



RILEX
REVISTA SOBRE INVESTIGACIONES LÉXICAS

VOLUMEN IX - NÚMERO 1
ENERO, 2026

Guillermo Alejandro-Hernández
Patxi Laskurain-Ibarluzea
Montserrat Mir
Tania Ulloa Casaña

Los estudios e investigaciones que se recogen en esta revista están sujetos a una licencia de reconocimiento de *Creative Commons*. Esta licencia permite **compartir** (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato) y **adaptar** (remezclar, transformar y construir a partir del material para cualquier propósito, incluso comercialmente) el material siempre que se indique adecuadamente el origen y los cambios.

CONSEJO EDITORIAL

EDITORA

Dr.^a M.^a Águeda Moreno Moreno (Universidad de Jaén)

DIRECTOR EDITORIAL

Dr. Jesús Camacho Niño (Universidad de Jaén)

SECRETARÍA

Dr.^a Marta Torres Martínez (Universidad de Jaén)

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN

Dr.^a M.^a Águeda Moreno Moreno (Universidad de Jaén)

SUBDIRECCIÓN/SECRETARÍA

Dr.^a Marta Torres Martínez (Universidad de Jaén)

VOCALES

Dr.^a Eleni Leontaridi (Aristotle University of Thessaloniki)

Dr.^a Elisabeth Fernández Martín (Universidad de Almería)

Dr. Francisco Pedro Pla Colomer (Universidad de Jaén)

Dr. Jesús Camacho Niño (Universidad de Jaén)

Dr. Matías Hidalgo Gallardo (Università degli Studi di Bergamo)

Dr. Narciso Contreras Izquierdo (Universidad de Jaén)

Dr. Tibor Berta (Universidad de Szeged)

Dr.^a Victoria Rodrigo (Georgia State University)

EQUIPO TÉCNICO

EDITOR TÉCNICO

Dr. Jesús Camacho Niño

ASISTENCIA TÉCNICA

Alicia Arjonilla Sampedro (Universidad de Jaén)

Inmaculada Ruiz Sánchez (Universidad de Jaén)

COMITÉ CIENTÍFICO

Ángel López García-Molins, Universidad de Valencia, España

Cecilio Garriga Escribano, Universidad Autónoma de Barcelona, España

Concepción Maldonado González, Universidad Complutense de Madrid, España

Dolores Azorín Fernández, Universidad de Alicante, España

Giuseppe Trovato, Universidad de Venecia, Italia

Gloria Clavería Nadal, Universidad Autónoma de Barcelona, España

Humberto Hernández Hernández, Universidad de La Laguna, España

Josefina Prado Aragonés, Universidad de Huelva, España

José Ignacio Pérez Pascual, Universidad de A Coruña, España

José Ramón Carriazo Ruiz, Universidad Nacional del Educación a Distancia, España

Mar Campos Souto, Universidad de Santiago de Compostela, España

Mar Cruz Piñol, Universidad de Barcelona, España

M.^a Luisa Calero Vaquera, Universidad de Córdoba, España

Marta Higuera García, Instituto Cervantes, España

Matteo de Beni, Universidad de Verona, Italia

Pedro Fuertes-Olivera, Universidad de Valladolid, España

Stefan Ruhstaller, Universidad Pablo de Olavide, España

Sven Tarp, Universidad de Aarhus, Dinamarca

ÍNDICE

Guillermo Alejandro-Hernández

Antecedentes de la lexicografía musical española: el glosario escondido
en la *Gramática Musical* (1837) de Juan Bautista Roca Bisbal.....7

Carlos Ynduráin Pardo de Santayana

Modificaciones fraseológicas en el español coloquial digital: el caso
de los comentarios de los lectores en prensa deportiva.....31

Tania Ulloa Casaña

La localización espacial y los ejes antropocéntricos básicos. Su manifestación
en muestras orales en la ciudad de Santiago de Cuba.....61



