-1900	-	Teatro Circo	Compañía Mesejo	Zarzuela cómica

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
53	<i>La fiesta de san Antón</i>	19-09-1900	-	Teatro Circo	Compañía Mesejo	Sainete lírico de costumbres madrileñas
54	<i>El cabo primero</i>	17-11-1900	20.30	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Zarzuela cómica
55	<i>Los descamisados</i>	20-11-1900	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas
56	<i>Cara de Dios</i>	22-11-1900	20.30	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Zarzuela cómica
57	<i>Los descamisados</i>	24-11-1900	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete madrileño
58	<i>Cara de Dios</i>	26-11-1900	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Zarzuela cómica
59	<i>Los aparecidos</i>	27-11-1900	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Zarzuela cómica
60	<i>La fiesta de san Antón</i>	29-11-1900	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas
61	<i>Los aparecidos</i>	01-12-1900	20.30	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Zarzuela cómica
62	<i>María de los Ángeles</i>	15-02-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Zarzuela
63	<i>María de los Ángeles</i>	17-02-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Zarzuela
64	<i>Instantáneas</i>	17-02-1901	-	Mayol Viñas	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Revista cómicolírica
65	<i>Instantáneas</i>	18-02-1901	-	Mayol Viñas	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Revista cómicolírica
66	<i>Sandías y melones</i>	19-02-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas
67	<i>Sandías y melones</i>	20-02-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas
68	<i>El santo de la Isidra</i>	20-02-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas
69	<i>Sandías y melones</i>	21-02-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
70	<i>El último chulo</i>	21-02-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas
71	<i>Sandías y melones</i>	02-03-1901	-	Teatro Circo	Fernando Viñas y Enrique Mayol	Sainete lírico de costumbres madrileñas
72	<i>Los descamisados</i>	25-03-1901	-	Teatro Circo	Compañía cómico-lírica del señor Ves	Sainete lírico de costumbres madrileñas
73	<i>Los descamisados</i>	07-04-1901	-	Teatro Circo	-	Sainete lírico de costumbres madrileñas
74	<i>Doloretas</i>	11-10-1901	21.00	Teatro Circo	Valentín García	Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas
75	<i>El cabo primero</i>	18-02-1903	-	Teatro Circo	Antonio Mata Soler	Zarzuela cómica
76	<i>El puñao de rosas</i>	18-02-1903	-	Teatro Circo	Antonio Mata Soler	Zarzuela cómica
77	<i>Doloretas</i>	19-02-1903	-	Teatro Circo	Antonio Mata Soler	Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas
78	<i>El cabo primero</i>	20-02-1903	-	Teatro Circo	Antonio Mata Soler	Zarzuela cómica
79	<i>El puñao de rosas</i>	20-02-1903	-	Teatro Circo	Antonio Mata Soler	Zarzuela cómica
80	<i>Los granujas</i>	20-02-1903	-	Teatro Circo	Antonio Mata Soler	Zarzuela
81	<i>Los granujas</i>	28-02-1903	-	Teatro Circo	Antonio Mata Soler	Zarzuela
82	<i>El cabo primero</i>	18-03-1903	-	Teatro Circo	Pablo Gorgé y Luis Senís	Zarzuela cómica
83	<i>Gaspacho andaluz</i>	27-03-1903	-	Teatro Circo	Pablo López	Pasillo cómico-lírico
84	<i>Gaspacho andaluz</i>	28-09-1903	-	Teatro Circo	Pablo López	Pasillo cómico-lírico
85	<i>La guardia amarilla</i>	03-10-1903	-	Teatro Circo	Pablo López	Zarzuela cómica
86	<i>El terrible Pérez</i>	04-10-1903	-	Teatro Circo	Pablo Gorgé y Luis Senís	Humorada tragicómico-lírica

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
87	<i>La guardia amarilla</i>	10-10-1903	-	Teatro Circo	Pablo López	Zarzuela cómica
88	<i>El terrible Pérez</i>	06-11-1903	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Humorada tragicómico-lírica
89	<i>El terrible Pérez</i>	08-11-1903	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Humorada tragicómico-lírica
90	<i>El terrible Pérez</i>	10-11-1903	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Humorada tragicómico-lírica
91	<i>Es mi hombre</i>	01-03-1904	21.45	Teatro Cervantes	Adamuz-González	Tragedia grotesca
92	<i>Es mi hombre</i>	04-03-1904	18.00	Teatro Cervantes	Adamuz-González	Tragedia grotesca
93	<i>El pobre Valbuena</i>	03-03-1905	-	-	Leopoldo López y Javier Blasco	Astracanada
94	<i>El pollo Tejada</i>	07-09-1906	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Aventura cómico-lírica
95	<i>Alma de Dios</i>	09-09-1906	-	Teatro Circo	Bonifacio Pinedo	Comedia
96	<i>La banda de las trompetas</i>	20-02-1909	-	Teatro Circo	Manuel Rodrigo y Fernando González Lemos	Zarzuela cómica
97	<i>El maldito dinero</i>	22-02-1909	20.30	Teatro Circo	Manuel Rodrigo y Fernando González Lemos	Sainete lírico de costumbres madrileñas
98	<i>Alma de Dios</i>	23-02-1909	22.45	Teatro Circo	Manuel Rodrigo y Fernando González Lemos	Comedia
99	<i>Alma de Dios</i>	12.05-1909	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Comedia
100	<i>El método Gorritz</i>	09-09-1909	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Zarzuela cómica
101	<i>Alma de Dios</i>	11-09-1909	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Comedia
102	<i>El método Gorritz</i>	11-09-1909	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Zarzuela cómica
103	<i>La alegría del batallón</i>	11-09-1909	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Zarzuela cómica
104	<i>La alegría del batallón</i>	12-09-1909	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Zarzuela cómica
105	<i>La alegría del batallón</i>	13-09-1909	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Zarzuela cómica

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
106	<i>El método Gorritz</i>	15-09-1909	-	Teatro Circo	Leopoldo Gil	Zarzuela cómica
107	<i>El hurón</i>	16-09-1909	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Entremés lírico
108	<i>El método Gorritz</i>	30-04-1910	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Zarzuela cómica
109	<i>La alegría del batallón</i>	04-05-1910	-	Teatro Circo	Leopoldo Gil	Zarzuela cómica
110	<i>El método Gorritz</i>	07-09-1910	-	Teatro Circo	Enrique Guardón	Zarzuela cómica
111	<i>La suerte loca</i>	13-09-1910	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Pasatiempo cómico-lírico
112	<i>La suerte loca</i>	14-09-1910	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Pasatiempo cómico-lírico
113	<i>La gente seria</i>	14-09-1910	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
114	<i>La gente seria</i>	16-09-1910	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
115	<i>La alegría del batallón</i>	29-09-1910	-	Teatro Circo	Enrique Guardón	Zarzuela cómica
116	<i>El cabo primero</i>	03-03-1911	-	Teatro Circo	César Muro	Zarzuela cómica
117	<i>El método Gorritz</i>	09-03-1911	18.45	Teatro Circo	César Muro	Zarzuela cómica
118	<i>El pobre Valbuena</i>	28-03-1911	-	Salón Liceo del Casino Artístico	Pascual Gregori	Astracanada
119	<i>El maldito dinero</i>	16-04-1911	-	Salón Liceo del Casino Artístico	Pascual Gregori	Sainete lírico de costumbres madrileñas
120	<i>El maldito dinero</i>	01-05-1911	-	Teatro Circo	Pascual Gregori	Sainete lírico de costumbres madrileñas
121	<i>El método Gorritz</i>	07-05-1911	-	Salón Liceo del Casino Artístico	Francisco Ortega	Zarzuela cómica
122	<i>El brazo derecho</i>	18-05-1911	-	Teatro Circo	Hermenegildo Olivar	Juguete cómico
123	<i>Gente menuda</i>	10-09-1911	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
124	<i>Las estrellas</i>	12-09-1911	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
125	<i>Gente menuda</i>	15-09-1911	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
126	<i>Mi papá</i>	10-10-1911	-	Teatro Circo	Torres-Abad	Juguete cómico
127	<i>La casa de Quirós</i>	03-05-1913	-	Teatro Circo	José Ángeles y Pilar Martí	Farsa cómica
128	<i>La casa de Quirós</i>	05-05-1913	-	Teatro Circo	José Ángeles y Pilar Martí	Farsa cómica
129	<i>La casa de Quirós</i>	07-05-1913	-	Teatro Circo	José Ángeles y Pilar Martí	Farsa cómica
130	<i>Genio y figura</i>	28-08-1913	-	Teatro Circo	Francisco Morano	Comedia
131	<i>El príncipe Casto</i>	07-09-1913	-	Teatro Circo	Emilio Duval	Zarzuela cómica
132	<i>La alegría del batallón</i>	10-09-1913	-	Teatro Circo	Leopoldo Gil y Joaquín Perís	Zarzuela cómica
133	<i>El fresco de Goya</i>	12-09-1913	-	Teatro Circo	Leopoldo Gil y Joaquín Perís	Sainete lírico de costumbres madrileñas
134	<i>El fresco de Goya</i>	13-09-1913	-	Teatro Circo	Leopoldo Gil y Joaquín Perís	Sainete lírico de costumbres madrileñas
135	<i>Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones</i>	08-11-1913	-	Teatro Circo	José Sánchez y Juan B. Corts	Sainete lírico de costumbres madrileñas
136	<i>Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones</i>	12-11-1913	-	Teatro Circo	José Sánchez y Juan B. Corts	Sainete lírico de costumbres madrileñas
137	<i>San Juan de Luz</i>	26-09-1916	-	Teatro Circo	José Sánchez y Juan B. Corts	Humorada
138	<i>La carne flaca</i>	14-11-1916	23.30	Teatro Circo	José Sánchez y Juan B. Corts	Humorada

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
139	<i>El chico de las peñuelas o No hay mal como el de la envidia</i>	19-11-1916	-	Teatro Circo	José Sánchez y Juan B. Corts	Sainete lírico de costumbres madrileñas
140	<i>El santo de la Isidra</i>	25-11-1916	-	Teatro Circo	José Sánchez y Juan B. Corts	Sainete lírico de costumbres madrileñas
141	<i>Las granujas</i>	09-05-1919	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Zarzuela cómica
142	<i>Los chicos de la escuela</i>	10-05-1919	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Zarzuela cómica
143	<i>Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones</i>	11-05-1919	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Sainete lírico de costumbres madrileñas
144	<i>Las estrellas</i>	16-05-1919	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Sainete lírico de costumbres madrileñas
145	<i>Gente menuda</i>	18-05-1919	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Sainete lírico de costumbres madrileñas
146	<i>Las lágrimas de la Trini</i>	11-06-1919	-	Teatro Cervantes	Alfonso Muñoz y Francisco de Barraycoa	Sainete lírico de costumbres madrileñas
147	<i>El cabo primero</i>	21-08-1919	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Zarzuela cómica
148	<i>La venganza de la Petra o Donde las dan las toman</i>	21-08-1919	-	Teatro Cervantes	Loreto Prado y Enrique Chicote	Farsa cómica
149	<i>El agua del Manzanares o</i>	14-09-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
150	<i>El agua del Manzanares o Cuando el río suena</i>	16-09-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
151	<i>El agua del Manzanares o Cuando el río suena</i>	18-09-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
152	<i>San Juan de Luz</i>	10-10-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Humorada
153	<i>El agua del Manzanares o Cuando el río suena</i>	28-10-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
154	<i>La fiesta de San Antón</i>	06-11-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
155	<i>La fiesta de San Antón</i>	10-11-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
156	<i>El agua del Manzanares o Cuando el río suena</i>	14-11-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
157	<i>El perro chico</i>	21-11-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Zarzuela
158	<i>Las lágrimas de la Trini</i>	28-11-1919	-	Teatro Circo	Carmen Cobefía	Sainete lírico de costumbres madrileñas
159	<i>El perro chico</i>	30-11-1919	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Zarzuela
160	<i>El agua del Manzanares o Cuando el río suena</i>	23-01-1920	-	Teatro Cervantes	Benito López Ruano	Sainete
161	<i>La fiesta de San Antón</i>	23-02-1920	18.00	Teatro Circo	Benito López Ruano	Sainete lírico de costumbres madrileñas
162	<i>San Juan de Luz</i>	26-02-1920	-	Teatro Cervantes	Benito López Ruano	Humorada
163	<i>El pobre Valbuena</i>	28-02-1920	-	Teatro Circo	Benito López Ruano	Astracanada
164	<i>El pobre Valbuena</i>	29-02-1920	-	Teatro Circo	Benito López Ruano	Astracanada
165	<i>El santo de la Isidra</i>	29-02-1920	-	Teatro Circo	Benito López Ruano	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
166	<i>San Juan de Luz</i>	02-06-1920	-	Teatro Cervantes	Benito López Ruano	Humorada
167	<i>La carne flaca</i>	02-06-1920	-	Teatro Cervantes	Benito López Ruano	Humorada
168	<i>San Juan de Luz</i>	26-02-1920	00.30	Teatro Cervantes	Benito López Ruano	Humorada
169	<i>Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones</i>	04-06-1920	-	Teatro Cervantes	Benito López Ruano	Sainete lírico de costumbres madrileñas
170	<i>La canción del naufrago</i>	12-06-1920	-	Teatro Circo	Benito López Ruano	Drama lírico
171	<i>Los caciques</i>	08-09-1920	-	Teatro Circo	Luis del Llano	Farsa cómica
172	<i>Los caciques</i>	22-09-1920	-	Teatro Circo	Luis del Llano	Farsa cómica
173	<i>El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez</i>	05-11-1920	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
174	<i>El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez</i>	06-11-1920	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
175	<i>El terrible Pérez</i>	08-11-1920		Teatro Cervantes	Emilio Duval	Humorada tragicómico-lírica
176	<i>El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez</i>	09-11-1920	-	Teatro Cervantes	Emilio Duval	Sainete lírico de costumbres madrileñas
177	<i>El agua del Manzanares o Cuando el río suena</i>	27-11-1920	-	Teatro Cervantes	Benito López Ruano	Sainete lírico de costumbres madrileñas
178	<i>¡No te ofendas, Beatriz!</i>	21-02-1921	-	Teatro Cervantes	Antonia Plana y Emilio Díaz	Comedia
179	<i>¡No te ofendas, Beatriz!</i>	21-03-1921	-	Teatro Cervantes	Emilio Valentí y Ricardo Vargas	Comedia
180	<i>¡No te ofendas, Beatriz!</i>	22-03-1921	-	Teatro Cervantes	Emilio Valentí y Ricardo Vargas	Comedia
181	<i>Los caciques</i>	22-06-1921	-	Teatro Circo	Emilio Valentí y Ricardo Vargas	Farsa cómica

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
182	<i>Los caciques</i>	26-06-1921	-	Teatro Circo	Emilio Valentí y Ricardo Vargas	Farsa cómica
183	<i>¡Que viene mi marido!</i>	16-09-1921	-	Teatro Circo	Ramírez-Zorrilla	Tragedia grotesca
184	<i>La chica del gato</i>	08-10-1921	-	Teatro Cervantes	Luis del Llano	Comedia
185	<i>¡No te ofendas, Beatriz!</i>	10-10-1921	-	Teatro Cervantes	Luis del Llano	Comedia
186	<i>La chica del gato</i>	19-10-1921	-	Teatro Cervantes	Luis del Llano	Comedia
187	<i>¡Es mi hombre!</i>	14-02-1922	-	Teatro Cervantes	Adamuz-González	Tragedia grotesca
188	<i>¡Es mi hombre!</i>	16-02-1922	-	Teatro Cervantes	Adamuz-González	Tragedia grotesca
189	<i>¡Es mi hombre!</i>	19-02-1922	-	Teatro Cervantes	Adamuz-González	Tragedia grotesca
190	<i>Doloretas</i>	01-03-1922	-	Teatro Cervantes	Calvo-Machí	Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas
191	<i>Doloretas</i>	19-03-1922	-	Teatro Cervantes	Fernando Valladares	Boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas
192	<i>¡Es mi hombre!</i>	19-02-1922	-	Teatro Cervantes	Adamuz-González	Tragedia grotesca
193	<i>¡Es mi hombre!</i>	03-04-1922	-	Teatro Cervantes	Antonia Plana y Emilio Díaz	Tragedia grotesca
194	<i>¡No te ofendas, Beatriz!</i>	04-04-1922	-	Teatro Cervantes	Antonia Plana y Emilio Díaz	Comedia
195	<i>La chica del gato</i>	09-04-1922	-	Teatro Cervantes	Antonia Plana y Emilio Díaz	Comedia
196	<i>La chica del gato</i>	13-05-1922	-	Teatro Cervantes	Mercedes Pérez de Vargas	Comedia
197	<i>La chica del gato</i>	14-05-1922	-	Teatro Cervantes	Mercedes Pérez de Vargas	Comedia
198	<i>¡Es mi hombre!</i>	15-05-1922	-	Teatro Cervantes	Mercedes Pérez de Vargas	Tragedia grotesca
199	<i>Mi papá</i>	06-06-1922	-	Teatro Circo	Leandro Alpuente	Juguete cómico
200	<i>La chica del gato</i>	18-06-1922	-	Teatro Circo	Fuentes Vargas	Comedia