ANTECEDENTES DE LA LEXICOGRAFÍA MUSICAL ESPAÑOLA: EL GLOSARIO ESCONDIDO EN LA *GRAMÁTICA MUSICAL* (1837) DE JUAN BAUTISTA ROCA Y BISBAL¹

PRECEDENTS OF SPANISH MUSICAL LEXICOGRAPHY: THE HIDDEN GLOSSARY IN JUAN BAUTISTA ROCA Y BISBAL'S *GRAMÁTICA MUSICAL* (1837)

Guillermo Alejandro-Hernández
Universidad de Salamanca
guillermoalejandrohernandez@usal.es

RESUMEN

La segunda mitad del siglo XIX constituye en España la eclosión de la lexicografía musical, una corriente que ve hasta seis diccionarios publicados en el transcurso de 50 años (Orellana Calderón, 2019, p. 176; Quilis Merín, 2019, p. 49). Sin embargo, el interés por este vocabulario técnico ya se había manifestado en la primera mitad de la centuria, aunque en otro tipo de formatos. Así, el análisis de los tecnicismos musicales se había llevado a cabo, entonces, en forma de apéndices anexionados a tratados teóricos de mayor envergadura. Al margen del sucinto repaso que presenta Subirá (1970), estos glosarios escondidos han recibido poca atención. Por ello, nos proponemos analizar uno de los primeros testimonios de lexicografía musical en español, el pequeño “Diccionario” que figura al final de la *Gramática musical* (1837) de Juan Bautista Roca y Bisbal, con el objetivo de comprender mejor los albores de la tradición de diccionarios de música y aportar mínimamente a la historia de la lexicografía técnica.

Palabras clave: lexicografía musical, glosarios escondidos, diccionarios de música, lexicografía histórica.

ABSTRACT

The second half of the 19th century saw the emergence of musical lexicography in Spain, a trend that saw up to six dictionaries published over the course of 50 years (Orellana Calderón, 2019, p. 176; Quilis Merín, 2019, p. 49). However, interest in this technical vocabulary had already manifested itself in the first half of the century, albeit in other formats. Thus, the analysis of musical technical terms had been carried out in the form of appendices attached to larger theoretical treatises. Apart from the brief review presented by Subirá (1970), these hidden glossaries have received little attention. For this reason, we propose to analyze one of the earliest examples of musical lexicography in Spanish, the small “Dictionary” that appears at the end of Juan Bautista Roca y Bisbal's *Gramática musical* (1837), with the aim of better understanding the beginnings of the tradition of music dictionaries and making a small contribution to the history of technical lexicography.

Keywords: musical lexicography, hidden glossaries, music dictionaries, historical lexicography.

¹ Esta investigación se alinea con la tesis que desarrollo actualmente, en la Universidad de Salamanca, sobre el *Diccionario técnico de la música* (1894) de Felipe Pedrell.



1. INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XIX constituye en España la eclosión de la lexicografía musical, una corriente que ve hasta seis diccionarios publicados en el transcurso de 50 años (Orellana Calderón, 2019, p. 176; Quilis Merín, 2019, p. 49). Sin embargo, el interés por este vocabulario técnico ya había florecido en la primera mitad de la centuria, aunque en otro tipo de formatos. Así, el análisis de los tecnicismos musicales ya se había manifestado en la primera mitad de la centuria, no a través de repertorios individuales, sino con apéndices anexionados a tratados teóricos de mayor envergadura, lo que se conoce como *glosarios escondidos*.

Por ello, nos proponemos analizar uno de los primeros testimonios de lexicografía musical en español, el pequeño “Diccionario”² que figura al final de la *Gramática musical* (1837) de Juan Bautista Roca y Bisbal, con el objetivo de comprender mejor los albores de la tradición de diccionarios de música y aportar mínimamente a la historia de la lexicografía técnica.