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
201	<i>Serafín el pinturero o contra el querer no hay razones</i>	24-07-1922	-	Teatro Cervantes	Luis de Haro	Sainete lírico de costumbres madrileñas
202	<i>¡Es mi hombre!</i>	09-09-1922	-	Teatro Circo	Antonia Plana y Emilio Díaz	Tragedia grostesca
203	<i>¡No te ofendas, Beatriz!</i>	18-09-1922	-	Teatro Circo	Antonia Plana y Emilio Díaz	Comedia
204	<i>La carne flaca</i>	27-10-1922	-	Teatro Cervantes	Luis de Haro	Humorada
205	<i>El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez</i>	27-10-1922	-	Teatro Cervantes	Luis de Haro	Sainete lírico de costumbres madrileñas
206	<i>La carne flaca</i>	28-10-1922	-	Teatro Cervantes	Luis de Haro	Humorada
207	<i>El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez</i>	28-10-1922	-	Teatro Cervantes	Luis de Haro	Sainete lírico de costumbres madrileñas
208	<i>La carne flaca</i>	01-11-1922	00.00	Teatro Cervantes	Luis de Haro	Humorada
209	<i>La venganza de la Petra o Donde las dan las toman</i>	15-12-1922	-	Teatro Cervantes	Grupo de aficionados de la Liga de Dependientes de Comercio y Banca	Farsa cómica
210	<i>¡Que viene mi marido!</i>	08-02-1923	-	Teatro Cervantes	Francisco Hernández	Tragedia grotesca
211	<i>¡Que viene mi marido!</i>	12-02-1923	-	Teatro Cervantes	Francisco Hernández	Tragedia grotesca
212	<i>La hora mala</i>	05-03-1923	-	Teatro Cervantes	Luis del Llano	Comedia
213	<i>¡Es mi hombre!</i>	11-03-1923	-	Teatro Circo	Luis del Llano	Tragedia grostesca
214	<i>¡No te ofendas, Beatriz!</i>	13-03-1923	-	Teatro Cervantes	Luis del Llano	Comedia
215	<i>Los caciques</i>	14-03-1923	-	Teatro Cervantes	Luis del Llano	Farsa cómica
216	<i>El santo de la Isidra</i>	31-05-1923	-	Teatro Cervantes	Sanahuja	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
217	<i>El santo de la Isidra</i>	03-06-1923	-	Teatro Cervantes	Sanahuja	Sainete lírico de costumbres madrileñas
218	<i>La chica del gato</i>	24-10-1923	-	Teatro Cervantes	Meliá-Cebrián	Comedia
219	<i>¡Es mi hombre!</i>	14-11-1923	-	Teatro Circo	Thalía	Tragedia grostesca
220	<i>La tragedia de Marichu</i>	25-02-1925	21.45	Teatro Circo	Alarcón-Navarro	Comedia
221	<i>¡Qué hombre tan simpático!</i>	25-10-1925	22.00	Teatro Circo	Tapias-Romeu	Juguete cómico
222	<i>¡Qué hombre tan simpático!</i>	21-11-1925	21.45	Teatro Circo	Paco Fuentes	Juguete cómico
223	<i>El tío Quico</i>	27-12-1925	-		Puchol Ozores	Comedia rural de costumbres valencianas
224	<i>El sainete Don Quintín el amargao o El que siembras vientas</i>	21-05-1926	-	Teatro Circo	Luis Almodóvar	Sainete lírico de costumbres madrileñas
225	<i>La marcha de Cádiz</i>	22-05-1926	-	Teatro Circo	Luis Almodóvar	Zarzuela
226	<i>La chica del gato</i>	13-10-1926	-	Teatro Circo	Iglesias-Gatuellas	Comedia
227	<i>La chica del gato</i>	22-12-1926	-	Teatro Circo	Cuadro Artístico del Círculo de Bellas Artes	Comedia
228	<i>El último mono o El chico de la tienda</i>	21-09-1927	-	-	Luisita Rodrigo	Sainete lírico de costumbres madrileñas
229	<i>El santo de la Isidra</i>	08-12-1927	22.00	Teatro Circo	Zarzuela y Opereta	Sainete lírico de costumbres madrileñas
230	<i>La tragedia de Marichu</i>	01-01-1928	22.00	Teatro Circo	Concha Torres	Comedia
231	<i>El santo de la Isidra</i>	04-01-1928	22.00	Teatro Circo	Manuel Fernández	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
232	<i>San Juan de Luz</i>	11-02-1928	21.45	-	Manuel Fernández	Humorada cómico-lírica
233	<i>El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno</i>	20-02-1928	-	Teatro Circo	María Gámez	Comedia
234	<i>El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno</i>	21-02-1928	-	Teatro Circo	María Gámez	Comedia
235	<i>La locura de don Juan</i>	18-10-1928	22.30	Teatro Circo	Morano	Tragedia grotesca
236	<i>El santo de la Isidra</i>	31-10-1928	-	Teatro Circo	Tomás Ros	Sainete lírico de costumbres madrileñas
237	<i>El señor Adrián el primo o Qué malo es ser bueno</i>	05-02-1929	-	Teatro Cervantes	Soler-Marí-Rodríguez	Comedia
238	<i>El último mono o El chico de la tienda</i>	10-02-1929	22.00	Teatro Cervantes	Paco Alarcón	Sainete lírico de costumbres madrileñas
239	<i>¡Qué hombre tan simpático!</i>	18-02-1929	-	Teatro Circo	Paco Alarcón	Juguete cómico
240	<i>¡Mecachis, qué guapo soy!</i>	01-04-1929	-	Teatro Circo	Adamuz-González	Comedia
241	<i>Los caciques</i>	11-10-1929	-	Teatro Cervantes	Bonafé	Farsa cómica
242	<i>La alegría del batallón</i>	23-11-1929	22.15	Teatro Cervantes	Gran Compañía Lírica del Maestro Serrano	Zarzuela
243	<i>Gente seria</i>	24-11-1929	22.30	Teatro Cervantes	Gran Compañía Lírica del Maestro Serrano	Sainete lírico de costumbres madrileñas
244	<i>Ángela María</i>	20-01-1930	22.00	Teatro Circo	Bassó-Navarro	Comedia

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
245	<i>Para ti es el mundo</i>	22-01-1930	-	Teatro Circo	Bassó-Navarro	Farsa cómica
246	<i>Alma de Dios</i>	22-10-1930	22.00	Teatro Circo	-	Comedia
247	<i>La condesa está triste</i>	08-02-1931	-	Teatro Circo	Barrón	Tragedia
248	<i>La locura de don Juan</i>	08-04-1931	22.00	Teatro Circo	Soler	Tragedia grotesca
249	<i>La casa de Quirós</i>	19-04-1931	-	Salón Liceo	Thalía	Farsa cómica
250	<i>El señor Badanas</i>	18-10-1931	22.00	Teatro Circo	Moneró	Tragicomedia
251	<i>El último mono o El chico de la tienda</i>	02-11-1931	-	Teatro Circo	Isaura	Sainete lírico de costumbres madrileñas
252	<i>El santo de la Isidra</i>	22-01-1932	19.00	Teatro Circo	Haro	Sainete lírico de costumbres madrileñas
253	<i>El santo de la Isidra</i>	23-01-1932	21.45	Teatro Circo	Haro	Sainete lírico de costumbres madrileñas
254	<i>Los Chamarileros</i>	30-01-1932	-	Teatro Circo	Sepúlveda-Mora	Farsa sainetesca
255	<i>La diosa ríe</i>	28-03-1932	22.30	Teatro Circo	Barrón-Galache	Tragedia grotesca
256	<i>La leyenda del monje</i>	08-04-1932	-	Teatro Circo	Cuadro Artístico del Ateneo de Albacete	Zarzuela cómica
257	<i>Para ti es el mundo</i>	01-01-1933	22.30	Teatro Circo	Sánchez-Nieto	Farsa cómica
258	<i>La venganza de la Petra o Donde las dan las toman</i>	17-05-1933	-	Escuela Normal de Magisterio	Escuela Normal de Magisterio	Farsa cómica
259	<i>El pobre Valbuena</i>	31-10-1933	-	Teatro Circo	José Martínez	Astracanada
260	<i>El santo de la Isidra</i>	03-02-1934	19.00	Teatro Circo	Brito	Sainete lírico de costumbres madrileñas
261	<i>Las doce en punto</i>	14-04-1935	-	Teatro Capitol	Lupe Rivas Cacho	Sainete lírico de costumbres madrileñas

Nº	Obra	Fecha	Hora	Lugar	Compañía	Género
262	<i>El santo de la Isidra</i>	18-05-1935	-	Teatro Pikío	Cora Raga	Sainete lírico de costumbres madrileñas
263	<i>La fiesta de San Antón</i>	11-12-1935	-	Teatro Circo	Ópera Española y Zarzuela	Sainete lírico de costumbres madrileñas
264	<i>El brazo derecho</i>	03-05-1936	22.30	Teatro Capitol	Cuadro de Aficionados del Casino Artístico de Albacete	Juguete cómico

Recibido: febrero de 2021

Aceptado: agosto de 2021

TEATRO PÓS-PANDÊMICO OU A PESTE DOS TEMPOS ATUAIS

FERNANDO MESQUITA DE FARIA

UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Title: Postpandemic Theater or the plague of present times

Abstract: The job occupancy is the reflection on how performing arts will be during and after this pandemic period occurred by COVID 19. Backed up by researchers, such as, Antonin Artaud (1896 – 1948), who described dramatic moments lived by the population of Marseille, proceeding of the Plague which devastated the whole city in 1720, therefore it allowed the author direct approach with the theatre, and by Jorge Dubatti (1963 -), argentinian investigator who showed and argued between face-to-face format and remotely format of contemporary art theatre, the current article suggests to dive into the new aestheticism tendencies also philosophies of performing arts, many different ways of survival prior the situation and direct approach of current technologies.

Key words: Performing arts. Technologies. After pandemic. Face-to-face fellowship. Contemporary Scene.

Da mesma maneira que populações do mundo se rendem à pandemia do Coronavírus, muitos de nós nos vimos em um momento limítrofe entre o impulso de intervir, de fazer algo frente a atual hecatombe da saúde, da economia, da política, da cultura e a análoga impossibilidade de agir em meio a uma clausura universal que impede os modos de contato nos quais depende nossa destreza para interceder. Em um momento em que todos estamos preocupados com a fase pandêmica, crimes contra a justiça, o meio ambiente e os direitos humanos ocorrem às claras em diversos países, alavancados por políticos oportunistas que desejam manter-se no poder, enquanto as populações, confinadas, se encontram impossibilitadas para protestar.

Nessa direção, as artes cênicas que sempre se posicionaram como um instrumento de resistência atuante, se viram de mãos atadas, impotentes, frente a uma pandemia que alijou, ao menos temporariamente, sua arma mais poderosa, mantendo o seu público em casa e impedindo que fossem utilizados seus princípios vocacionais mais efetivos no contexto político e educacional: o embate corpo a corpo. Ante a impossibilidade momentânea das artes vivas, a democracia sucumbe aos poucos na obscuridade, se fazendo

necessária uma reação. Nunca uma voz foi tão aclamada. Com seu poder de persuasão, a fala das artes cênicas necessita ecoar pelos lares do mundo e chegar aos ouvidos de um público que está distante, preocupado com a sua saúde e a de seus familiares. Como os espaços cênicos seguem fechados, as artes vivas viram-se obrigadas a se reinventar.

Enquanto isso, as ações do vírus inesperado assolam o planeta, dizimando regiões e matando inocentes, a princípio, sem distinção de classes, estirpes, poderio econômico ou posição social. As estatísticas, no entanto, trataram de corrigir essa afirmação: o vírus matou e continua matando muito mais nas classes menos favorecidas. Se não fossem os atuais recursos tecnológicos conferindo a facilidade de disseminação de informações, o Coronavírus, poderia assumir proporções semelhantes à peste que assolou o mundo já no século XIV e dizimou quase toda a população da cidade de Marselha, na França, no século XVIII. O episódio foi brilhantemente relatado por Antonin Artaud em seu *O teatro e a peste*¹:

Os arquivos da cidadezinha de Cagliari, na Sardenha, contêm o relato de um fato histórico e incrível:

Numa noite de fins de abril ou começo de maio de 1720, um navio que havia partido de Beirute, o Grand-Saint-Antoine, pede licença para atracar e desembarcar em Livorno, na Itália, após ter seu atracamento impedido na cidade de Saint-Rémys, pelo vice-rei da Sardenha, mesmo sob apupos do povo local e de todo o seu círculo político. O navio entrou pelo porto de Marselha, coincidindo com a mais maravilhosa explosão de peste que tenha feito borbulhar as memórias da cidade. Os serviços públicos não guardaram lembranças do que aconteceu com sua carga de pestíferos. Sabe-se mais ou menos o que aconteceu com os marinheiros de sua tripulação, que não morreram todos de peste e se espalharam por diversos lugares. O Grand-Saint-Antoine não levou a peste a Marselha. Ela já estava lá e num período de particular recrudescência. A peste trazida pelo Grand-Saint-Antoine era a peste oriental, o vírus original, e é de sua chegada e de sua difusão pela cidade que datam o lado particularmente atroz e o alastramento generalizado da epidemia. No entanto, a peste de 1720 em Marselha, ofereceu-nos as únicas descrições ditas clínicas que temos do flagelo (Artaud, 2006: 9).

¹IN Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*, 2006, pp. 9-29.

No afã de reviver a tragédia da época e, ao mesmo tempo, associá-la ao teatro, Artaud, dramaticamente, aponta as consequências nos organismos dos infectados pelo mal que assolou a Europa no século XVIII. Para o autor, antes mesmo de se caracterizar um mal-estar físico ou psicológico, “o corpo do enfermo adquire manchas vermelhas que só se tornam evidentes quando ganham relevo e sua cor é alterada” (2006: 14). Sua cabeça aquece e aumenta de tamanho de forma abrupta. Seus humores se descontrolam e o enfermo é dominado por uma fadiga atroz. O estômago segue desarranjado e o pulso, ora diminui até tornar-se uma sombra, ora galopa, seguindo a efervescência da febre interior, causando transtornos espirituais. Ainda de acordo com o autor, “os olhos se avermelham e tornam-se vítreos e sua língua, inicialmente esbranquiçada, enorme e grossa, caminha para a coloração preta, com aspecto rachado e carbonizado, pré-anunciando uma tempestade orgânica sem precedentes” (p. 14). No entorno das manchas criam-se pontos ardentes que geram bolhas de ar sob a epiderme de uma lava. As bolhas, por sua vez, “são circundadas, como os anéis de Saturno ao redor do astro em plena incandescência, indicando o limite extremo de um bubão e justificando a alcunha de ‘peste bubônica’” (p. 14).

Artaud relata que “os bubões se localizam a dois ou três dedos da virilha ou sob as axilas, onde glândulas ativas realizam suas funções, obrigando o organismo a descarregar os seus dejetos interiores ou, conforme o caso, sua própria vida. No entanto, uma conflagração violenta e localizada indica que a vida central pode não perder sua força e que uma remissão do mal ou mesmo sua cura é possível. Assim como o ‘cólera branco’ - doença que se propagou pelo mundo em meados do século XIX -, a peste mais terrível é a que não divulga suas feições” (p. 15).

Sobre os casos mais extremados, aqueles cujos infectados vinham a óbito, Artaud salientava que seus cadáveres não apresentavam lesões aparentes. Porém, internamente, suas vesículas, que são os órgãos encarregados em

filtrar os dejetos entorpecidos do organismo, se inflavam e se enchiam de um líquido escuro e pegajoso, assim como o sangue que corria pelas veias e artérias. Nas paredes internas da membrana estomacal, continua Artaud, “surgiam inúmeras fontes de sangue, expondo um quadro colapsado de secreções que iam ao encontro dos intestinos, órgãos com os distúrbios mais sangrentos e responsáveis pelo alto grau de putrefação” (p. 15-16). Externamente, no entanto, esses órgãos se mostravam intactos. “As vesículas biliares dos cadáveres dos pestíferos se hipertrofiavam e se quebravam em alguns lugares, ainda assim, as lesões não se apresentavam visíveis” (p. 16).

A partir dessa descrição, Artaud expõe duas observações relevantes: a primeira é que “as síndromes da peste dispensam a gangrena dos pulmões e do cérebro sem causar combalimento externo de nenhum membro do pestífero ao falecer; a segunda, demonstra que os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesionados pela peste - o cérebro e os pulmões - são os que dependem diretamente da consciência e da vontade” (p. 16). Em casos normais, o acometido pela peste não é impedido de respirar ou pensar, podendo até estabelecer um controle rítmico do pensamento ou respiração. Porém, não é possível conduzir a filtração dos humores pelo fígado, a redistribuição do sangue pelo coração e pelas artérias no organismo, bem como controlar a digestão ou interferir no ritmo da eliminação das matérias do intestino. A peste, portanto, parece anunciar a sua presença, “afetando todas as regiões do corpo em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em vias de se manifestar” (p. 16-17).

Numa perspectiva menos dramática, as lesões causadas pelo coronavírus a peste dos tempos atuais têm o mesmo fim, assumindo, no entanto, proporções tão traumáticas quanto a catástrofe descrita por Artaud. De acordo com os relatos da hematologista e professora do curso de Medici-

na da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Fabiana Aidar Fermino,²

...a principal porta de entrada do vírus no organismo humano é o nariz e a garganta. A doença pode afetar órgãos como os pulmões, os rins, o cérebro, o intestino e o sistema cardiovascular. O mesmo agente infeccioso pode causar diversos sintomas físicos. A maior parte dos infectados nada sente, ou têm apenas sintomas leves como uma gripe. No entanto, aqueles que adquirem a infecção, agem como os principais transmissores, uma vez que, se desconhecem como portadores do vírus (Entrevista concedida em 18/05/2020 e transcrita por este pesquisador em 30/06/2020).

Aidar informa que “os sintomas mais frequentes são febre e tosse constante, dores de garganta ou de cabeça e dores generalizadas pelo corpo. Quem se recupera afirma ter passado por um grande desconforto, com dificuldades crescentes de respiração. Muitas vezes, os pulmões falham em levar o oxigênio aos demais órgãos e tecidos antes mesmo que a falta de ar se manifeste, agravando o quadro como se o alarme vital - a falta de ar - tivesse sido desativado.

Conforme a hematologista, a sensação de sufocamento descrita por seus pacientes, “é semelhante a uma tentativa de respirar com o nariz e a boca fechados por uma fita isolante, onde haveria apenas um diminuto orifício feito por um alfinete. A frequência respiratória é acelerada e os movimentos de inspiração e expiração que, geralmente, não passam de vinte e quatro incursões por minuto, aumentam e tornam-se superficiais, não sendo suficientes para oxigenar o organismo. Os pulmões, impedidos de funcionar normalmente, passam, progressivamente, a falhar e o aumento na frequência da respiração pode afetar também os músculos do tórax, que são obrigados a trabalhar mais, sem resultados satisfatórios. A consequência é a fadiga,

²Fabiana Aidar Fermino, médica hematologista e professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Doutora em Ciências Hematologia/Transplante de medula óssea pela Universidade Federal de São Paulo. Desenvolveu seus relatos sobre as causas e as consequências advindas da COVID 19, a partir de sua experiência clínica e de artigos acadêmicos citados em nossas referências bibliográficas.

levando ao passo seguinte que é o colapso geral das funções pulmonares, em razão da queda de quantidade de oxigênio a níveis incompatíveis com a vida”.

Para que o infectado tenha possibilidades de recuperação, ainda de acordo com Aidar, “deve-se introduz, com o auxílio de instrumentos específicos, um tubo que invade a boca, a garganta, a laringe, chegando à traqueia. O tubo é conectado a um aparelho chamado ‘respirador’ e através dele são executadas ações de suporte ventilatório, uma vez que, na falta ainda de remédios específicos, toda conduta é realizada como medida de apoio, possibilitando que assim o organismo reaja. Devem ser consumidos uma grande quantidade de sedativos, analgésicos, antitérmicos e outras medicações específicas para manter a pressão arterial normal, tudo em um ambiente de cuidados intensivos, com profissionais e máquinas monitorando 24 horas por dia”.

Para Aidar, “a aparência do enfermo é variável: pode haver palidez ou cianose que é a coloração arroxeada da pele quando existe baixa oxigenação, ou ainda, inchaço do organismo se os rins passam a falhar. Não existem movimentos físicos, senão aqueles do tórax causados pela pressão do ventilador mecânico, gerando um aspecto desagradável de se ver” (Entre-vista concedida em 18/05/2020). Tal como a peste, o infectado não apresenta necrose de nenhum de seus órgãos vitais.

Mas há um fator agravante que pode gerar traumas psicológicos mesmo naqueles que não se contaminaram. Aidar pondera que “o isolamento social necessário e as interrupções de atividades profissionais e cotidianas podem trazer paúra, insegurança, ansiedade, sensação de solidão, pânico e carências generalizadas”. No caso da Covid 19, o surto se deu em uma época em que os avanços tecnológicos permitiram a disseminação de informações, contribuindo para a proteção e entretenimento das populações mais isoladas. Mas nem todos têm essas facilidades. Muitos, ainda hoje, não têm

acessos às redes ou não conseguem ficar isolados. Nos tempos da Peste Negra, a mesma descrita por Artaud no episódio de Marselha, um quarto da população europeia foi dizimada somente no século XIV,³ considerando as dificuldades de deslocamento da época.

O isolamento social trouxe dúvidas, no que diz respeito ao fim da pandemia do Coronavírus, mas atitudes racistas e xenofóbicas, alavancadas pela insegurança do que ainda está por vir e pela necessidade de nomear um culpado pela propagação do vírus, apontou para pessoas economicamente desfavorecidas como sujeitos a serem vigiados, responsáveis pelo contágio e por suas condições de existência. Tais condutas foram frequentemente veiculadas em noticiários dos mais diversos canais de televisões e em sites de notícias da internet. Armado como legitimação da agressão e do privilégio colonial que destaca as diferenças culturais, o que vem acontecendo é uma desqualificação moral dessas diferenças e, junto a ela, a criação e produção de um “inimigo”, numa visão construída, adquirindo um sentido que meticulosamente exclui e se abre ao racismo em múltiplas dimensões.

Emprestando as palavras do geógrafo e pensador Milton Santos, “...primeiro, cria-se um medo generalizado e constante em todas as áreas de nossa vida: o medo do desemprego, o medo da fome, o medo da violência, o medo do outro” (Santos, 2008 29). Admitimos que a violência oriunda do medo, existe desde há muito, mas é intensificada durante a pandemia quando o “inimigo suspeito” perpetua-se em “sujeito causador” pela efetivação dos acontecimentos trágicos. As patologias sociais da pobreza como a falta de acesso aos cuidados de saúde, a superlotação em moradias sem estruturas básicas, as desigualdades raciais e de gênero, as corrupções endêmicas ou a falta de regulamentações ambientais, sobretudo em países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, limitaram as tentativas de controle, acusando um

³Dados da Organização Mundial de Saúde (OMS). www.who.int

despreparo de governantes ante a pandemia e mesmo durante a atual fase de vacinação, quando já eram apontados os caminhos a seguir.

Deixar os trabalhadores de funções não essenciais expostos diretamente ao vírus letal foi uma decisão dos governantes, realçando suas falhas políticas, estruturais e perversas ao dar voz a líderes financeiros e empresariais, preocupados em salvar a economia acima da vida. Resta saber se o capitalismo se valeu do momento pandêmico como mais uma oportunidade de acumulação de rendas para quem já as possui, ou se a pandemia sublinhou o capitalismo vertiginoso, nos lembrando as circunstâncias gerais que regem agora as nossas vidas. Enquanto alguns sustentam que as desigualdades e seus desdobramentos são acentuados sob a premissa pandêmica, outros defendem que as comunidades de cuidado que vem se organizando, mantenham as novas e fidedignas atitudes solidárias e éticas.

Os dias atuais lembram a nós, seres humanos que vivemos interconectados em um mundo compartilhado, que se os cuidados de saúde permanecerem pouco acessíveis para alguns, em benefício de outros, estes últimos estarão favorecendo as desigualdades. E o desfecho é previsível: a vida é apenas um direito dos privilegiados. E como afirma Judith Blater (2020: s/p): “O vírus não trouxe lições de moral, ele provocou a aflição sem justificativa moral. E, no entanto, nos deu uma visão refratada da conexão potencial de uma solidariedade global.” Isso não se deu por si só, mas por intermédio de uma luta que se renova em nome de viver em igualdade, mesmo que em reclusão.

Voltando as artes cênicas, aquelas que representam as vozes das minorias, que abraçam a luta contra o capitalismo desenfreado e seu sistema de desigualdades, que alertam sobre a destruição do planeta, sobre a subjugação e a violência coloniais que lutam pelos direitos humanos, pelas mulheres, pelas pessoas trans e por todas as pessoas cujas vidas não são consideradas importantes. As artes cênicas jamais poderão ser alçadas à condição de már-

tires salvadoras pandêmicas, mas procuram dar a sua contribuição para a diminuição das injustiças, ainda que para isso, necessitem antes sobreviver, pois foram igualmente golpeadas, quase nocauteadas, antes de se recuperarem e se adaptarem à nova normalidade. Para Artaud, “o teatro e a peste são revelações de uma crueldade latente que apresentam as possibilidades perversas do espírito” (2006: 31). Assim, o teatro e a peste são evocações de forças que conduzem o espírito à origem de seus conflitos. Pondera o dramaturgo:

O teatro como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar, pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se virem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixaza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 2006: 31).

Se o teatro é como a peste, não é somente porque ele age e transforma coletividades. “Há no teatro, como na peste, algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo. Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação”, reflete Artaud (2006: 25-26).

Quanto aos caminhos que as artes cênicas vêm tomando para se reinventar diante da “peste dos tempos atuais”, podemos dizer que as vídeo-gravações são as formas encontradas para reaproximação de seu público. É bom que se diga que esse fenômeno já vinha acontecendo antes da chegada da epidemia, em razão da alta competitividade, muitas vezes, desmedida com os veículos de comunicação desenvolvidos para levar sua obra ao espectador sem retirá-los de suas casas. Mas as artes cênicas, já há algumas décadas, vem flertando com esses veículos midiáticos, buscando encontrar um ponto de equilíbrio entre a concepção presencial e os formatos tecnológicos.

Em uma perspectiva convencional, pode-se dizer que as tecnologias jamais substituirão os atores e não podem aniquilar a presença dos corpos em convívio. O dramaturgo, encenador e pesquisador teatral argentino Jorge Dubatti corrobora com essa visão em seu *Teatro dos Mortos*:⁴

O convívio – manifestação ancestral da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, do rádio, da televisão, do *skipe* e do *chat*, uma vez que o teatro exige a presença real dos artistas, em reunião com técnicos e espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio grego. Enquanto acontecimento o teatro é algo que existe enquanto acontece, e na qualidade de cultura vivente, não admite captura ou cristalização em formatos tecnológicos. Assim como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas *in vitro*, gravações, filmagens, transmissões via internet etc., é informação sobre o acontecimento, não o acontecimento em si. E, portanto, já não é teatro essa zona de experiência territorial, incapturável, imprevisível, efêmera e aurática que o constitui (2016, Cap. 05, Ebook).

Para Dubatti, sem o convívio não há teatro. Uma obra teatral pode incluir cinema, televisão, computadores, telefones móveis, transmissão de imagens via satélite etc., mas não pode subtrair a presença dos corpos no convívio. O convívio é a cultura vivente desterritorializada por intermediação tecnológica (2016: Cap. 05, Ebook).

Ao desenvolver a sua investigação, o pesquisador argentino afirma que “no teatro, o espaço e o tempo são compartilhados em uma mesma zona de afetação que é criada uma única vez por atores, técnicos e público, que se reúnem ‘convivialmente’ na encruzilhada territorial-temporal do presente, através da presença de seus corpos e de forma heterogênea em cada sessão” (2016: Cap. 05, Ebook). Já no cinema, o corpo do ator e o corpo do espectador não participam da mesma zona de experiência. O espectador sabe que os atores não estão ali, enquanto nos atuais formatos como as *lives*, salas de reuniões etc., temos a presença de atores e espectadores no mesmo tempo presente, mas em um território virtual, sem compartilhamento de um espaço único.

⁴In Dubatti, Jorge (2016), *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*, [Ebook].

Dubatti reflete ainda sobre uma imaterialidade institucional mediadora que assume características empresariais, ou seja, as transmissões via internet são organizadas por uma estrutura tecnológica de empresas como a *Apple*, a *Microsoft*, o *Facebook/Instagram*, o *Youtube*, o *Google*, o *Zoom* etc., que fabricam máquinas e provém serviços, além de gerar *banners* publicitários de diversas outras empresas. No cinema ou nas videoconferências, quando dois atores dialogam não é somente a subjetividade empresarial que está entre eles, são também, todas as estruturas publicitárias e seus mediadores que tornam a conexão possível, impondo suas condições e viabilidades.

As artes cênicas, por sua vez, persistem na forma primitiva de interação humana que anulam essas mediações. As artes que dependem do convívio presencial, reiteram a consistência ontológica do acontecimento. A presença do real, da realidade em corpos vivos produzindo a sua *poiesis*, antes da intercessão da chamada “Babel”. Uma aptidão cada vez mais distante, na medida em que se aumenta a experiência da “tecnovivialidade”, termo adotado por Dubatti (2016: Cap. 05).

Mesmo diante da concorrência aparentemente desleal frente aos avanços tecnológicos, as artes vivas sobreviverão. Se manterão isentas porque, ainda assim e após a fase pandêmica, existirão aproximações sociais presenciais e, por consequência, a performartividade. E isso independe do assédio do comércio cibernético que anseia avançar sobre uma das últimas fronteiras do convívio social: o estar presente.

Talvez não seja mais possível assistirmos a espetáculos teatrais com plateias ocupadas por trezentas ou quatrocentas pessoas. Essa tendência já vinha sendo notada antes mesmo da investida pandêmica. Dificilmente haverá aglomerações nas bilheterias para garantir os ingressos. Também, já há algum tempo, víamos a exploração de eventos presenciais fora dos edifícios teatrais. Por uma questão de sobrevivência econômica, sem o apoio estatal,

as artes cênicas tornam-se uma mercadoria de produção cara e repassar a conta à assistência não é a melhor solução.

Ainda assim, convívio presencial e a tecnovivialidade coabitam hoje produtivamente na cena contemporânea. Um não é solução sustentável para o outro, mas o cruzamento entre os dois paradigmas gera infinitas possibilidades cênicas, desde que não haja sobrepujanças e sim alteridades. Os efeitos tecnológicos na cena que, inicialmente surgiram para chamar a atenção do público, vão muito além, pois, modificam a essência da experiência teatral e redistribuem as funções dos participantes, transformando o papel do espectador. Através da realidade aumentada,⁵ de projeções gravadas em tempo real, da introdução de sensores ou de fragmentos cinematográficos, os espectadores (chamados “interactores”) participam plenamente da cena, com a opção de modificá-la. Os atores, por sua vez, devem adaptar-se a essa condição volátil, podendo contracenar com dispositivos ou robôs que eventualmente fazem parte da obra.

Dessa forma, existe um fluxo cada vez mais intenso das tecnologias 3D virtuais nas artes vivas. O trabalho que a companhia catalã La Fura dels Baus⁶ vem desenvolvendo, desde os anos 70, passa pela busca de uma linguagem própria, adaptando os elementos cênicos a diferentes espaços de interação com o público e investindo em diversos gêneros artísticos. Em seu "Manifesto Binário",⁷ o “La Fura” define o teatro digital como “a soma de

⁵Realidade Aumentada ou AR (*Augmented Reality*): Consiste em adicionar informação virtual a informação física (real) através de um dispositivo. Contribui para a criação de um sentido no âmbito cênico. (*Grifo nosso*)

⁶La Fura dels Baus é um grupo de teatro fundado em 1979 em Barcelona-ES, por Marcel·lí Antúnez Roca, Quico Palomar, Carles Padrissa e Pere Tàntinyà. Desde meados dos anos 1990, o grupo vem diversificando seus esforços criativos, atuando em gêneros como drama, teatro de rua, performances, óperas etc., além de produzir grandes eventos corporativos. A Companhia faz uso da Internet para realizar trabalhos de teatro interativo, e explora a *web* como um recurso cênico. O resultado, chamado "teatro digital", coloca o grupo no primeiro plano de experimentação no ciberespaço

⁷La Fura dels Baus, Teatro Digital [Texto Online] Disponible en: <http://www.lafura.com/entrada/esp/manifest.htm>

atores e *bits*”, que se deslocam pela rede, relacionando o orgânico com o inorgânico, o material com o virtual, o ator de carne e ossos com o avatar, o espectador presencial com o internauta, o cenário físico com o ciberespaço. Marcel-lí Antúnez,⁸ ex-integrante e cofundador do grupo La Fura dels Baus, é conhecido pela fusão em cena de performances com robôs, interatividade, imagens virtuais, projeções múltiplas e sistemas sonoros.

Outras experiências realizadas no Japão estão entre as propostas mais relevantes nesta área, como demonstra Zaven Paré. O dramaturgo e diretor Hirata Oriza, da Seinendan Theatre Company, em 2014, adaptou a peça *As Três Irmãs* de Anton Chekhov, para o Robot Actors Project, do roboticista Ishiguro Hiroshi (Laboratório de Robótica Inteligente, Universidade de Osaka). Hirata criou a personagem “Gem F” como uma irmã (androide) mais jovem das protagonistas da trama do autor russo. A peça foi ambientada em um Japão futurista, sendo preservada a relação de descendência e a angústia de viver que transforma problemas aparentemente banais em um fardo difícil de suportar (Paré, 2018: 46).

Para a pesquisadora Isabella Pluta, da Université de Lauzanne, o português Leonel Moura também dá uma contribuição significativa a esta tendência, criando uma nova versão de *Rossum’s Universal Robot* (1924), peça de Karel Capek, na qual o escritor tcheco define o robô e o coloca como uma das protagonistas da trama da peça. Moura, em seu espetáculo intitulado *R.U.R, O Nascimento do Robô* (2010), atualiza a história de Capek, colocando andróides para atuar ao lado de seres humanos. Ele define sua criação como Teatro Robótico (2016: 66).

Assim, a realidade virtual em analogia às artes cênicas, mostra em tempo determinado a ilusão de uma situação, representando mimeticamente o mundo real e outros mundos imaginários para que o espectador se informe, reflita, ou apenas se entretenha. Tal qual o teatro tradicional, a

⁸<http://marceliantunez.blogspot.com.es/>

virtualidade cria mundos reais e fictícios, por intermédio de mecanismos e conceitos intangíveis para deleite dos espectadores que vislumbram e participam ativamente dos processos de criação e execução.

Ao refletir sobre a realidade virtual, Jean Baudrillard⁹ afirma que “não se trata de imitar, duplicar ou simular a realidade. Não existe artificialidade, mas sim, uma representação midiática que precede e determina o real, traçando uma nova topografia do entorno percebido como realidade” (2000: s/p). Estes mecanismos são inacessíveis aos espectadores, seja no palco, no cinema, ou na realidade virtual, mas se materializam, por fim, em uma obra real ou virtual que o espectador presencia.

A pesquisadora Miriam Velázquez afirma que a relação das artes cênicas, com a realidade virtual não se transforma em conceitos clássicos, mas ambas se complementam, convertendo-se em zonas híbridas entre mídias, tecnologias e cena, produzindo três parâmetros afins: interação participação ativa em um entorno ; imersão introduzindo-se ou introduzindo alguém nesse entorno ; transformação mudança de aparência de pessoas e/ou forma de objetos (2012: 26). A troca de papéis de público e atores acontece em uma via de mão dupla. Programadores e artistas visuais se convertem em dramaturgos, criando e alterando o drama com seus gráficos de programação, vídeos, imagens, luzes e sons. Esses elementos, somados a elementos advindos do teatro tradicional, compõem a dramaturgia e proporcionam ao espectador pontos de vista diversos em auxílio a compreensão do espetáculo.

Essas inovações que, a princípio, se mostraram impactantes, são hoje bem assimiladas pelo público das artes vivas que, por sua vez, foi levado a se reinventar para continuar consumindo essa arte milenar em sintonia com as novas tendências. Um dos hábitos mais incontestáveis inerentes ao espectador das artes cênicas é o ato de desligar os telefones celulares ao en-

⁹Jean Baudrillard (1929-2007) *Art in Real-Time: Theatre and Virtual Reality*, [Texto Online].

trar em uma sala de teatro. No entanto, essa prática vem, aos poucos, se modificando. Já não é tão raro solicitar à assistência que se aproprie de suas câmeras celulares, grave imagens e compartilhe com os demais participantes do evento, modificando, interagindo com a cena e fazendo parte da proposta artística. As tecnologias influenciam na criação e na compreensão da obra cênica, podendo ajudar a contar as histórias e contribuir para a construção da sua dramaturgia, sem que as peças se convertam em demonstrações esquizofrênicas de virtuosismos, derivadas da utilização inadequada dessa tecnologia. Ironicamente, em tempos de confinamento social, a única maneira de acessar os espetáculos teatrais é através das telas seja de telefones móveis, tablets ou computadores . O que já foi uma inovação é, atualmente, uma necessidade imposta pelo momento pandêmico.

Soluções criativas sempre são encontradas para as maiores crises da humanidade e com as artes cênicas não é diferente. As vídeo-gravações que avançam sobre as fronteiras do convívio; o limite de acessos aos aficionados, através da supressão de poltronas em edifícios teatrais; as condutas já adotadas em eventos urbanos, que inibem as aglomerações; a criação de festivais sobre o “ser em confinamento”, bem como, sua divulgação e demonstração das obras em rede etc. Para cada problema há uma solução e no caso das artes, quase sempre elas são criativas.

Mas fica um alerta sobre tudo o que passamos e estamos vivendo neste ensejo. Até quando as soluções virão? Até que momento poderemos confiar em nossa criatividade para arrancar coelhos de cartolas? O mundo pós-pandêmico trará interrogações e questionamentos, sobretudo, como a humanidade se portará e caminhará diante das dificuldades que ainda estão por vir, e se há alguma lição a aprender.

É difícil calcular os danos que essa pandemia tem causado em esfera global. Ainda estamos contando os nossos mortos. Ainda não verificamos o quão eficaz são os nossos sistemas de saúde. Não nos demos conta do ta-

manho da crise econômica nos mais diversos países atingidos. Quantos perderam ou ainda perderão seus empregos? Como isso reverberará no âmbito social? Haverá trégua na destruição desenfreada do meio ambiente? E as artes, com sua importância social tão essencial para transformar e aproximar o ser humano de si mesmo e do conhecimento, como sobreviverão? Soluções vêm com responsabilidades e, ao mesmo tempo em que se evidencia a necessidade de uma solidariedade global, e que as vidas humanas se mostram necessárias umas às outras, está também manifesto que as desigualdades têm novas oportunidades de se intensificar perante períodos pandêmicos. Evocamos uma vez mais Artaud:

...se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito (2006: 30).