1.1. APUNTES CONTEXTUALES

Tras la amplia difusión social de la música en Cataluña, cuya práctica se había convertido en un símbolo de la burguesía y la nobleza, fue creciendo la demanda de educación en la materia³. Hasta la creación del Liceo en 1838⁴, la enseñanza era de corte privado o particular y, en menor medida llegado el siglo XIX, dependiente de monasterios y catedrales (Boter de Palau, 1983, p. 26). Las familias acomodadas contaban con profesores particulares de práctica instrumental o composición, al tiempo que crecía el negocio en torno a productos musicales como instrumentos, partituras, conciertos y,

² Nuestro objeto de análisis, el “Diccionario”, aparecerá siempre entrecomillado por su falta de autonomía, esto es, constituye una sección de una obra mayor.

³ En este contexto de finales del siglo XVIII y principios del XIX, “la demanda d’ensenyament musical es veié incrementada perquè calia formació musical per participar activament en vetllades i concerts [...], així com per poder dur una pràctica musical de caràcter domèstic i familiar” (Brugarolas Bonet & Aviñoa Pérez, 2018, p. 315).

⁴ A diferencia de Madrid, cuyo conservatorio se funda en 1830, Barcelona no cuenta con un centro público de enseñanza hasta 1886.

naturalmente, métodos didácticos (Brugarolas Bonet & Aviñoa Pérez, 2018, p. 311). Este auge del comercio musical, que un año antes de la constitución del Liceo debía demandar obras teóricas de manera urgente, es el que justifica la publicación de la obra que nos ocupa. Esta, junto a otros testimonios de carácter léxico y pequeñas dimensiones, preparan el terreno para la eclosión de la lexicografía musical oficial, una tradición que tiene su primer hito en 1852, año de publicación del *Diccionario de música* de Fargas y Soler. En el siguiente medio siglo, esta corriente incrementa su nómina con varios repertorios nuevos, cada vez más especializados —como se puede deducir por sus títulos—, entre los que destacan los siguientes: el *Diccionario enciclopédico de la música* (1859) de Melcior, el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (1868) de Parada y Barreto, el *Diccionario técnico de la música* (1894) de Pedrell y el *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográfico* (1899) de Lacal⁵. No obstante, la *Gramática musical* parece orientarse hacia un público más humilde, habida cuenta de la frase que encabeza el prólogo “Al Lector”, en la que se enfatiza la importancia del autodidactismo, además de evidenciar su espíritu eminentemente pedagógico: “Obligar á que discurra el discípulo á fin de que se instruya por sí solo sin advertirlo, ha sido mi objeto al escribir la presente obra” (p. 7)⁶.

2. LA GRAMÁTICA MUSICAL DE JUAN BAUTISTA ROCA Y BISBAL

En 1837, la imprenta barcelonesa de Joaquín Verdaguer publica la *Gramática musical, dividida en catorce lecciones*, con el subtítulo *obra utilísima para los que quieran aprender la música, resumen para los que la saben é*

⁵ Un análisis profundo de esta obra se puede encontrar en Quilis Merín (2019).

⁶ El prólogo defiende, en suma, la importancia de la reflexión frente al aprendizaje memorístico: “en todas ellas [las obras] los principios no se ponen mas que para completar un solfeo; por manera que el discípulo no aprende jamás por el raciocinio ó por el análisis, y sí unicamente repitiendo lo que el profesor le ha dicho ó le ha escrito” (pp. 7-8). Como veremos, el planteamiento de Roca y Bisbal, al organizar cada lección en una parte teórica y una práctica, pretende subsanar esta metodología y orientar al alumnado hacia la reflexión: “pero no debe olvidarse que mi objeto es hacer discurrir al que aprende, á mas de que en cada leccion puede ecsigirse una respuesta ecsacta á quanto se pregunte” (p. 9).

introduccion para todos los métodos. Aparece firmada por Juan Bautista Roca y Bisbal, de quien apenas se conocen datos biográficos: únicamente sabemos su profesión y lugar de nacimiento a través de la *Biographie universelle*⁷ de Fétis (1864, p. 279): “professeur de musique á Barcelone, né dans cette ville vers 1800”⁸.