Além dos reflexos mercadológicos que a pandemia provocou e vem provocando sobre as artes cênicas, também são esperadas alterações significativas em seus aspectos estéticos. Porém, não se trata de suplantando a realidade do teatro, que é uma arte milenar. Nem, tampouco, que passemos a questionar o conceito “teatro” ou, até onde vão as fronteiras da performance, da instalação visual, da tecno-criação ou do teatro. Como afirma Rafael Spregelburd, em sintonia com as ideias de Dubatti já citadas neste artigo (2016: Cap. 05, Ebook):

O que estamos produzindo em termos de teatro hoje são audiovisuais. O audiovisual já existe e tem uma gramática diferente e mais complexa se você quiser: tem edição e intervenção industrial. Em nenhum caso é uma nova maneira. Não é novo. O que acontece é que as formas já existentes do audiovisual, as decisões de planos, de montar câmeras, têm uma gramática já aprendida, desenvolvida e melhor executada no cinema ou mesmo nas piores televisões. O teatro é efêmero e é sempre político porque acontece diante de uma polis. O espectador insere uma chave crítica diante do que vê e não insere apenas uma chave de identificação. No teatro não há identificação, há oposição: "Não posso ser eles porque eles já estão aí e eu estou aqui". Então,

a sensação é de nos reunirmos antes de um evento para julgar comportamen-tos. Esse é o pacto intransferível, é o que chamamos de “convívio”.¹⁰

Portanto, o que se propõe aqui não é uma discussão sobre a existência ou não do teatro pós-pandemia, mas sim, uma reflexão sobre o legado que está sendo construído pelas artes vivas e as suas possíveis modificações com a ocorrência do evento pandêmico, ou mesmo, com o assédio dos avanços tecnológicos que rondam as divisas do convívio social. Não que desta vez ocorrerá uma sobrepujança das artes virtuais e a distância venha protagonizar a linguagem. Mas, provavelmente, sucederá uma reconexão das artes com os lugares ocupados, tanto individual, como coletivamente. Para as artes vivas, é fundamental o formato expositivo, isto é, o contato presencial da obra com o seu público. Que existam, então, medidas para repensar o espaço expositivo com normas sanitárias seguras. As migrações generalizadas para as redes virtuais são soluções que nos ajudam a refletir e experimentar meios que terão relevância para pensar a difusão de conteúdos em artes no futuro.

Mas no presente, é triste vermos os teatros e as casas de espetáculos fechadas ou reduzidas a um número mínimo de espectadores, ao mesmo tempo em que as ruas de muitas cidades do mundo estão ainda abertas aos funerais e às ambulâncias que soam noite à dentro. Não há nada mais dramático que o retrato da epidemia pintado a cores vivas, portanto, compreender e internalizar o que vem ocorrendo é um litígio de profundo pesar. Cada um tem seu próprio tempo para processar os traumas e isso vale para as artes cênicas. Nosso olhar está mediando à distância, de forma que ainda não compreendemos plenamente o momento, gerando sensibilidades que ainda estão sendo incorporadas. A concreção faz parte da natureza das artes que

¹⁰O ator, dramaturgo, diretor teatral e professor universitário Rafael Spregelburd concedeu esta entrevista ao “La Izquierda Diario”, em 12-07-2020.

enfrentam o desafio de decodificar o que não vemos com clareza. Mas o momento é inédito e ainda não temos formas cognitivas para decifrá-lo.

O que a humanidade vem passando é um trauma coletivo, portanto, ainda não há uma tradução certa. Podemos sim profetizar uma utopia ou uma distopia sobre como as artes cênicas assimilarão os fatos. Mas, por enquanto, o momento é de espera. Que assim seja!

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin (2006), *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- BATLER, Judith (2020), *Rastros Humanos Sobre as Superfícies do Mundo*. Tradução: Sérgio Andrade, New York: Edition Hemispheric Institute.
- BAUDRILLARD, Jean, (2000) “Art in Real-Time: Theatre and Virtual Reality”, [Texto Online]. Disponível em <http://www.infoamerica.org/teoria/baudrillard2> 65 Reaney, Mark. Consulta em: 27 de maio de 2020.
- DUBATTI, Jorge (2016), *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC. [Ebook].
- LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind, São Paulo: CosacNaify.
- MANOVICH, Lev (2005), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona-ES: Editorial Paidós.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2004), “Teatro y semiología”, [edición digital a partir de *Arbor; revista de ciencia, pensamiento y cultura*: CLXXVII, (Marzo-Abril), 497-508 pp] Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/591/593> , p.505. [Consulta: agosto 19, 2012].
- PARÉ, Zaven (2018), “Os Limites do Emprego de Robôs no Teatro”, *Revista Cena, Porto Alegre, n. 25*, mai./ago, pp. 44-55. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>
- PLUTA, Izabella (2016), “Teatro e robótica: os andróides de Hirohi Ishiguro, em encenações de Oriza Hirata”, *Art Research Journal - Revista de Pesquisa em Arte*, pp. 65-79.
- SANTOS, Milton (2008), *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*, Rio de Janeiro: Editora Record, 15ª edição.
- SITE OFICIAL DE LA FURA DELS BAUS - Lafura@lafura.com
- SITE OFICIAL DE LA IZQUIERDIA DIARIO - www.laizquierdadiario.com
- SITE OFICIAL DE MARCEL-LÍ ANTÚNEZ ROCA: <http://marceliantunez.blogspot.com.es/> [Consulta: 17 de junho de 2020].
- SUÁREZ, Jorge Iván (2010), *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- VELÁZQUEZ, Miriam Esteve (2012), [Escenografía intermedial: Nuevos medios y tecnologías afines a la escena], Universitat Politècnica de València.
- WHITE-DZURO G, GIBSON LE, ZAZZERON L et al (2021), “Multisystem effects of COVID-19: a concise review for practitioners”. *Postgrad Med*.133(1): 20-27.
- ZHOU F, YU T, DU R, et al (2020), “Clinical course and risk factors for mortality of adult inpatients with COVID-19 in Wuhan, China: a retrospective cohort study”, *Lancet*; 395(10229): 1054–1062.

Recibido: septiembre de 2020

Aceptado: mayo de 2021

AMERICANISMOS EN EL SUR DE LOS ESTADOS UNIDOS

ANA ISABEL NAVARRO CARRASCO

Universidad de Alicante

Title: Americanisms in the South of USA

Abstract: The aim of this paper is to interpret the data related to *El español en el Sur de Estados Unidos* by Manuel Alvar. We untangle from the Atlas those words (Americanisms) which are unknown to Spanish speakers in Spain, either because they do not know them, or because they do not use them. In order to contemplate those expressions, they have to be spoken in at least three locations within a larger area than the one studied by the atlas. We have also checked if they had been registered in the *Dictionary of the Royal Spanish Academy* and/or in the *Dictionary of Americanisms* of the Academy, as well as if they are used in the jargons of the areas of Texas, New Mexico, New Mexico and Southern Colorado. Finally, we demarcate the areas where each expressions is used.

Key words: Americanisms. Linguistic Geography. Linguistic Atlases. Lexicology. Lexicography

SOBRE LA OBRA

Manuel Alvar (1961-1971, 1975-1978, 1979-1983, 1985-1989, 1995 y 1999), después de cartografiar la mayor parte de España en sus atlas lingüísticos, se fue a América. De esta manera, proyectó y realizó el *Atlas lingüístico de Hispanoamérica*.¹ Pues bien, nos disponemos a analizar la primera obra de ese Atlas: *El español en el sur de Estados Unidos* (Alvar 2000a)². Después, la serie se completa con *El español en la República Dominicana* (Alvar 2000b)³, *El español en Venezuela* (Alvar 2001b)⁴, *El español en Paraguay*⁵ (Alvar 2001a), *El español en México* (Alvar 2010) y, todavía inédito, el último: *El español en Argentina y Uruguay*.

En lo que se refiere a la obra en sí, *El español en el sur de Estados Unidos* no trae mapas del mismo modo que otros atlas, sino que se presentan los materiales transcritos fonéticamente en listas de palabras; de acuerdo

¹A propósito del *Atlas de Hispanoamérica* vid. García Mouton (1992).

²En adelante ESEEUU. Acerca de esta obra pueden verse: Alvar (1991) y López Morales (2013).

³A propósito de esta obra vid. Navarro Carrasco (2016).

⁴En relación con esta obra puede verse Navarro Carrasco (2011).

⁵Puede verse Navarro Carrasco (2020).

con el mejor procedimiento de presentación tanto por la inmensidad del territorio como por la discontinuidad del mismo, a la vez que se ganaba espacio.

La obra en cuanto a su macroestructura se divide en tres partes: la primera comprende los estudios que Alvar ha realizado sobre el español de los Estados Unidos que se corresponden con pequeños trabajos desgajados que le surgieron a raíz de la recogida de materiales propiamente dicha. En ocasiones colaboraron Francisco Moreno, Hiroto Ueda y, sobre todo, Elena Alvar en esta labor.

En la segunda parte del Atlas aparecen todas las palabras que Manuel Alvar transcribió en sus encuestas y, finalmente, textos recogidos en distintos lugares de la zona estudiada. Los estudios que incluye son “El español de los Estados Unidos: Diacronía y sincronía”; “La situación del español en Nuevo Méjico”; “Comentarios a un cuento novomejicano de tradición oral”; “Análisis espectrográfico de varios sonidos novomejicanos”; “Comentarios a un cuento novomejicano de tradición oral”; “Consideraciones sobre el español de una india navajo”; “Discrepancias léxicas en tres hablantes de San Luis, Colorado” y “Apostillas espectrográficas a unos sonidos del dialecto canario de la Luisiana”. Para las transcripciones fonéticas de las palabras se siguió el mismo alfabeto que el del *Atlas de Andalucía*.

El cuestionario empleado como instrumento para elaborar el *Atlas del Sur de Estados Unidos* es el mismo que el utilizado para el *Atlas de Hispanoamérica*. El cuestionario para los Estados Unidos se ha aplicado en 25 localidades de cinco estados en los que se conserva todavía el español, una variedad descendiente de aquellos españoles que la llevaron allí en el siglo XVI. Los puntos de encuesta fueron los siguientes: 1 en Luisiana, 8 en Texas, 12 en Nuevo Méjico, 2 en Colorado, 2 en Arizona.

En la explicación de la metodología se mencionan datos de los informantes, una correspondencia de las preguntas con los mapas de otros

atlas lingüísticos, etc. En las “Adiciones fonéticas” con respecto a la metodología se señalan aspiración de la *s*, traslaciones acentuales, aspirada inicial, -e paragógica. En las “Adiciones morfológicas”, terminación *-anos* por *-amos*; terminación *-emos* en el presente de indicativo; verbo decir: *disir* ‘decir’, *disía* ‘decía’; verbo oír: *oyer* ‘oír’, *oyo* ‘oigo’; verbo caer: *cayer* ‘caer’; verbo venir: *venemos* ‘venimos’. Formas y verbos anómalos: *andemo* ‘anduvimos’, *cambean* ‘cambian’; adverbios: *aína* ‘todavía’, etc.; conjunción: *po* ‘pues’, *pus* ‘pues’. También aparecen adiciones léxicas, sintácticas, etc.

En lo que se refiere al contenido, el *Atlas* está formado por un total de 798 preguntas que se muestran por orden temático, pero, además, figura una relación de ellas por orden alfabético, lo cual es de una gran utilidad a la hora de buscar una cuestión determinada. Cada lámina va acompañada de un pequeño mapa en el que se representan las localidades. Hasta la pregunta 592 (“Transparente”) aparecen las respuestas transcritas fonéticamente. A partir de la 593 (“(Al) no venir”) hasta el final (pregunta 798) aparecen signos. Estas listas de palabras están elaboradas.

La tercera parte de la obra contiene “Textos de Goliad” por Elena Alvar, “Un cuento de Nuevo Méjico”, grabado por ella misma, y “Un cuento de una india navajo”. Estos relatos van en transcripción fonética y en escritura normal y se añaden unas notas en las que se dan explicaciones concernientes a los fenómenos lingüísticos que aparecen en los mismos. Al final del libro figura un “Índice de voces”. Este tipo de índices resultan de utilidad para buscar las palabras que incluyen las numerosas cuestiones. Considero que los índices de los atlas lingüísticos son fundamentales para abordar las obras de cartografía lingüística.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Coseriu (1977:114) afirmaba que la geografía lingüística comprende tres etapas principales, además de la parte de preparación de la investigación en la que se seleccionan los puntos de encuesta, se elabora el cuestionario,

se establecen los principios metodológicos de los hechos, etc. Estas tres etapas ya mencionadas son las siguientes: 1) Recolección del material, es decir, la realización de las encuestas propiamente dichas, 2) La elaboración de los mapas que constituyen los atlas lingüísticos y 3) El estudio e interpretación del material que proporcionan los atlas lingüísticos. Coseriu en su trabajo finalizaba diciendo “Sin embargo, alguna vez se explica la misma expresión [geografía lingüística] para designar sólo esta última etapa [estudio e interpretación del material de los atlas], considerándose las anteriores como preparación del instrumento de investigación”.

En nuestro trabajo interpretamos los datos allegados de *El español en el Sur de Estados Unidos*. Desentrañamos del *Atlas* aquellas palabras desconocidas por el hablante de España, bien porque no conoce, bien porque no usa: los americanismos.

Para darles carta de identidad, esas voces tienen que figurar como documentadas en tres localidades al menos. Ese ha sido nuestro criterio al escogerlas. Sabemos que cuando un término aparece en un lugar ocupa normalmente un área mayor de la que se registra en el atlas. No obstante, desdeñamos las que se encuentran en un punto o dos porque no se consideran lo suficientemente representativas o generalizadas, como se explicaba antes. Después, cotejamos las voces seleccionadas con el *Diccionario de la Real Academia Española* (2014)⁶ y con el *Diccionario de americanismos* de la Academia (Asociación de Academias de la lengua española 2010)⁷ para ver si son registradas por estos diccionarios. También comprobamos los términos con los vocabularios de la zona: *Texas* (Cerde, Cabaza, Farias 1953)⁸, *Nuevo Méjico* (Kercheville 1934)⁹, *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* (Cobos 1983)¹⁰.

⁶Citaremos por DRAE-14.

⁷Citaremos por DA.

⁸Citaremos por *Texas*.

⁹Citaremos por *Nuevo Méjico*.

¹⁰Citaremos por *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

Finalmente, ofrecemos una descripción de la zona que ocupa cada voz según las localidades en las que aparece.

3. ÁREAS GEOGRÁFICAS ESTUDIADAS

Según Russinovich Solé (1990) en 1980, los hispánicos eran el 37 % de la población de Nuevo Méjico, el 21 % de Tejas, el 19 % en California, el 6 % en Arizona y el 12 % en Colorado. La población que teóricamente habla un español patrimonial ha descendido mucho. No hay que tener en cuenta la situación de Nueva York, Florida e Illinois, porque las suyas fueron migraciones tardías. En los Estados Unidos hay un español muy influido por el inglés en territorios que pertenecieron a la Corona española. Entonces se genera una modalidad lingüística del inglés con fuerte influencia del español por causas de ciudadanía, trabajo o exilio político. Son dos situaciones distintas y requieren, por ello, tratamiento distinto.

A continuación se detallan los datos principales de las áreas geográficas estudiadas.

3.1. *Texas*

Texas es un estado del Sur de los EE.UU. Sus costas fueron conocidas a partir de 1519, y el interior fue explorado por Cabeza de Vaca. Fue colonizado durante el siglo XVIII (San Antonio se fundó en 1718), siglo en el que formó parte de las Provincias Internas de Nueva España. En 1821 comenzó la inmigración estadounidense. El gobierno de los EE.UU., que desde 1803 pretendía extender sus fronteras hasta el río Bravo del norte, alentó el federalismo y secesionismo, triunfante tras la derrota de Santa Ana en San Jacinto (1836), así pues este estado se independizó entre los años 1836-1845. En Texas, Alvar investigó la capital del Estado. Allí buscó a los herederos de las familias canarias que, en el siglo XVIII, se establecieron en la ciudad de Texas (Alvar 1991 y 1996b).

3.2. *Nuevo Méjico*

Nuevo Méjico es un estado del suroeste de los EE.UU., en la región de Montana, fronterizo con Méjico. Fue explorado por los españoles en el siglo XVI y poblado débilmente durante los siglos XVI-XVIII. Fue un estado mejicano para después ser cedido a los Estados Unidos en 1848. Las encuestas en Nuevo Méjico se hicieron al norte de la zona, donde aún quedan hispanohablantes que han mantenido el español sin alteraciones. España dejó la gestión del área de Nuevo Méjico en 1821; después fue regida por los mejicanos durante 25 años. En 1912, Nuevo Méjico pasó a ser el 47 estado de la Unión. El inglés se convirtió entonces en la lengua de la escuela y el español quedó como lengua familiar, anquilosada y arcaizante (Alvar 1991). Espinosa (1930 y 1946)¹¹ decía que el nuevo mejicano tiene sus antecedentes en el siglo XVI. Alvar (1996b), además, quería ver el modo en que se han fosilizado los arcaísmos, los dialectalismos que perduran de los primeros colonizadores, la nivelación desde Méjico y la influencia del inglés¹².

3.3. *La Luisiana.*

Al igual que en otras zonas los canarios escucharon la voz del rey español y fueron a esta zona a poblar. La Luisiana fue descubierta por Álvarez de Pineda en 1519, pero no fue hasta 1762 cuando se formó un asentamiento español. En 1803 la provincia volvió a ser parte de Francia y Napoleón la vendió a los Estados Unidos. España no hispanizó a la Luisiana, pero los emigrantes canarios han continuado allí. De hecho, 2010 canarios se asentaron por tierras de Nueva Orleans (Din, Montero de Pedro y Armistead 1988).

3.4. *Colorado*

Colorado es un estado del oeste de los Estados Unidos, en la región de Mountain. Integrado en 1706 en el virreinato de Nueva España, fue con-

¹¹Pueden verse datos en Lope Blanch (1990).

¹²Para el español en Nuevo Méjico vid. Alvar (1996a).

quistado por los Estados Unidos en 1848. Desde 1876 se le considera un Estado del país.

3.5. *Arizona*

Arizona es un estado del suroeste de los EE.UU., fronterizo con Méjico. De hecho, esta zona fue mejicana hasta 1848, año en que fue conquistada por los Estados Unidos. Se convirtió en estado en 1912.

4. TÉRMINOS

A continuación, se presenta la lista de 112 términos analizados y su explicación semántica, así como su situación lexicográfica. También se indica su documentación geográfica, así como otros detalles relevantes.

4.1. *Agujetas* ‘horquillas para el pelo’ en NM y Co¹³. El término no figura en el DRAE-14 ni en el DA.

4.2. *Andaniño(s)* ‘andaderas de los niños’ en NM y Co¹⁴. La voz no consta en los diccionarios.

4.3. *Árbol de naranja* ‘naranja’ en Tx, NM, Co y Az¹⁵. La forma no es recogida por los diccionarios.

4.4. *Atadera(s)* ‘ligas (de mujer)’ en Tx, NM, Co y Az¹⁶. El DRAE-14 ofrece la voz como desusada en este sentido. No consta en el DA.

4.5. *Banco* ‘hucha’ en La, NM y Co¹⁷. El término no figura en los diccionarios.

¹³ESEEUU 238 [nos referimos al número de la cuestión]: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, Co 2.

¹⁴ESEEUU 110: NM 1, NM 2, , NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 10, NM 12, Co 2.

¹⁵ESEEUU 330: Tx 1, Tx 2, Tx 7, NM 1, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 9, NM 10, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

¹⁶ESEEUU 87: Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 10, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

¹⁷ESEEUU 214: La 1 (*banca*), NM 3, NM 4 (*banquito*), NM 5, NM 6 (*banquito*), NM 8, NM 9 (*banquito*), NM 10, Co 1 (*banquito*), Co 2.

4.6. *Bandeja* ‘palangana’ en NM y Co¹⁸, ‘fregadero’ en la misma zona¹⁹. Los diccionarios no registran la voz.

4.7. *Blanqui(llo)* ‘huevo’ en Tx²⁰. El DRAE-14 para Guatemala, Honduras y México lo trae en este sentido. El DA añade la localización de ES y Ni. También en *Texas* y *Nuevo Méjico* y *Sur de Colorado*.

4.8. *Borrega* ‘oveja’ en Tx, NM y Co²¹. La forma no consta en los diccionarios, pero sí en *Nuevo Méjico* y *Sur de Colorado*.

4.9. *Brasier* ‘sostén (de las mujeres)’ en La, Tx, NM, Co y Az²². El término es recogido por el DRAE-14 para América. El DA ofrece la siguiente localización: EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ur.

4.10. *Broche(s)* ‘horquillas para el pelo’ en Tx, NM y Az²³. El DA para Co, Ur lo define como ‘adorno que se lleva en el cabello para sujetarlo’.

4.11. *Café* ‘(pelo) castaño’ en Tx, NM, Co y Az²⁴. El DRAE-14 lo recoge como ‘marrón’ y dice que se usa más en América. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur indica: ‘de color café’. Y, en una segunda acepción, para los mismos países dice: ‘referido a color, similar al del grano de café tostado’.

¹⁸ESEEUU 107: NM 1, NM 2, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 9, NM 10, Co 1, Co 2.

¹⁹ESEEUU 135: NM 1, NM 5, NM 6, NM 7, NM 10, NM 12, Co 1, Co 2.

²⁰ESEEUU 377: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 7.

²¹ESEEUU 366: Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 9, Co 1, Co 2.

²²ESEEUU 84: La 1, Tx 1, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

²³ESEEUU 238: Tx 3, Tx 6, Tx 8, NM 4, NM 10, Az 2 (*brochos*).

²⁴ESEEUU 5: Tx 1, Tx 2, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1 (*acafetado*), NM 2 (*acafetau*), NM 6 (*acafetao*), NM 7, NM 9, NM 10 (*cafetao*), NM 11 (*acafetado*), NM 12 (*café, acafetao*), Co 1, Co 2 (*acafetado*), Az 1, Az 2.

4.12. *Cajón* ‘ataúd’ en Tx, NM, Co y Az²⁵. Con este mismo significado aparece en el DRAE-14 y localización en América. Igualmente, en el DA para Co, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, Ve, Ec.

4.13. *Calzón* ‘bragas’ en Tx, NM y Az²⁶. La voz en este sentido no figura en el DRAE-14. El DA para Gu, Ho, Ni, CR, Co, Ec, Pe, Bo Ch, Ar, Ur lo recoge con la siguiente definición: ‘braga, prenda interior femenina’.

4.14. *Calzoncillo* ‘bragas’ en La y NM²⁷. El término con esta acepción no es recogido en el DRAE-14; tampoco en el DA.

4.15. *Camalta* ‘cama’ en NM²⁸. La forma no consta en los diccionarios, pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.16. *Camote* ‘batata’ en NM, Co y Az²⁹. El DRAE-14 para América Central, Filipinas, México y Perú lo trae en este sentido. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar ofrece la siguiente explicación: ‘tubérculo comestible del camote [planta cultivada y rastrera], en forma de huso, harinoso y azucarado, de color pardo por fuera y amarillento o blanco por dentro’. También es recogido en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.17. *Chamaco* ‘niño hasta los cinco años’ en Tx, NM y Co³⁰, ‘niño hasta los diez años’ en la misma zona y, además, en Co³¹; ‘niño de diez a quince años’ en la misma área que el anterior³². El DRAE-14 para las

²⁵ESEEUU 186: Tx 1, Tx 2, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 2, Az 1.

²⁶ESEEUU 86: Tx 1 (*calzones, calzón*), Tx 2 (*calzones*), Tx 3 (*calzones, calzón*), Tx 4 (*calzones*), Tx 5 (*id.*), Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1 (*calzones*), NM 11, Az 1, Az 2.

²⁷ESEEUU 86: La 1 (*calzoncillo de mujere*), NM 2 (*calzoncío*), NM 3, NM 7 (*calzoncío*), NM 8 (*id.*).

²⁸ESEEUU 111: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9.

²⁹ESEEUU 335: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 9, NM 11, NM 12, Co 1, Az 1.

³⁰ESEEUU 166: Tx 1, Tx 6, NM 1, NM 3, NM 6, NM 10, NM 12, Co (*chamaquito*).

³¹ESEEUU 167: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 6, Tx 8, NM 2, NM 3, NM 5, NM 8, NM 10, NM 12, Co 2 (*chamaquito*), Az 1.

³²ESEEUU 168: Tx 1, Tx 8, NM 3, NM 5, NM 7, NM 8, Az 1.

Antillas, El Salvador, Honduras, México y Nicaragua indica: ‘niño o adolescente’. El DA para Mx, Gu, ES, Cu, RD, PR, Pe, Ho, CR, Bo da la misma definición. También en *Texas, Nuevo Méjico y Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.18. *Chanchaquero* ‘tobillo’ en Tx³³. La voz no figura en los diccionarios.

4.19. *Chapa* ‘cerradura’ en Tx, NM, Co y Az³⁴. El DRAE-14 lo recoge con este significado y dice que se usa más en América. El DA, en este sentido, lo localiza en EU: SO, Mx, ES, Ni, CR, Pa, Co, Ec, Pe, Ch, Bo. Figura en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.20. *Chapulín* ‘saltamontes’ en Tx, NM, Co y Az³⁵. El DRAE-14 para Colombia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua lo ofrece como ‘langosta, cigarrón’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Co: SO, Ve trae la siguiente definición: ‘saltamontes de hasta 8 cm. de longitud, de color verde, con cabeza gruesa, ojos prominentes, antenas finas y alas membranosas, patas anteriores estrechas, alargadas y resistentes, y las posteriores, mucho más grandes y delgadas (Acrididae; *Acridium peregrinum*)’ y, en una segunda acepción, para EU: SO, Mx, Gu, Ho, ES, Ni trae una explicación parecida: ‘saltamontes de color amarillento oscuro o marrón claro, de cabeza gruesa y ojos prominentes, con antenas finas, alas membranosas, patas anteriores cortas muy robustas y patas posteriores largas (Acrididae; *Tropidacris dux*, *Schistocerca americana*)’. En el primer caso, el saltamontes es de color verde, en el segundo amarillento. Se recoge en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

³³ESEEUU 49: Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6 (*hueso de chanchaquero*), Tx 7 (*chancatero*), Tx 8 (*hueso de chancatío*).

³⁴ESEEUU 103: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

³⁵ESEEUU 346: Tx 1 (*chapul*), Tx 2, Tx 3, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

4.21. *(La) chiche* ‘ubre’ en Tx, NM y Az³⁶. El DRAE-14 lo da como masculino para Argentina, Bolivia, Guatemala y Honduras con el significado de ‘pecho de la mujer’ y para El Salvador, México y Nicaragua indica que se usa en femenino. El DA, en el mismo sentido del Diccionario académico, como femenino para Gu, Ho, ES, Ni y como masculino para Bo, Ar: NO, Mx, Ec: N. En *Texas*: ‘pecho de la mujer y también de los animales’; además en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.22. *Chichero* ‘sostén (de las mujeres)’ en Tx y Az³⁷. El DRAE-14 no recoge la voz. El DA para Mx, ES lo ofrece en este sentido. Además, en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.23. *Chiflón* ‘chimenea’ en NM y Co³⁸. La voz no es registrada por los diccionarios pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.24. *Chileperro* ‘orzuelo’ en NM y Co³⁹. Los diccionarios no ofrecen la forma. Figura en *Nuevo Méjico*.

4.25. *Chino* ‘(cabello) rizado’ en Tx, NM, Co y Az⁴⁰. El DRAE-14 no lo trae. El DA para Mx afirma: ‘*referido a persona*, que tiene el cabello muy rizado’. Además, en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.26. *Chivato* ‘macho cabrío’ en Tx, NM y Co⁴¹. No figura en el DRAE-14. El DA para Ch indica: ‘chivo, macho cabrío adulto’. También en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

³⁶ESEEUU 402: Tx 3, Tx 7, NM 2 (*chichis*), Az 2 (*chichi*).

³⁷ESEEUU 84: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Az 1.

³⁸ESEEUU 526: NM 2, NM 3, NM 7, NM 10, Co 2.

³⁹ESEEUU 14: NM 1 (*chilito de perro*), NM 2 (*chiliperro*), NM 4 (*chile de perro*), NM 5 (*id.*, *chilito*), NM 6 (*chilito de perro*), NM 7 (*chile de perro*), NM 10, NM 12, Co 1.

⁴⁰ESEEUU 2: Tx 1, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3 (*enchinao*), NM 4 (*id.*), NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 2.

⁴¹ESEEUU 368: Tx 3, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 3, NM 6, NM 10, Co 1, Co 2.

4.27. *Chopo* ‘bajo (de estatura)’ en NM⁴² y *chapo* ‘íd.’ en NM, Co y Az⁴³; *chopo* ‘(individuo) grueso y pequeño’ en NM⁴⁴; *chapo* ‘íd.’ en Az⁴⁵. De todas estas formas, el DRAE-14 y el DA solo ofrecen *chapo* para Mx como ‘persona de baja estatura’. *Chapo* en este sentido en *Texas* y *Nuevo Méjico*. En *Nuevo Méjico* y *Sur de Colorado* se recoge *chopo* ‘short in stature’ y *chapo* ‘short and squatty’.

4.28. *Chopos* ‘zapatillas’ en NM⁴⁶. La voz no es recogida por los diccionarios. En *Nuevo Méjico* y *Sur de Colorado* figura como ‘rubber overshoe’.

4.29. *Choque* ‘tiza’ en Tx, NM, Co y Az⁴⁷. El DRAE-14 no registra el término. El DA lo localiza en EU con este sentido de ‘tiza para escribir en la pizarra’. Además, en *Nuevo Méjico* y *Sur de Colorado*.

4.30. *Chuparroso* ‘colibrí’ en Tx, NM, Co y Az⁴⁸. El DRAE-14 lo localiza en México. El DA en EU, Mx con la siguiente definición: ‘ave de hasta 3 cm. de longitud, de pico recto, negro y afilado, plumaje brillante de color verde dorado con cambiantes bermejos en la cabeza, cuello y cuerpo, gris claro en el pecho y vientre, y negro rojizo en las alas y cola; hay varias especies, de tamaños diversos, pero todas pequeñas y de precioso plumaje’. También en *Texas* y *Nuevo Méjico*.

⁴²ESEEUU 57: NM 1, NM 4, NM 5 (*chopa*), NM 6 (*chopito*), NM 7, NM 8 (*chopito*), NM 9 (*íd.*), NM 12.

⁴³Ibídem: NM 3, NM 11, Co 2 (*chapón*), Az 1, Az 2 (*chapito*).

⁴⁴ESEEUU 59: NM 5, NM 6, NM 8 (*chopito*), NM 9 (*íd.*), NM 12.

⁴⁵Ibídem: Az 1 (*chapo gordo*), Az 2 (*chapito*, *chapo gordito*).

⁴⁶ESEEUU 95: NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10.

⁴⁷ESEEUU 248: Tx 1 (*chocle*), Tx 2 (*íd.*), Tx 3 (*íd.*), Tx 4 (*chok*), Tx 7 (*cho*), NM 1, NM 2 (*choque de sianos*), NM 3, NM 4, NM 5 (*chok*, *choque*), NM 6, NM 8, NM 9, NM 10, NM 12 (*chok*, *choque*), Co 1, Co 2, Az 1 (*chok*).

⁴⁸ESEEUU 357: Tx 1, Tx 2, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4 (*chuparroso*), NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

4.31. *Cinc* ‘fregadero’ en La, Tx, NM, Co y Az⁴⁹. La voz no figura en los diccionarios. Es un anglicismo (del inglés *sink*). Se recoge en *Texas*. También la forma *sinke* en *Nuevo Méjico*.

4.32. *Cinta* ‘cordones (de los zapatos)’ en Tx y NM⁵⁰. El término no consta en los diccionarios aunque sí en *Nuevo Méjico* y *Sur de Colorado*.

4.33. *Cobija* ‘manta’ en Tx, NM, Co y Az⁵¹. El DRAE-14 lo localiza en América con este sentido de ‘manta, pieza para abrigarse’. El DA con localización en Mx, Gu, Ho, Py, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ar, Ur, Ch ‘manta que sirve de abrigo, especialmente en la cama’. También en *Nuevo Méjico* y *Sur de Colorado*.

4.34. *Codo* ‘tacaño’ en Tx, NM, Co y Az⁵². El DRAE-14 lo registra para Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua como ‘persona tacaña, mezquina’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Ec, Pe, Bo con este mismo significado. También en *Texas*: ‘miserable, ruin, mezquino’. En *Nuevo Méjico* se recoge *codo duro* con el mismo significado.

4.35. *(Comprar) en abonos* ‘(comprar) a plazos’ en Tx y Az⁵³. El DRAE-14 ofrece *abono* para El Salvador, Guatemala, Honduras y México con la siguiente definición: ‘cada uno de los pagos parciales de un préstamo o una compra a plazos’. El DA dice que *en abonos* es una locución adverbial que significa ‘mediante pagos parciales y periódicos’ y lo localiza en Mx, Gu, Ho, Ni, CR, RD, PR, Ec.

⁴⁹ESEEUU 135: La 1, Tx 1, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 8, NM 11, Co 1, Az 1, Az 2.

⁵⁰ESEEUU 93: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 2 (*cinti(II)a*), NM 3, NM 5, NM 7, NM 10, NM 11, NM 12.

⁵¹ESEEUU 115: Tx 1, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Az 1, Az 2.

⁵²ESEEUU 173: Tx 1, Tx 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 7, NM 10, NM 11, NM 12, Co 2, Az 1.

⁵³ESEEUU 240: Tx 1, Tx 2, Tx 4, Tx 6, Tx 7, Az 1, Az 2.

4.36. *Corpiño* ‘sostén (de las mujeres)’ en Tx⁵⁴. El DRAE-14 para Argentina y Uruguay lo trae en este sentido. Igualmente, el DA para Mx, Ni, Co, Bo, Ch, Py, Ar, Ur, Ho.

4.37. *Cruda* ‘borrachera’ en Tx, NM y Co⁵⁵. Tanto el DRAE-14 como el DA lo recogen con un significado afín pero no exactamente el mismo que tenemos nosotros. El primero, para Guatemala, Honduras y México: ‘resaca, malestar por haber bebido en exceso’. El DA, por su parte, lo localiza en Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Bo, Ec con esta misma definición. También en *Texas*: ‘la enfermedad o entorpecimiento causado por la borrachera’; y en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* ‘hangover’.

4.38. *Cuates* ‘gemelos o mellizos’ en Tx, NM, Co y Az⁵⁶. El DRAE-14 recoge *cuate*, *ta* para México en este sentido de ‘mellizo, nacido de un mismo parto’. Igualmente, el DA. Además, en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.39. *Culeca* ‘(gallina) clueca’ en La, Tx, NM, Co y Az⁵⁷. El DRAE-14 localiza la metátesis en Aragón y América. El DA en Mx, Gu, Ho, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve: O, Ur. También en *Texas y Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.40. *Desarmador* ‘destornillador’ en Tx, NM y Az⁵⁸. El DRAE-14 lo recoge para El Salvador, Honduras y México. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pe, Bo en este sentido: ‘herramienta que consta de un mango y una barrita metálica que se inserta en la ranura del tornillo, que sirve para apretar y aflojar tornillos’. Se halla en *Texas*.

⁵⁴ESEEUU 84: Tx 3, Tx 7, Tx 8.

⁵⁵ESEEUU 178: Tx 4, Tx 7, Tx 8, NM 5, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2.

⁵⁶ESEEUU 159: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

⁵⁷ESEEUU 375: La 1, Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12 (*senculeca*), Co 1, Co 2, Az 1.

⁵⁸ESEEUU 228: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 11, NM 12, Az 1, Az 2.

4.41. *Destripa(d)o* ‘herniado’ en NM y Co⁵⁹. La voz no figura en los diccionarios pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.42. *Elote* ‘mazorca’ en Tx, NM y Co⁶⁰; ‘mazorca tierna de maíz’ en Tx, NM, Co y Az⁶¹. El DRAE-14 lo define de la siguiente manera: ‘mazorca tierna de maíz, que se consume, cocida o asada, como alimento en México y otros países de América Central’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR lo recoge como ‘mazorca de maíz con los granos ya desarrollados en sazón’. Se encuentra en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* como ‘tender ear of corn’.

4.43. *Escuela alta* ‘escuela secundaria’ en La, Tx, NM y Co⁶². El DRAE-14 no registra el término. El DA, s. v. *escuela*, ofrece *escuela alta*, con localización en EU, calco del inglés *high school*, como ‘enseñanza preuniversitaria’. También en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.44. *Esti(ll)a* ‘astilla’ en Tx, NM, Co y Az⁶³. La forma no es recogida por los diccionarios pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.45. *Floriar* ‘florecer’ en La, Tx, NM, Co y Az⁶⁴. El DRAE-14 trae la forma *florear* para América Central, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, República Dominicana y Venezuela con la siguiente definición: ‘dicho de una planta: florecer’. El DA localiza *florear(se)* en Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Ec, Bo, Ch, Ur en este sentido. También, *florear* en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

⁵⁹ESEEUU 45: NM 2 (*destripau*), NM 3, NM 4, NM 5 (*destripau*), NM 6, NM 7, NM 8, NM 10 (*estripado*), Co 1, Co 2.