Este manual se menciona de soslayo en algunas enciclopedias y repertorios biobibliográficos: es nombrado por primera vez en el *Suplemento* (1849, p. 226) de Corminas —identificado, parafraseando el subtítulo, como “obra curiosa y útil para introducirse á todos los métodos”—. También se incluye en las *Efemérides* (1860, p. 208) de Saldoni, aunque solo para anotar el título y año de publicación⁹. Poco tiempo después, Fétis lo describe como “traité élémentaire de musique” (1864, p. 208). En 1973, Albet y Alier editan la primera parte de la *Gramática musical* —titulada “Reseña histórica de los progresos de la música”— en la revista *D’Art*, donde se centran en la sección de la obra en la que, a su juicio, reside “el máximo interés” (1973, p. 82). Hay, por tanto, una pequeña estela de textos que atiende, de manera sucinta, al tratado de Roca y Bisbal como publicación didáctica, es decir, lo revisan por su valor pedagógico en cuanto manual de aprendizaje¹⁰. Su examen como producto diccionarioístico es un poco más tardío, pues, a excepción de Corminas (1849, p. 226), quien no se olvida de señalar que “lleva al fin una breve esplicacion de las palabras técnicas por orden alfabético”, no se repara en el apéndice lexicográfico hasta 1970. En este momento, ve la luz el artículo inaugural de Subirá —“Un panorama histórico de Lexicografía musical”—, en el que

⁷ La entrada dedicada a Juan Bautista Roca y Bisbal se incluye en la segunda edición, puesto que la primera se publica en 1834-1835.

⁸ Como exponen Albet & Alier (1973, p. 81) a tenor de la información biográfica del autor, “la referencia más extensa es la que nos proporciona el diccionario de François-Joseph Fétis”.

⁹ La misma información figura en el posterior *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1881, p. 282).

¹⁰ En la nota 1 de Albet & Alier (1973, pp. 81-82), se puede consultar la nómina de obras en las que se nombra la *Gramática*. Cabe añadir a este listado la información que ofrece la *GEC*: “El 1837 publicà una *Gramática musical*... que incloïa una de les primeres síntesis d’història de la música feta amb un criteri modern” (s. v. *Joan Baptista Roca i Bisbal*).

se menta la *Gramática* y su “Diccionario” para comentar que “quien hojee aquella obra quedará en ciertos casos bien sorprendido por las definiciones o explicaciones de algunas palabras” (p. 135). Probablemente influenciado por Subirá, el tratado se incluye como primera manifestación de lexicografía musical española en dos diccionarios enciclopédicos de referencia: primeramente, en el *New Grove Dictionary* (1980, p. 447), y, después, en el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1997, p. 1402)¹¹. Es mencionado, asimismo, en el trabajo de Rubio Amondarain (2023, p. 20).

En aparente contradicción con la exigua influencia o difusión posterior, parece que la obra fue ampliamente conocida en su tiempo: así lo atestiguan Pedrell (1908, p. 118) —“l’obreta, encara que’s popularisà molt en son temps, no té cap importancia”— o Lavignac y Laurencie (1920, p. 2262) —“la *Grammaire musicale* de D. Juan Bautista Roca y Bisbal, devenue rapidement très populaire”—. Aparece anunciada frecuentemente en la prensa catalana, al menos durante el año 1837; por primera vez, en el ejemplar del 28 de abril de 1837 del *Diario de Barcelona*, donde se ofrecía una suscripción a 16 reales de vellón que, a partir del 30 de mayo, subiría a 24¹². Como hemos apuntado, la obra no mantuvo esta fama inicial, posiblemente por la publicación y divulgación de otras obras similares a partir de la fundación del Conservatori Superior de Música del Liceu (en aquel momento Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II), en 1838.

¹¹ La obra alemana, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, probablemente se inspira en la inglesa, el *New Grove Dictionary*, ya que el texto de Roca y Bisbal no se menciona en su primera edición, publicada entre 1949 y 1986.