⁶⁰ESEEUU 323: Tx 3, NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, Co 2.

⁶¹ESEEUU 325: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 3 (*elote tiernito*), NM 5, NM 6, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2 (*ilote*), Az 1.

⁶²ESEEUU 244: La 1, Tx 1, Tx 2, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1 (*alta escuela*), Co 2.

⁶³ESEEUU 342: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 6, Tx 7, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4 (*estiá*), NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, Co 1, Az 1, Az 2.

⁶⁴ESEEUU 337: La 1 (*floriando*), Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6 (*florear*), Tx 7 (*florear*), NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

4.46. *Goloso* ‘glotón’ en La, NM y Co⁶⁵. La voz no figura con este significado en los diccionarios pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.47. *Grampa* ‘abuelo’ en Tx, NM y Co⁶⁶. La voz no es recogida por los diccionarios. Figura en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.48. *Guajolote* ‘pavo’ en Tx, NM, Co y Az⁶⁷. El DRAE-14 lo localiza en El Salvador, Honduras y México con este significado. No consta en el DA.

4.49. *Guaraches* ‘sandalias’ en NM, Co y Az⁶⁸. El DRAE-14 para México lo define como ‘especie de sandalia tosca de cuero’. El DA para EU, Mx ofrece la misma definición. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* se indica: ‘a kind of sandal with tire-casing sole’.

4.50. *Güero* ‘(cabello) rubio’ en Tx, NM, Co y Az⁶⁹. El DRAE-14 para México lo define del siguiente modo: ‘dicho de una persona: que tiene los cabellos rubios’. El DA para Mx, Ho indica lo mismo. También en *Texas, Nuevo Méjico y Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.51. *Güila* ‘cometa (de papel)’ en Tx⁷⁰. La voz no es recogida por los diccionarios.

4.52. *Halar* (con *h-* aspirada) ‘arrastrar’ en La, NM, Co y Az⁷¹. El DRAE-14 registra *halar* para Andalucía, Costa Rica, Cuba, Honduras, Nicaragua, Panamá, República Dominicana y Venezuela y lo define de la siguiente manera: ‘tirar hacia sí de algo’. El DA, s. v. *halar(se)*, para Ho, ES,

⁶⁵ESEEUU 179: La 1, NM 1, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 2.

⁶⁶ESEEUU 170: Tx 3 (*grampá*), NM 3, NM 6, NM 10, Co 1.

⁶⁷ESEEUU 361: Tx 1, Tx 2 (*guojolote*), Tx 3 (*id.*), Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 3, NM 4, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

⁶⁸ESEEUU 96: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11 (*guarachis*), NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

⁶⁹ESEEUU 4: Tx 1, Tx 6, Tx 7, Tx 8 (*güerito*), NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

⁷⁰ESEEUU 217: Tx 5, Tx 6, Tx 7.

⁷¹ESEEUU 327: La 1 (*halandola; hala*), NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Az 1.

Ni, Pa, Cu, RD, PR, Ve, Ec, Bo: O, CR, Co lo define como ‘atraer alguien hacia sí algo o a una persona’; y, s. v. *jalar(se)*, para EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, RD, PR, Cu, Ec, Pe, Ur, Bo con la misma definición. Además, en Ho, ES, Ni, CR, Ec, Bo ‘tirar de algo o de alguien’.

4.53. *Huesito sabroso* ‘tobillo’ en NM y Co⁷². La forma no es recogida por los diccionarios pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*. En *Texas* encontramos *hueso sabroso*.

4.54. *Jacal* ‘vivienda típica campesina’ en Tx, NM, Co y Az⁷³. El DRAE-14 para Honduras y México afirma: ‘especie de choza’. El DA para Mx, Ho: S, C, E, Ni, Ve lo define en este sentido de ‘choza o casa humilde construida con adobe y carrizo’. También en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.55. *Kínder* ‘enseñanza anterior a la primaria’ en Tx, NM, Co y Az⁷⁴. El DRAE-14 para América lo recoge como ‘jardín de infancia’. El DA lo localiza en EU, Mx, Gu, Ho, Pa, RD, PR, Co, Ve, Ec, Bo, Ch, Ar y nos remite a *kindergarten* ‘ciclo de estudios previos a la educación primaria, generalmente para niños entre tres y cinco años’.

4.56. *Leva* ‘americana (chaqueta)’ en NM⁷⁵. El DRAE-14 para Cuba y Ecuador lo ofrece en este sentido. Igualmente, el DA con la misma localización. También en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.57. *Limosnero* ‘mendigo’ en La, Tx, NM, Co y Az⁷⁶. El DRAE-14 lo recoge como ‘pordiosero’ y dice que se usa más en Andalucía y América.

⁷²ESEEUU 49: NM 1, NM 2 (*hueso sabroso*), NM 4, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2.

⁷³ESEEUU 100: Tx 2, Tx 3, Tx 4, NM 1, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2 (*jacalito*).

⁷⁴ESEEUU 242: Tx 1, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 3 (*kindergarten*), NM 4, NM 5, NM 6, NM 8 (*kindergarten*), NM 10 (*íd.*), NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

⁷⁵ESEEUU 61: NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10.

⁷⁶ESEEUU 221: La 1, Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3, NM 8, NM 10, NM 11, NM 12, Co 2, Az 1, Az 2.

El DA para Ni, CR, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar lo define: ‘referido a persona, que pide limosna’. También figura en *Texas*.

4.58. *Linterna* ‘insecto fosforescente volador’ en Tx, NM y Co⁷⁷. El término no consta en los diccionarios. Se halla en *Texas*.

4.59. *Mancuerni(ll)as* ‘gemelos (de la camisa)’ en Tx, NM, Co y Az⁷⁸. El DRAE-14 para América Central, Bolivia y México recoge *mancuernillas* en este sentido. Igualmente, el DA para CR, Bo, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, Pe, Bo. Además, en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*. En *Texas* se registra *mancornilla*.

4.60. *Mayordomo* ‘mayoral’ en Tx, NM, Co y Az⁷⁹. El DRAE-14, sin localización, lo define como ‘criado principal a cuyo cargo está el gobierno económico de una casa o hacienda’ y para Ecuador y El Salvador indica: ‘agente principal del propietario, arrendatario o administrador de una hacienda’. El DA para Mx, Ho, ES, Ni, RD, Co: O, Bo Ur dice: ‘persona encargada de vigilar o administrar una hacienda’. En *Texas*: ‘capataz’.

4.61. *Mecates* ‘cordones (de los zapatos)’ en NM, Co y Az⁸⁰. El DRAE-14 para América Central, México y Venezuela lo trae como ‘cordel o cuerda hecha de cabuya, cáñamo, pita, crin de caballo o un material similar’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Co: E, O, Ve, Ec como ‘soga o cuerda hecha de fibra natural’. En ningún caso con el sentido de ‘cordones de los zapatos’. Habrá habido un deslizamiento de significado. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* figura con nuestro significado: ‘shoestrings’.

⁷⁷ESEEUU 353: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1 (*linternita*, *lintierna*), NM 3, NM 4, NM 5, NM 7, Co 2.

⁷⁸ESEEUU 65: Tx 1 (*mancornía*), Tx 2, Tx 3, Tx 4 (*mancuera*), Tx 5 (*id.*), Tx 6 (*mancornías*), Tx 7 (*manquernías*), Tx 8 (*mancornías*), NM 1 (*mancornilla*), NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 7, NM 8, NM 10 (*mancornías*), NM 11, NM 12, Co 1 (*mancornía*), Co 2 (*id.*), Az 1 (*id.*), Az 2 (*id.*).

⁷⁹ESEEUU 222: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 3, NM 4, NM 9, NM 12, Co 2, Az 1, Az 2.

⁸⁰ESEEUU 93: NM 1, NM 6, NM 9, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2 (*metates*).

4.62. *Medias* ‘calcetines’ en NM y Co⁸¹. El DRAE-14 para América lo ofrece en este sentido. El DA para ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur lo trae como ‘calcetín, prenda que cubre el pie y llega hasta la pantorrilla’. También en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.63. *Mesero* ‘camarero’ en toda la zona⁸². El DRAE-14 para América Central, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, México y República Dominicana lo recoge en este sentido de ‘camarero de café o restaurante’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Ur lo define como ‘empleado que sirve los alimentos y bebidas en restaurantes, cafeterías u otros establecimientos similares’. También en *Texas*.

4.64. *Metate* ‘almirez, mortero y afines’ en NM y Az⁸³. El DRAE-14 lo localiza en Guatemala y México con la siguiente explicación: ‘piedra sobre la cual se muelen manualmente con el metlapil el maíz y otros granos. En España se empleaba para hacer el chocolate a brazo’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR ofrece una definición muy parecida.

4.65. *Milpa* ‘plantación de maíz’ en NM, Co y Az⁸⁴. El DRAE-14 para Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua lo recoge como ‘terreno dedicado al cultivo del maíz y a veces de otras semillas’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pe ofrece una explicación similar y para Gu, Ho, ES Ni con la acepción de ‘conjunto de matas de maíz de un cultivo’; además para CR: ‘maizal’.

4.66. *Mochito* ‘manco’ en Tx, NM, Co y Az⁸⁵; ‘cojo’ en Tx, NM y Az⁸⁶. El DRAE-14 no recoge la forma. El DA para CR, Pa, RD, PR, Co,

⁸¹ESEEUU 71: NM 1, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, Co 2.

⁸²ESEEUU, pág. 253, general.

⁸³ESEEUU 129: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 10, NM 11, NM 12, Az 2.

⁸⁴ESEEUU 322: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

⁸⁵ESEEUU 34: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 3, NM 4, NM 5, NM 8, NM 11, NM 12, Co 1, Az 1, Az 2 (*mochito*).

⁸⁶ESEEUU 51: Tx 2, Tx 3, Tx 4, NM 5, NM 11, NM 12, Az 1, Az 2 (*mochito*).

Ve, Pe, Bo lo define como ‘persona o animal que carece de algún miembro o parte de él’; y para Gu, Ho, ES, Ni, Pa, RD, PR, Ec, Ar: O ‘referido a persona, mutilada’. Además, en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*: ‘said of the person who has lost an arm or a leg’. En *Texas* figura *mochar*, desusado, como ‘desmochar, cortar, amputar’.

4.67. *Molacho* ‘desdentado’ en NM, Co y Az⁸⁷; ‘mellado’ en la misma zona⁸⁸. Con localización en México lo recogen el DRAE-14 y el DA. También en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.68. *Molcajete* ‘almirez, mortero y afines’ en Tx, NM y Az⁸⁹. El DRAE-14 para México trae la siguiente definición: ‘mortero grande de piedra o de barro cocido, con tres pies cortos y resistentes, que se usa para preparar salsas’. El DA para Mx, Ho: S ofrece una explicación muy parecida.

4.69. *Molenco* ‘desdentado’ en Tx⁹⁰, ‘mellado’ en la misma zona⁹¹. Los diccionarios no recogen la voz.

4.70. *Moneci(ll)o* ‘monaguillo’ en La, NM y Co⁹². El DRAE-14 registra *monecillo* con este significado y añade que se usa en Andalucía. Será uno de tantos términos andaluces que pasaron a América. El término no figura en el DA.

⁸⁷ESEEUU 19: NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

⁸⁸ESEEUU 20: NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

⁸⁹ESEEUU 129: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 3, NM 5, NM 8, Az 1.

⁹⁰ESEEUU 19: Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8.

⁹¹ESEEUU 20: Tx 6, Tx 8.

⁹²ESEEUU 190: La 1, Tx 3, NM 1, NM 2 (*monecía*), NM 3, NM 4, NM 5 (*monesía*), NM 6, NM 7 (*monacío*), NM 9, Co 1, Co 2.

4.71. *Mono* ‘espantapájaros’ en Tx⁹³. La voz no consta en los diccionarios. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* se indica: ‘effigy or doll made by a witch’.

4.72. *Mosca de caballo* ‘tábano’ en Tx y NM⁹⁴. La forma no es recogida por el DRAE-14. El DA para EU, Ec ofrece la siguiente explicación: ‘insecto díptero de hasta 3 cm de longitud y de color pardo, que molesta principalmente a las caballerías; tábano’. Nosotros hemos escuchado el término en Andalucía.

4.73. *Naguas* ‘falda’ en Tx, NM, Co y Az⁹⁵. La voz no figura en el DRAE-14. El DA para Mx, ES, Ni, CR lo define como ‘saya o falda’.

4.74. *Nana* ‘niñera’ en Tx, NM y Az⁹⁶. El DRAE-14 lo localiza en Chile, Colombia, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Perú y República Dominicana. El DA en Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa, RD, Ve, Pe, Ch, Ar, Cu, Co, Ec, Py. Se halla en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.75. *Nublina* ‘neblina’ en La, Tx, NM, Co y Az⁹⁷. La voz no figura en los diccionarios. Se registra en *Texas y Nuevo Méjico*.

4.76. *Olote* ‘zuro (de la mazorca)’ en Tx, NM, Co y Az⁹⁸. El DRAE-14 lo ofrece en este sentido para Costa Rica, el Salvador, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR: ‘corazón

⁹³ESEEUU 317: Tx 1, Tx 3, Tx 6, Tx 8.

⁹⁴ESEEUU 350: Tx 4, Tx 5, Tx 7, NM 6, NM 7.

⁹⁵ESEEUU 80: Tx 3, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, Co 2 (*aguas*), Az 2.

⁹⁶ESEEUU 241: Tx 7 (*mana*), NM 4, NM 7, Az 2.

⁹⁷ESEEUU 493: La 1, Tx 2, Tx 3, NM 1 (*ñiublina*), NM 2 (*ñublina*), NM 3 (*ñiublina*), NM 4 (*ñublina*), NM 5 (*ñublina, nublina*), NM 6 (*ñubline*), NM 7 (*ñiublina*), NM 9, NM 10, NM 11, Co 1 (*ñublina*), Co 2, Az 2.

⁹⁸ESEEUU 324: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5 (*elote*), Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1 (*olote, jojolote*), NM 2 (*ololote*), NM 3 (*id.*), NM 5, NM 6, NM 7 (*ololote*), NM 9 (*elote*), NM 10 (*olote, elote*), NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

de la mazorca, una vez desgranada’. También en *Texas*. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado: ololote y olote*.

4.77. *Overol* ‘mono (prenda de vestir)’ en La, Tx, NM y Az⁹⁹. El DRAE-14 lo ofrece para América. El DA para EU, Mx, Gu, Ho, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur da la siguiente explicación: ‘prenda de trabajo de una sola pieza, que consta de cuerpo y pantalón y se usa generalmente como traje de faena’ y para Mx, Cu, Ec ‘prenda de vestir de una sola pieza consistente en un pantalón, largo o corto, con peto’. *Texas* indica: ‘pantalón y camisa de una sola pieza’.

4.78. *Pantaleta* ‘bragas (de mujer)’ en Tx, NM y Co¹⁰⁰. El DRAE-14 lo trae para Colombia, México, República Dominicana y Venezuela. El DA para Mx, Ho, Ni, Pa, PR, Ve, RD, Co: N. También en *Texas*: ‘calzón interior de mujer’.

4.79. *Pantis* ‘bragas (de mujer)’ en NM y Co¹⁰¹. El DRAE-14 recoge *panti* para América Central, Colombia, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela pero dice que se usa más en plural. El DA ofrece la forma *pantis* para EU, Mx, CR, Pa, RD, PR, Co, Ve, Ec, Bo, Ch.

4.80. *Papa dulce* ‘batata’ en NM¹⁰². La forma no es recogida por los diccionarios pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.81. *Papá grande* ‘abuelo’ en Tx y NM¹⁰³. No figura en los diccionarios. Con localización en Texas y Nuevo Méjico en *Texas*. También en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

⁹⁹ESEEUU 63: La 1 (*coverol, obrol*), Tx 1, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 3, NM 4, NM 12, Az 1, Az 2.

¹⁰⁰ESEEUU 86: Tx 2, Tx 4, NM 10, NM 12, Co 2.

¹⁰¹ESEEUU 86: NM 3 (*pantes*), NM 5, NM 6, NM 8, NM 10, Co 1 (*pantes*), Co 2.

¹⁰²ESEEUU 335: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 10.

¹⁰³ESEEUU 170: Tx 1, Tx 3, Tx 7, Tx 8, NM 3.

4.82. *Papalote* ‘cometa (de papel)’ en Tx, NM, Co y Az¹⁰⁴. El DRAE-14 lo localiza en Cuba, Honduras, México y República Dominicana. El DA para Gu, Ho, Ni, CR, Cu, RD ofrece la siguiente explicación: ‘cometa de armazón plana ligera, recubierta de tela o papel y adornada con una cola, que se sujeta con una cuerda y se arroja al aire para que el viento la eleve’. Se encuentra en *Nuevo Méjico* y en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.83. *Párparo* ‘párpado’ en La, Tx, NM, Co y Az¹⁰⁵. La forma no es recogida por los diccionarios. Figura en *Texas*, *Nuevo Méjico* y en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.84. *Pasta* ‘establo’ en Tx¹⁰⁶. No consta en los diccionarios.

4.85. *Payama* ‘pijama’ en La, Tx, NM, Co y Az¹⁰⁷. La voz no figura en el DRAE-14. El DA la localiza en EU, Ho, Cu, RD, PR en este sentido. Se trata de una voz inglesa.

4.86. *Perri(ll)a* ‘orzuelo’ en Tx¹⁰⁸. El DRAE-14 recoge *perrilla* para México con este significado. El DA, con la misma localización, indica: ‘tumor pequeño en forma de perla que nace al borde de algunos de los párpados’. Además en *Texas*.

4.87. *Petaqui(ll)a* ‘baúl’ en NM, Co y Az¹⁰⁹. La voz no figura en el DRAE-14. El DA para México ofrece la siguiente definición: ‘mueble rústico consistente en un cajón de madera para almacenar cosas en su interior’. En *Texas* ‘cofre, baúl’; en *Nuevo Méjico* ‘cofre pequeño’; en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* ‘small trunk’.

¹⁰⁴ESEEUU 217: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 2.

¹⁰⁵ESEEUU 500: La 1, Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 6, Tx 7, NM 4, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

¹⁰⁶ESEEUU 387: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5.

¹⁰⁷ESEEUU 70: La 1, Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 8, NM 1, NM 3, NM 5, NM 6, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

¹⁰⁸ESEEUU 14: Tx 1 (*perri(ll)a*, *perrilla*), Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 6, Tx 7, Tx 8.

¹⁰⁹ESEEUU 487: NM 1, NM 2, NM 3 (*petati(ll)a*, *petaqui(ll)a*), NM 5, (*petaqui(ll)a*, *peta-ca*), NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10 (*petaca*, *petaqui(ll)a*), NM 12, Co 2, Az 2.

4.88. *Platicar* ‘pelar la pava’ en Tx, NM, Co y Az¹¹⁰. El término no aparece en los diccionarios.

4.89. *Plaza* ‘pueblo’ en NM¹¹¹. La forma con este significado no figura en los diccionarios, pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* como ‘town’.

4.90. *Pluma* ‘bolígrafo’ en toda la zona¹¹². La voz no consta en el DRAE-14. El DA la recoge para Mx, Ni, Pa, PR.

4.91. *Pluma fuente* ‘estilográfica’ en Tx, NM, Co y Az¹¹³. El DRAE-14, s. v. *pluma*, recoge la forma para América en este sentido. Igualmente, el DA para EU, Mx, Ho, Ni, CR, Cu, RD, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Gu, Pa, Ur.

4.92. *Popote* ‘pajita para sorber’ en Tx, NM, Co y Az¹¹⁴. El DRAE-14 lo trae para México. El DA para Mx, RD lo define como ‘tubo estrecho que sirve para sorber líquidos’. También en *Texas*.

4.93. *Prender* ‘encender la luz’ en toda el área¹¹⁵. El DRAE-14, sin localización, lo define como ‘encender el fuego, la luz u otra cosa combustible’. Creemos que en el español general ‘encender la luz’ en el sentido de dar al interruptor de la luz no se dice *prender*. El DA no recoge la voz. En *Texas* ‘encender, dar luz’, lo mismo que en América.

4.94. *Ratón volador* ‘murciélago’ en NM y Co¹¹⁶. La forma no es recogida por los diccionarios, pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* con

¹¹⁰ESEUUU 150: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 6, Tx 8, NM 10, NM 12, Co 2, Az 1, Az 2.

¹¹¹ESEUUU 97: NM 1, NM 2 (*plasita*), NM 3, NM 5 (*plasita*), NM 7 (*id.*), NM 8 (*id.*), NM 9, NM 10.

¹¹²ESEUUU pág. 255: general salvo en NM 11 (*bolígrafo*).

¹¹³ESEUUU 250: Tx 1 (*pluma de fuente*), Tx 2, Tx 4, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 2 (*fuelle*), NM 3, NM 4, NM 5 (*pluma de fuente*), NM 7, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1.

¹¹⁴ESEUUU 28: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8 (*pipote*), NM 1, NM 2, NM 4, NM 5, NM 6, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

¹¹⁵ESEUUU pág. 217: General salvo La 1 y NM 4 donde figura *encender* y en NM 12 donde alternan ambos verbos.

¹¹⁶ESEUUU 359: NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, Co 1, Co 2.

la siguiente aclaración: ‘the term *ratón volador* is a more common term en New Mexico’.

4.95. *Relajado* ‘herniado’ en La, Tx y Az¹¹⁷. Los diccionarios no ofrecen el término.

4.96. *Sacate* ‘pasto’ en Tx y NM¹¹⁸. El DRAE-14 recoge *sacate* para México. Y *zacate* para Costa Rica, El Salvador, Filipinas, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua como ‘hierba, pasto, forraje’. El DA ofrece *sacate* para Mx, ES. Y *zacate* para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa en ese sentido. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*, *zacate*.

4.97. *Saco* ‘americana (chaqueta)’ en Tx, NM, Co y Az¹¹⁹. El DRAE-14 lo ofrece para Canarias y América. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py Ar, Ur, PR da la siguiente definición: ‘parte superior del traje masculino con mangas largas que cubre hombros y torso hasta los muslos, abierta en la parte delantera, con solapa y botones’.

4.98. *Salva(d)o* ‘caspa’ en NM¹²⁰. La forma no figura en los diccionarios. Se trata de un deslizamiento de significado entre la ‘casquilla del trigo molida’ y la ‘caspa’, por su similitud y parecido. Figura en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.99. *Síper* ‘cierre de cremallera’ en La, Tx, NM, Co y Az¹²¹. El DRAE-14 recoge *zíper* para América Central, Antillas y México en este sentido. El DA ofrece la forma *síper* para EU, Gu, Ho, ES, CR, Pa, Cu, RD, Bo.

¹¹⁷ESEEUU 45: La 1, Tx 2, Tx 4, Tx 6, Tx 7, Az 1.

¹¹⁸ESEEUU 549: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 8 (*zacate*), NM 1, NM 2 (*zacate*), NM 3.

¹¹⁹ESEEUU 61: Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 11, NM 12, Co 1, Az 1.

¹²⁰ESEEUU 548: NM 2 (*salvan*), NM 3, NM 5, NM 7.

¹²¹ESEEUU 81: La 1, Tx 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 6, Tx 7, Tx 8, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, NM 11, NM 12, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

4.100. *Sogui(ll)a* ‘collar’ en NM, Co y Az¹²². La voz no aparece en el DRAE-14. El DA para Gu, Ho, ES, Ni indica: ‘collar, adorno que una mujer se pone en el cuello’. Se halla en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.101. *Sopanda* ‘tablas sobre las que se pone el colchón’ en Tx, NM y Co¹²³. El término no figura en los diccionarios. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*: ‘bedspring’.

4.102. *Tacote* ‘golondrino’ en Tx¹²⁴, ‘ántrax’ en la misma zona¹²⁵. La voz no consta en los diccionarios. *Texas* ofrece *tacotillo*: ‘tumor doloroso que sale en el cuerpo y se llena de pus y a su tiempo revienta’.

4.103. *Tata* ‘abuelo’ en NM, Co y Az¹²⁶. El DRAE-14 para América indica que es ‘padre, varón que ha engendrado’ y añade: ‘úsase en algunos lugares de América como tratamiento de respeto’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur lo trae como ‘abuelo’. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*: ‘dad; grandpa; elder’.

4.104. *Tepocate* ‘renacuajo’ en Tx y NM¹²⁷. El término no consta en el DRAE-14. El DA para Gu, ES remite a *atepocate* y, de este último, para Mx, nos lo da en el sentido que estamos viendo. También *tepocate* en *Texas* y *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*.

4.105. *Tomador* ‘borracho’ en Tx y NM¹²⁸. El DRAE-14 no recoge *tomador*, pero si *tomar* para América y Guinea como ‘ingerir bebidas alcohólicas’ y, sin localización, ‘emborracharse, beber hasta trastornarse los sentidos’. El DA para Mx, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, Co, Ve, Ec, Pe, Ch, Py,

¹²²ESEUU 90: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, Co 1, Co 2, Az 1, Az 2.

¹²³ESEUU pág. 215: Tx 1, NM 1, NM 2, NM 3, NM 4, NM 5, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, Co 1, Co 2.

¹²⁴ESEUU 42: Tx 1 (*tacolio*), Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 5, Tx 6, Tx 7 (*tacotío*), Tx 8 (*íd.*).

¹²⁵ESEUU 43: Tx 1 (*tacolio*), Tx 2, Tx 3 (*tacote, tacotío*), Tx 4.

¹²⁶ESEUU 170: NM 1, NM 8, NM 9, Co 2, Az 1, Az 2.

¹²⁷ESEUU 365: Tx 1, Tx 6, NM 1.

¹²⁸ESEUU 177: Tx 1, Tx 4 (*muy tomador*), Tx 8, NM 8, NM 10, NM 12.

Ur, Bo, Ar dice de *tomador*: ‘referido a persona, dada a la bebida’. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*: *tomar* ‘to imbibe’.

4.106. *Totiso* ‘nuca’ en toda el área¹²⁹. La voz no figura en los diccionarios.

4.107. *Trasgo* ‘glotón’ en Tx¹³⁰. Los diccionarios no recogen el término.

4.108. *Trastes* ‘chismes de cocina’ en Tx y NM¹³¹. El DRAE-14 recoge *traste* para Andalucía, América Central, México y Puerto Rico como ‘trasto, utensilio casero’ e indica que en este último país se usa más en plural. El DA para Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, RD, PR, Ec, Pe, Bo ofrece la siguiente definición: ‘conjunto de utensilios de cocina, en especial la vajilla y las ollas’. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*, s. v. *trastes*, se indica: *fregar los trastes* ‘to wash the dishes’.

4.109. *Trochil* ‘pocilga’ en NM y Co¹³². Los diccionarios no traen la voz pero sí en *Nuevo Méjico y Sur de Colorado*: ‘hogpen, pigsty’ (Mod[ern]. Sp[anish]. *troj*).

4.110. *Tuna* ‘atún’ en La, Tx y NM¹³³. La forma no es recogida en el DRAE-14. Por su parte, el DA para EU, Ho, Pa, PR lo trae en este sentido: ‘atún, pez teleósteo (Thunnidae; *Thunnus thynnus*)’.

4.111. *Túnico* ‘vestido sencillo de una pieza’ en NM y Co¹³⁴. La voz figura en el DRAE-14 para Colombia, Honduras y República Dominicana con el significado de ‘túnica que usan las mujeres’. La misma definición registra el DA pero solo la localiza en RD. En *Nuevo Méjico y Sur de Colorado* se indica: ‘woman’s dress’.

¹²⁹ESEEUU pág 191: general, *tutiso* en La 1.

¹³⁰ESEEUU 179: Tx 2, Tx 3, Tx 4, Tx 8.

¹³¹ESEEUU pág. 21: Tx 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 10.

¹³²ESEEUU 389: NM 1, NM 2, NM 3, NM 5, NM 6, NM 8, NM 9, Co 1 (*trochile*).

¹³³ESEEUU 479: La 1, Tx 2, Tx 3, Tx 4, NM 1, NM 6, NM 10.

¹³⁴ESEEUU 79: NM 1, NM 2 (*túnica*), NM 3 (*íd.*), NM 5, NM 6, NM 7, NM 8, NM 9, NM 10, Co 1.

4.112. *Zopilote* ‘gallinazo (ave)’ en Tx, NM, Co y Az¹³⁵. El DRAE-14 para Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua lo define de la siguiente forma: ‘ave rapaz diurna que se alimenta de carroña de 60 cm. de longitud, 145 cm. de envergadura, de plumaje negro irisado, cabeza y cuello desprovistos de plumas, de color gris pizarra, cola corta y redondeada y patas grises, que vive desde el este y sur de los Estados Unidos hasta el centro de Chile y la Argentina’. El DA para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, a su vez, indica ‘ave carroñera de hasta 60 cm. de longitud de plumaje negro, cabeza y cuello desnudos, arrugados y de color gris pizarra, cola corta y redondeada y patas grisáceas (*Cathartidae*; *Coragyps atratus*) [gallinazo]’. Y, en otra acepción, para Mx, Gu, Ho, ES, Ni, Pa ofrece la siguiente explicación: ‘ave carroñera de hasta 1.5 m. de longitud, de plumaje negro, cabeza de color anaranjado y una corona azul violácea (*Cathartes burrovianus*)’.

5. FENÓMENOS FONÉTICOS

En cuanto a cuestiones fonéticas es posible apuntar que en toda la zona del sur de los EE.UU., el fonema representado por la grafía la *-ll-* intervocálica precedida de vocal desaparece siempre, fenómeno ya apuntado por Espinosa (1930 y 1946). En nuestro texto tenemos: *blanqui(ll)lo* ‘huevo’ §4.47; *esti(lla)* ‘astilla’ §4.44; *mancuerni(ll)as* ‘gemelos (de la camisa)’ §4.59; *moneci(ll)lo* ‘monaguillo’ §4.70; *perri(lla)* ‘anzuelo’ §4.86; *petaqui(lla)* ‘baúl’ §4.87; *soguilla* ‘collar’ §4.100¹³⁶.

6. CONCLUSIONES

Hemos analizado *El español en el sur de Estados Unidos* y se han consignado las siguientes conclusiones: 57 voces que no constan en el DRAE-14;

¹³⁵ESEEUU 360: Tx 1, Tx 4, Tx 5, Tx 7, NM 1, NM 2 (*chupilote*), NM 3 (*supilote*), NM 4 (*chopilote*), NM 5 (*id.*), NM 6 (*id.*), NM 7 (*chupilote*), NM 9, NM 10 (*chopilote*), NM 11 (*supilote*), NM 12 (*id.*), Co 2, Az 1, Az 2 (*chopilote*).

¹³⁶Sobre la fonética del español americano puede verse Canfield (1981).

39 términos de los que el DRAE-14 no incluye la localización de los Estados Unidos; 43 formas que no figuran en el DA; 52 términos de los que el DA no aporta su localización en los Estados Unidos. Además, señalamos 12 mejicanismos y 8 anglicismos. Con todo ello ponemos en evidencia, una vez más, la valiosa aportación de la geografía lingüística a la lexicografía, la lexicología y la lingüística general.

Lista de localidades encuestadas: Luisiana = La: La 1... Poyrás; Tejas = Tx: Tx 1... San Antonio; Tx 2... Houston; Tx 3... Goliad; Tx 4... San Diego; Tx 5... La Rosita; Tx 6... Benavides; Tx 7... Ríos; Tx 8... Río Grande; Nuevo Méjico = NM: NM 1... Tierra Amarilla; NM 2... Taos; NM 3... Bueyeros; NM 4... Cuba; NM 5... Peñasco; NM 6... Española; NM 7... Santa Fe; NM 8... Gallufo; NM 9... Las Vegas; NM 10... Albuquerque; NM 11... Monticelo; NM 12... La Mesilla; Colorado = Co: Co 1... Los Rincones; Co 2... San Luis; Arizona = Az: Az 1... Tucson; Az 2... Mesa

Abreviaturas citadas del *Diccionario de americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española, DA: Ar = Argentina; Ch = Chile; Co = Colombia; CR = Costa Rica; Cu = Cuba; ES = El Salvador; EU = Estados Unidos; Gu = Guatemala; Ho = Honduras; Mx = México; Ni = Nicaragua; Pa = Panamá; Pe = Perú; PR = Puerto Rico; Py = Paraguay; RD = República Dominicana; Ur = Uruguay; Ve = Venezuela; C = centro; E = este; N = norte; NE = noreste; NO = noroeste; O = oeste; S = sur; SE = sureste; SO = suroeste

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, Barcelona: Espasa Libros.
 ALVAR, Manuel (1975-1978), *Atlas lingüístico y etnográfico de las Islas Canarias*, Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular.
 ALVAR, Manuel (1985-1989), *Léxico de los marineros peninsulares*, Madrid: Arco Libros.
 ALVAR, Manuel (1991), "Encuestas en Estados Unidos", *Lingüística Española Actual*, 13, pp. 273-278.
 ALVAR, Manuel con la colaboración de Carlos Alvar y José Antonio Mayoral (1995), *Atlas lingüístico y etnográfico de Cantabria*, Madrid: Arco Libros.

- ALVAR, Manuel (1996a), "La situación del español en Nuevo Méjico", *Philologica. Homenaje al Profesor Ricardo Senabre*, Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 67-81.
- ALVAR, Manuel (1996b), "Los Estados Unidos", Manuel Alvar (dir.) *Manual de dialectología hispánica. El español de América*, Barcelona: Ariel, pp. 90-100.
- ALVAR, Manuel (1999), *Atlas lingüístico de Castilla y León*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- ALVAR, Manuel (2000a), *El español en el sur de Estados Unidos. Estudios, encuestas, textos*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá-La Goleta Ediciones.
- ALVAR, Manuel (2000b), *El español en la República Dominicana. Estudios, encuestas, textos*, edición al cuidado de Antonio Alvar Ezquerria, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá-La Goleta Ediciones.
- ALVAR, Manuel (2001a), *El español en Paraguay. Estudios, encuestas, textos*, edición al cuidado de Antonio Alvar Ezquerria, Jairo García y José Ramón Franco, Alcalá de Henares: Agencia Española de Cooperación Internacional-Universidad de Alcalá-La Goleta Ediciones.
- ALVAR, Manuel (2001b), *El español en Venezuela. Estudios, mapas, textos*, edición al cuidado de Antonio Alvar Ezquerria y Florentino Paredes, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá-La Goleta Ediciones-Agencia Española de Cooperación Internacional.
- ALVAR, Manuel (2010), *El español en México. Estudios, mapas, textos*, edición al cuidado de Florentino Paredes García y Antonio Alvar Ezquerria, cartografía de Teresa Alcázar, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- ALVAR, Manuel, Antonio Llorente, Gregorio Salvador (1961-1971), *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*, Granada: Universidad de Granada-CSIC.
- ALVAR, Manuel, Antonio LLORENTE, Tomás BUESA y Elena ALVAR (1979-1983), *Atlas lingüístico y etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*, Zaragoza: Departamento de Geografía Lingüística, Instituto Fernando El Católico de la Excm. Diputación de Zaragoza, CSIC.
- ARMISTEAD, Samuel Gordon (1992), *The Spanish Tradition in Louisiana*, Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010), *Diccionario de americanismos*, Lima: Santillana Ediciones Generales.
- CANFIELD, D. Lincoln (1981), *Spanish Pronunciation in the America*, Chicago: University of Chicago Press.
- CERDA, Gilberto, Berta CABAZA y Julieta FARIAS (1953), *Vocabulario español de Texas*, Austin: The University of Texas Press.
- COBOS, Rubén (1983), *A Dictionary of New Mexico and Southern Colorado Spanish*, Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- COSERIU, Eugenio (1977), "La geografía lingüística", en *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos, pp. 103-158.
- DIN, Gilbert (1988), *The Canary Islanders of Louisiana*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- ESPINOSA, Aurelio María (1930), *Estudios sobre el español en Nuevo Méjico. Parte I. Fonética*, traducción, reelaboración y notas por Amado Alonso y Ángel Rosenblat, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, I.
- ESPINOSA, Aurelio María (1946), *Estudios sobre el español en Nuevo Méjico. Parte II. Morfología*, Buenos Aires: Instituto de Filología.
- GARCÍA MOUTON, Pilar (1992) "Sobre geografía lingüística del español de América". *Revista de Filología Española*, 72, pp. 699-713.
- KERCHEVILLE, Francis Monroe (1934), *A Preliminary glossary of New Mexican Spanish*, New Mexico: Alburquerque.
- LOPE BLANCH, Juan Miguel (1990), *El español en el suroeste de los Estados Unidos*, México: UNAM.
- LÓPEZ MORALES, Humberto (2013), "Sobre *El español en el Sur de los Estados Unidos*", en *Estudios sobre el español de América*, Valencia: Aduana Vieja Editorial.

- MONTERO DE PEDRO, José (1979), *Españoles en Nueva Orleans y Luisiana*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- NAVARRO CARRASCO, Ana Isabel (2011), “El Atlas de Venezuela a la luz de la lexicografía”, *Revista Española de Lingüística*, 41.2, pp. 95-115.
- NAVARRO CARRASCO, Ana Isabel (2016), “Americanismos en la República Dominicana”, *Español Actual*, 105, pp. 71-97.
- NAVARRO CARRASCO, Ana Isabel (2020), “Americanismos en Paraguay”, *Revista Española de Lingüística*, 50.1, pp. 119-140.
- RUSSINOVICH SOLÉ, Yolanda (1990), “Bilingualism: Stable or Transitional? The Case of Spanish in the United States”, *International Journal of the Sociology of Language*, 84, pp. 35-80.