¹² Vale la pena adjuntar la nota publicada en *El Vapor* (Barcelona), el 13 de noviembre de 1837, con relación al precio: “reconocida la utilidad de esta obra y las grandes ventajas que presenta la enseñanza por este método, y con el doble objeto de que se propaguen sus luces, y de que puedan los aficionados hacerse con ella mas cómodamente; algunos profesores han manifestado al autor que muchos de sus alumnos se vén privados por la escasez de medios de una obra tan interesante para aprender radicalmente esa ciencia encantadora; á lo que no ha podido menos de acceder el autor prestándose gustoso á tan oportuna como laudable indicación, disponiendo que se venda en lo sucesivo á 20 rs. vn.”.

2.1. ESTRUCTURA DE LA GRAMÁTICA MUSICAL

El tratado consta de 161 páginas distribuidas en tres partes. La primera de ellas, con una extensión de 22 páginas, es el “Preliminar, ó reseña histórica de los progresos de la Música”. En este punto, Roca y Bisbal, a través de un repaso cronológico de los avances logrados en cada época o nación — griegos, romanos, Edad Media, Flandes, Francia, Alemania, Italia, Rusia y España—, sintetiza la historia de la música hasta el siglo XIX. Ante la ausencia de formación histórica, el conocimiento de la música pretérita solo era posible a través de la enseñanza privada o autodidacta (Albet & Alier, 1973, p. 82), lo que, de nuevo, explica la elaboración de este texto. En sus páginas, se evidencia la italianización del autor, quien defiende a cada paso la preeminencia de la melodía sobre la armonía y, con ello, la visión sentimental de la música sobre la racional —“Empero mientras se daba la mano á la perfección de la armonía, se descuidó la melodía; [...] y las composiciones musicales eran en gran parte enigmas calculados por la cabeza y no por el corazón” (p. 21)—. En cualquier caso, constituye un preciado testimonio del enfoque con el que los autores de principios de siglo echaban la vista atrás, además de ser “una muestra poco frecuente en esta época, de los conocimientos de historia de la música que eran del dominio público” (Albet & Alier, 1973, p. 82).

Tras esta introducción, se inserta la materia teórica que sostiene la obra, organizada en 12 lecciones¹³ a lo largo de 42 páginas (incluye, además, láminas intercaladas). Como apuntamos, cada apartado se subdivide en dos secciones: en primer lugar, se expone la teoría, con un estilo sencillo y accesible¹⁴ para, tras ello, plantear una serie de ejercicios que evalúa la adquisición de los

¹³ Según la numeración de las lecciones, hay 13, pero no existe la número 11, sino que la 12 sucede a la 10.

¹⁴ Casi a modo de reclamo publicitario, entre la anteportada y la portada, se expone el “Plan de la obra”, cuya primera advertencia dicta que “las lecciones se explican con frases lacónicas, separadas las unas de las otras á manera de axiomas” (s. p.).

contenidos y la capacidad de reflexión acerca de los mismos¹⁵. Esta metodología de aprendizaje se postula como una alternativa al uso sistemático de la memoria, al tiempo que busca desarrollar la capacidad de razonamiento (*vid.* nota 6)¹⁶. La obra parte de materias elementales (la introductoria lección I) y ofrece los conocimientos básicos de teoría musical: desde capítulos dedicados a la lectura y notación (las lecciones II “de la pauta musical, del nombre de las notas, y de la disposición de las llaves” y XII “de algunos signos accesorios”), hasta contenidos más complejos relacionados con la melodía y la armonía (lecciones III “de los signos que alteran las entonaciones”, IV “de los intervalos”, VIII “de los tonos”, IX “de los modos” y XIII “de la transposición”), sin omitir las cuestiones referentes al ritmo (que son el tema de las lecciones V “del compás”, VI “de la sincopa y ligadura”, VII “del movimiento” y X “de las notas sobreabundantes, apoyaturas, grupeto, trino y mordente”). En definitiva, la obra pretende, al proyectar una panorámica tan general, ser el primer escalón hacia el aprendizaje musical, partiendo de enseñanzas elementales y aumentando la dificultad de las lecciones progresivamente. En último lugar, como presentamos a continuación, figura un listado de voces que, bajo el título de “Diccionario”, forma un *glosario escondido* en el interior de la obra didáctica.