Recibido: abril de 2021

Aceptado: septiembre de 2021

RESEÑAS Y NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

RIVERO, Carmen, *Humanismus, Utopie und Tragödie*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, 311 pp.

El libro de Carmen Rivero *Humanismus, Utopie und Tragödie* (De Gruyter, 2020) recorre diacrónicamente los tres conceptos indicados en su título, su interrelación y variabilidad en el fluir del tiempo. El análisis poliédrico del tema se basa en un amplio marco teórico, determinado por un constante diálogo interdisciplinar entre Filosofía y Filología.

La primera parte del estudio expone de forma crítica las definiciones ya existentes del humanismo (de Martin Heidegger, August Buck y Tzvetan Todorov, entre otros) que sirven como punto de partida para este trabajo, que incluye tanto el vínculo del humanismo al mundo antiguo como su carácter antropológico (Rivero 4). El principal objetivo es presentar la continuidad del humanismo en el pensamiento occidental, desde sus orígenes hasta su crisis en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial (*Ibid.*). Para tal finalidad, la autora acude al método de la topología histórica, sin obviar las dificultades que este plantea. Este método sirve a Rivero para reconstruir diferentes discursos a lo largo de la historia, no solamente para señalar su continuidad a través de los siglos, sino también para resaltar su unicidad (6). En este sentido, la autora pone de relieve la importancia estructural que el concepto de razón posee para el humanismo, de manera que la historia de aquella discurre indisolublemente unida a la de este (7). Teniendo en cuenta los cambios de paradigma de la razón, el libro hace hincapié en la variación del discurso humanístico en el Renacimiento, en la Ilustración y en el contexto de la Segunda Guerra Mundial (9).

El estudio está construido en torno a *topoi* como *homo humanus* vs. *homo barbarus*, *humanitas* vs. *feritas*, *humaniora* y *realia* o *vita contemplativa* y *vita activa*, en los que se materializa la evolución del humanismo a lo largo de los siglos. Una sólida base teórica sustenta también el análisis de estos *topoi* en la literatura ficcional. La autora presta especial atención a los géneros de la utopía y la tragedia, tanto en el ámbito teórico como en sus formas de aparición concretas en la literatura europea, sobre todo en Francia y en España, siempre (re)considerando las siguientes preguntas: ¿Cómo y por qué los mencionados *topoi* del humanismo se han transformado a lo largo del tiempo y de qué forma ello nos lleva a una mejor comprensión del siglo XX? Del mismo modo, la investigación busca respuesta a la pregunta sobre el reflejo de estos cambios en la utopía y la tragedia y su influencia en el desarrollo de ambos conceptos (15).

El libro *Humanismus, Utopie und Tragödie* está dividido en dos partes: «Humanismo y utopía» y «Humanismo y tragedia», presididas por la ya mencionada introducción y sintetizadas en las conclusiones, a las que sigue una amplia bibliografía, muestra del gran mérito de esta concienzuda labor investigadora, apoyada en un exhaustivo corpus de obras de pensadores occidentales.

El análisis filológico en la primera parte del libro se centra esencialmente en dos obras ilustrativas para entender la relación entre el humanismo y la utopía en la ficción francesa y española. Se trata de *Lan 2440* (1770) de Louis-Sébastien Mercier y *Las islas extraordinarias* (1991) de Gonzalo Torrente Ballester. La segunda parte, sin embargo, presta más atención al pensamiento contemporáneo referente al humanismo y la tragedia, que, al igual que la utopía, constituye, según constata Rivero, un paradigmático elemento de unión entre la Antigüedad y la actualidad. El propósito de este capítulo es revelar de qué

modo el tercer humanismo, cuyas características se desarrollan ampliamente en la primera parte del trabajo, se evidencia en la concepción de los mitos antiguos y en la nueva tragedia clásica contemporánea. Para explicar y realizar un examen crítico de la presencia los mitos del mundo grecolatino en la literatura de la centuria pasada, Rivero acude al concepto unamuniano de *intrahistoria* y al análisis de dos obras teatrales significativas para el tema: *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux y *El retorno de Ulises* (1946) del ya mencionado Gonzalo Torrente Ballester. Partiendo del carácter multidimensional del humanismo en el siglo XX, se exploran las diferencias entre sus manifestaciones en Francia y España, que acogerán modelos prácticamente opuestos de tragedia, tal y como se muestra a través del análisis comparativo de las tragedias de Jean Paul Sartre (*Les mouches*, 1943) y Albert Camus (*Calígula*, 1944), como modelos de la tragedia desesperanzada, y Antonio Buero Vallejo (*La tejedora de sueños*, 1952; *Las Meninas*, 1960; *Un soñador para el pueblo*, 1958; *El concierto de San Ovidio*, 1962; y *El tragaluz*, 1967), estas últimas, tal y como indica Rivero, representativas de una tragedia esperanzada, fuertemente influida por la filosofía de José Ortega y Gasset y característica del humanismo español de posguerra (p. 272).

Este estudio, realizado con rigor, supone una valiosa aportación a la comprensión del desarrollo del pensamiento humanístico en su dimensión histórica y de su correlación con la literatura europea, especialmente la española y la francesa, por lo que merecería la pena su traducción al español, respetando la claridad estructural, expositiva y argumentativa del original.

Maja Zovko
Universidad de Zagreb

VV. AA., *6 días, 6 poetas*. Coord. Manuel Morquecho Barral, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2021, 250 pp.

De verdadero hito en las prensas universitarias españolas ha de considerarse la publicación de esta antología *6 días, 6 poetas. Antología para el recuerdo*, que recoge, en selección de los propios autores, no menos de una decena de poemas de aquellos, leídos durante una semana de los meses de marzo de 2018, 2019 y 2020 en la ciudad de Pontevedra, dentro del ciclo de igual nombre que, coordinado por Manuel Morquecho y asesorado poéticamente por Miguel d'Ors, encandiló a los participantes –poetas y público– en aquellas intensas veladas poéticas de aquellos años previos a la pandemia que aún nos condiciona.

Hito, en primer lugar, por la nómina de poetas: no están todos los que son, pero los dieciocho que están constituyen una muestra muy significativa de la poesía en lengua castellana de las últimas dos o tres décadas, con varios premios nacionales a sus espaldas:

Ángeles Mora, Eloy Sánchez Rosillo, Pedro Sevilla, Miguel d'Ors, José Cereijo, Amalia Bautista, Andrés Trapiello, Susana Benet, Pilar Pardo, Antonio Manilla, Gabriel Insausti, Javier Almuzara, Luis Alberto de Cuenca, Rocío Arana, José Mateos, Itz'iar Mínguez Arnáiz, Juan Ramón Barat y Javier Salvago. El número es amplio (dieciocho) y la antología, consecuentemente, larga: tanto en el número de páginas (250) como en el de poemas incluidos, casi una docena por autor.

En segundo lugar porque se trata de una antología en la que los propios poetas han realizado la selección, abarcadora de toda su producción poética. He aquí algunos ejemplos. Ángeles Mora, poeta con la que se abre el libro, incluye, por ejemplo, poemas correspondientes a sus poemarios más importantes y representativos: *La dama errante* (1990), *Contradicciones, pájaros* (2001), *Bajo la alfombra* (2008) y *Ficciones para una autobiografía* (2015);

y no faltan algunos de sus grandes poemas: “No es fácil cambiar de casa, / de costumbres, de amigos, / de lunes, de balcón...”; “Nací una noche vieja / del frío de diciembre...”; “¿Dónde esperas, olvido, / roto hilo del poema / que nunca escribiré?”; “Salí a la calle y dije: / hoy es mi día” (pp. 19, 22, 23 y 24). Luis Alberto de Cuenca incluye su celeberrimo *El desayuno* (“Me gustas cuando dices tonterías, / cuando metes la pata, cuando mientes, / cuando te vas de compras con tu madre / y llego al cine tarde por tu culpa...”), pero también poemas procedentes de *La caja de plata* (Premio Nacional de la Crítica en 1985) y de *Cuaderno de vacaciones* (Premio Nacional de Poesía en 2015); entre uno y otro, poemas que atraviesan toda su extensísima carrera poética, también el que empieza “Volveremos a vernos donde siempre es de día / y los feos son guapos y eternamente jóvenes / donde los poderosos no abusan de los débiles / y cuelgan de los árboles juguetes y tebeos”, tan representativo del escritor (p. 184). Los poemas seleccionados por Pedro Sevilla (pp. 45-58), todos ellos inéditos –otra de las grandes riquezas de este libro–, representan bien esa poesía de memoria y libertad que constituyen, en mi opinión, sus dos grandes ejes creativos, con la nostalgia de la infancia sobrevolando por buena parte de sus textos, como en *Gorriones en la lluvia*: “No sé por qué –aunque sí lo sé–, / pero siempre que os veo bajo la lluvia / en las frías aceras del invierno, / con las plumas mojadas / y los ojos radiantes de impaciencia, / me acuerdo de un muchacho lejanísimo / que en un mundo anterior, en otras lluvias, / los zapatos mojados / y el corazón brincándole el pecho, / se apostaba en la tarde / esperando el instante de unas trenzas, / las migajas de luz de una sonrisa” (p. 49). El diálogo, en fin, permanente de la poesía de Javier Almuzara con la tradición y consigo mismo se hace patente en *A quien esto leyere* (p. 167); su gusto por las formas breves y sintéticas en los *haikus* (pp. 169-170) y su concepción de la escritura como salvación que nos hará perdurar en el poema *La cárcel de papel*: “[...] Han pasado los años / los días y las páginas / creyendo vanamente que si ahora / no estás tan vivo como los demás / cuando te mueras, no estarás tan muerto” (p. 165). Se trata de una poesía que permite una lectura ‘sencilla’ en la que lectores encontrarán unos textos comprensibles que tocan asuntos, motivos y preocupaciones comunes, tratados con claridad y cercanía; pero que también permite una lectura –digamos– más compleja, en la que el lector podrá ir más allá y hacerse cómplice del poeta en el común diálogo con la tradición, a veces abiertamente contrahecha.

No menos interesante es el generoso regalo que se ofrece con un número importante de textos inéditos: Ángeles Mora (pp. 27-28), Pedro Sevilla (pp. 49-57), José Cereijo (pp. 77-78), Susana Benet (p. 115), Pilar Pardo (pp. 127-130), Antonio Manilla (143-144), Rocío Arana (p. 198) e Itziar Mínguez Arnáiz (pp. 223-224).

Cada selección de textos viene precedida por una sintética y útil bibliografía poética de cada autor; una nota explicativa del volumen (“Presentación”) a cargo de Manuel Morquecho da cuenta y razón de la génesis de este libro, pulcramente editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidade de Vigo.

He aquí, creo, un bello libro, un libro importante, muy valioso por el acervo poético que incorpora, pero también porque hace viva y permanente la memoria de una actividad que debiera haber continuado; un libro, en fin, con los versos de Javier Almuzara, “notario de los días del desierto / da fe de que aún hay vida en lo que ha muerto” (p. 166).

José Montero Reguera
Universidade de Vigo

RESÚMENES/RESUMOS

DESAFÍOS DE CONSTRUIR CIUDADANÍA A TRAVÉS DEL LENGUAJE: LENGUAJE CLARO Y LENGUAJE INCLUSIVO. ANÁLISIS DE LA GUÍA PARA EL USO DE UN LENGUAJE NO SEXISTA E IGUALITARIO EN LA HONORABLE CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN DE LA ARGENTINA

IVANA ASTRID BASSET

Universidad de San Andrés /Universidad de Buenos Aires

Resumen: Dos tendencias parecen influir hoy en el modo en que algunos organismos e instituciones argentinas procuran comunicarse con sus públicos: la preocupación por emplear un lenguaje inclusivo y la creciente importancia asignada a lograr un estilo claro.

Si bien la búsqueda de un lenguaje inclusivo y la búsqueda de un lenguaje claro parecen perfectamente compatibles, su articulación podría resultar no siempre viable. De hecho, algunas variantes sugeridas por las guías de lenguaje inclusivo (la impersonalización, los sustantivos abstractos, la voz pasiva y los circunloquios) pueden interpretarse incluso como contrarias a las que el lenguaje claro recomienda.

A partir de la revisión de la *Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la Honorable Cámara de Diputados de la Nación*, repasaré distintas estrategias que pretenden evitar el uso del masculino genérico para contrastarlas con las recomendaciones del lenguaje claro. El objetivo será examinar qué opciones podrían resultar inclusivas sin perjuicio de la claridad.

Resumo: Dúas tendencias parecen influir hoxe no modo en que algúns organismos e institucións arxentinas procuran comunicarse cos seus públicos: a preocupación por empregar unha linguaxe inclusiva e a crecente importancia asignada a lograr un estilo claro.

Aínda que a procura dunha linguaxe inclusiva e a procura dunha linguaxe clara parecen perfectamente compatibles, a súa articulación podería resultar non sempre viable. De feito, algunhas variantes suxeridas polas guías de linguaxe inclusiva (a impersonalización, os substantivos abstractos, a voz pasiva e os circunloquios) poden interpretarse mesmo como contrarias ás que a linguaxe clara recomenda.

A partir do revisión da *Guía para el uso de un lenguaje no sexista e igualitario en la Honorable Cámara de Diputados de la Nación*, repasarei distintas estratexias que pretenden evitar o uso do masculino xenérico para contrastalas coas recomendacións da linguaxe clara. O obxectivo será examinar que opcións poderían resultar inclusivas sen prexuízo da claridade.

Palabras llave: Lenguaje claro. Lenguaje inclusivo. Técnicas de comunicación.

Palabras chave: Linguaxe clara. Linguaxe inclusiva. Técnicas de comunicación.

LA TRAYECTORIA ESCÉNICA DE CARLOS ARNICHES BARRERA EN LOS TEATROS ALBACETEÑOS HASTA 1936

IVÁN GÓMEZ CABALLERO

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: El presente artículo trata de estudiar la trayectoria de Carlos Arniches Barrera en Albacete hasta 1936, determinando qué obras tuvieron mayor cabida en los escenarios albaceteños y qué subgéneros teatrales gustaron más a la población. Así, es importante también establecer qué compañías teatrales subieron más veces a los escenarios en estos años con las obras de Arniches.

Resumo: O presente artigo trata de estudar a traxectoria de Carlos Arniches Barrera en Albacete ata 1936, determinando que obras tiveron maior cabida nos escenarios albaceteños e que subgéneros teatrais gustaron máis á poboación. Así, é importante tamén establecer que compañías teatrais subiron máis veces aos escenarios nestes anos coas obras de Arniches.

Palabras llave: Teatro. Carlos Arniches. Generación del 98. Albacete. Castilla-La Mancha.

Palabras chave: Teatro. Carlos Arniches. Xeración do 98. Albacete. Castilla-La Mancha.

TEATRO PÓS-PANDÊMICO OU A PESTE DOS TEMPOS ATUAIS
 FERNANDO MESQUITA DE FARIA
 UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Resumen: El trabajo aborda la reflexión sobre el rumbo que tomarán las artes escénicas durante y después del período pandémico, generada por COVID 19. Basado, entre otros, en autores como Antonin Artaud (1896 - 1948), quien relata momentos dramáticos vivido por la población de Marsella, debido a la peste que azotó la ciudad en 1720, pero que proporcionó al autor acercamientos directos al teatro, y por Jorge Dubatti (1963 -), investigador argentino que señala y discute los formatos presenciales y remotos del teatro contemporáneo, este artículo propone una inmersión en las nuevas corrientes estéticas y filosóficas de las artes escénicas, sus formas de supervivencia ante lo sucedido y su acercamiento directo a las tecnologías actuales.

Resumo: O trabalho se ocupa da reflexão sobre os rumos que as artes cênicas tomarão durante e após o período pandêmico, gerado pela COVID 19. Embasado, entre outros, por autores como Antonin Artaud (1896 - 1948), que relata momentos dramáticos vividos pela população de Marselha, em decorrência da Peste que assolou a cidade em 1720, mas que proporcionou ao autor aproximações diretas com o teatro, e por Jorge Dubatti (1963 -), investigador argentino que aponta e discute os formatos presenciais e remotos do teatro contemporâneo, o presente artigo propõe um mergulho nas novas tendências estéticas e filosóficas das artes cênicas, suas formas de sobrevivência ante o ocorrido e sua aproximação direta com as tecnologias atuais.

Palabras llave: Artes escénicas. Tecnologías. Pospandemia. Reunión presencial. Escena contemporánea.

Palabras chave: Artes cênicas. Tecnologias. Pós-pandêmico. Convívio presencial. Cena contemporânea.

AMERICANISMOS EN EL SUR DE LOS ESTADOS UNIDOS
 ANA ISABEL NAVARRO CARRASCO
 Universidad de Alicante

Resumen: Interpretamos los datos allegados de *El español en el Sur de Estados Unidos* de Manuel Alvar. Desentrañamos del *Atlas* aquellas palabras desconocidas por el hablante de España, bien porque no conoce, bien porque no usa: los americanismos. Para darle carta de identidad a esas voces tienen que figurar en tres localidades, al menos. Ese ha sido nuestro criterio al escogerlas. Sabemos que cuando un término aparece en un lugar ocupa normalmente un área mayor de la que presenta el Atlas. Después, cotejamos esas voces con el *Diccionario de la Real Academia Española* y con el *Diccionario de americanismos* de la Academia para ver si son registradas por estos diccionarios. También comprobamos los términos con los vocabularios de la zona: Texas, Nuevo Méjico, Nuevo Méjico y sur de Colorado. Finalmente, ofrecemos la zona que ocupa cada voz según las localidades en las que aparece.

Resumo: Interpretamos os datos achegados de *El español en el Sur de Estados Unidos* de Manuel Alvar. Desentrañamos do *Atlas* aquelas palabras descoñecidas polo hablante de España, ben porque non coñece, ben porque non usa: os americanismos. Para darlle carta de identidade a esas voces teñen que figurar en tres localidades, polo menos. Ese foi o noso criterio ao escollelas. Sabemos que cando un término aparece nun lugar ocupa normalmente un área maior da que presenta o Atlas. Despois, cotejamos esas voces co *Diccionario de la Real Academia Española* e co *Diccionario de americanismos* da Academia para ver si son rexistradas por estes dicionarios. Tamén comprobamos os términos cos vocabularios da zona: Texas, Novo México, Novo México e sur de Colorado. Finalmente, ofrecemos a zona que ocupa cada voz segundo as localidades nas que aparece.

Palabras llave: Americanismos. Geografía lingüística. Atlas lingüísticos. Lexicología. Lexicografía

Palabras chave: Americanismos. Xeografía lingüística. Atlas lingüísticos. Lexicoloxía. lexicografía.