3. EL “DICCIONARIO”

La *Gramática musical* ocupa 84 páginas —más de la mitad del libro— en un “Diccionario de algunos nombres que se usan en la Música que no se hallan

¹⁵ Como encabezamiento de los “Ejercicios de la lección I”, se comenta: “Para asegurarse de que se han comprendido los ejemplos de las tres láminas anteriores, se resolverán las cuestiones siguientes” (p. 35). Cabe mencionar, no obstante, que las unidades 6 y 7 no contienen ninguna prueba.

¹⁶ No es, sin embargo, tan innovadora como se posiciona. Brugarolas Bonet y Aviñoa Pérez (2018, p. 326) recogen los materiales pedagógicos musicales de Cataluña entre 1792 y 1838 y los caracterizan como una «mena de publicacions que s'estructuren exposant recursos pedagògics de manera teòrica i pràctica seguint un ordre gradual, que inclouen un repertori didàctic gràcies al qual l'alumne pot aplicar els coneixements adquirits”, es decir, lo que hace Roca y Bisbal. Esta práctica de anunciar lo novedoso de una obra es, de hecho, un reclamo comercial habitual.

en el cuerpo de la obra, y de otros que aun cuando se hallan en él se han puesto aquí con mas estension”¹⁷. La longitud del apéndice contrasta con la insignificante mención que el autor hace en el prólogo: “ultimamente, en el discurso preliminar y en el diccionario he procurado reunir toda la parte especial de la Música” (p. 10). Llama la atención, asimismo, que no se anuncie en la portada como reclamo comercial, pues se publica en un momento en el que los diccionarios —o el formato *diccionario*— se erigen como un negocio editorial lucrativo (Contreras Izquierdo, 2003, p. 439). A partir de estos indicios, resulta difícil vislumbrar la intención del autor al incluir el pequeño repertorio, aunque, dada su naturaleza de *glosario escondido*, se puede prever que ofrezca “la definición del significado de voces que consideran poco claras para el lector” (Fajardo Aguirre, 2024, p. 318).

Con este calificativo —*glosarios escondidos*—, se designan producciones lexicográficas que, por hallarse insertas en obras de mayor envergadura, generalmente de temática no lingüística, han pasado desapercibidas y, con ello, no han formado parte de la tradición diccionarística¹⁸. Son habituales en obras científicas y técnicas por su función aclaratoria respecto a la terminología especializada; con frecuencia, surgen durante los albores o el desarrollo de una disciplina, momento en el que se difunden nuevas voces que los usuarios deben descifrar, lo cual, *a priori*, coincide con el repertorio que nos ocupa. No obstante, como veremos, algunas de sus características se desmarcan de los rasgos prototípicos de este tipo de obras.

El diccionario contiene 120 artículos de variada naturaleza y tratamiento. Su apariencia se ajusta al canon diccionarístico: cada artículo —ordenado alfabéticamente— aparece encabezado por el lema, escrito en versalita y

¹⁷ Este es el título completo con el que se presenta el repertorio.

¹⁸ En los últimos años, ha crecido el interés por esta tipología de obras. Así, se han publicado trabajos sobre glosarios científicos y técnicos (Carpi & De Beni, 2021; García Jáuregui, 2012; Gutiérrez Rodilla, 2010; Torres Martínez, 2018) y dialectales (Martín Cuadrado, 2024; Sánchez Mora, 2018), entre otros. De manera general, respecto a la tipología, se puede consultar Ahumada Lara (2000), Álvarez de Miranda (1995), Fajardo Aguirre (2024) y Haensch (1982).

seguido por el enunciado definidor. No contiene información gramatical, marcación ni etimologías¹⁹, lo que puede explicarse al atender a su naturaleza: se trata de un anexo a una obra técnica, de contenidos muy básicos que, además, no centra su interés en lo lingüístico. Como norma general, los lemas son monomórficos, aunque ciertos artículos contienen lemas polimórficos en los que la voz general aparece complementada o modificada por palabras que acotan su extensión semántica, presentadas a veces en cursiva (*ACENTO á la frase*, *NUTRIR los sonidos*, *PIFIAR ó hacer pifias* o *PINTURA musical*).

Para organizar y analizar el contenido de la obra, hemos establecido una clasificación tripartita de la nómina del diccionario. Dentro de la lexicografía teórica o metalexigrafía, se ha consolidado la distinción entre *definición lingüística* y *definición enciclopédica* en función de cuál es la realidad que se define; nos hallamos ante una descripción de la palabra si se emplea una *definición lingüística*, mientras que se retrata la realidad misma en las *definiciones enciclopédicas* (Porto Dapena, 2002, p. 277). Esta separación, que tan fructífera resulta en la lexicografía teórica y práctica, no se puede aplicar al repertorio que nos ocupa, puesto que el contenido de sus artículos no se ajusta en muchos casos a una descripción ni de un elemento lingüístico ni de una realidad del mundo. Así pues, hemos seleccionado un nivel superior de análisis para establecer tres grupos: *artículos lingüísticos*, *artículos híbridos* y *artículos enciclopédicos*²⁰.

Puede resultar llamativa la categorización de algunas voces como artículos lingüísticos a la vista de la cantidad de información que ofrecen sus

¹⁹ En este último caso, con alguna excepción que comentaremos (véase nota 23).

²⁰ Entendemos *artículo* como el conjunto de informaciones que constituye cada una de las unidades independientes recogidas en un repertorio lexicográfico (Porto Dapena, 2002, p. 183; Martínez de Sousa, 2009, p. 123). En este caso, la naturaleza de la descripción no es siempre semántica, como veremos más adelante. Cabe mencionar, no obstante, que esta clasificación es meramente instrumental; es decir, la empleamos para el análisis de este pequeño diccionario porque permite identificar patrones respecto a la realidad que se pretende definir y el tipo de artículo que se emplea, aun cuando sabemos las incoherencias teóricas en que podemos estar incurriendo.

definiciones (véase *Frasear* en la tabla 1). No obstante, como trataremos de explicar, no fundamentamos la distinción en la cantidad de datos que se ofrece sobre el término, sino en el plano al que se refieren: la palabra —*artículos lingüísticos*— o la realidad —*artículos híbridos* o *enciclopédicos*— (distinción ya planteada, por otra parte, por lexicógrafos como Ahumada Lara, 2001). Esta diferencia se ilustra muy bien al contraponer dos voces análogas que designan personas: mientras la definición de *aficionado*, cuyo enunciado aporta hasta cuatro rasgos semánticos distintos (“El que gusta de la Música. El que tiene algún conocimiento en este arte y se ocupa en él sin ejercitarlo, ó si lo ejercita es solamente para su diversion, pero sin ser músico de profesion”), se enmarca en todo momento en el terreno lingüístico, pues expone las características que diferencian *aficionado* de otras palabras, la de *acompañador*, que hemos clasificado como artículo híbrido y cuya extensión es menor, salta del plano de la palabra (“El que acompaña en los conciertos con el piano”) al de la realidad (“Un acompañador ha de ser buen músico, ha de saber á fondo la armonia, y sobre todo ha de tener un oido muy fino”). A continuación, explicamos con mayor profundidad y ejemplificamos cada una de las categorías que hemos establecido.

3.1. ARTÍCULOS LINGÜÍSTICOS

Hemos agrupado dentro de esta categoría todos aquellos artículos cuyo enunciado definidor ofrece información sobre el lema como palabra, es decir, los que contienen una *definición lingüística*²¹. En este caso, sí que es posible aplicar este concepto teórico, ya que nos hallamos ante definiciones que pueden conmutarse por el lema descrito. En su mayoría, son definiciones perifrásticas en las que se ofrece una frase que condensa el sentido de la voz.

²¹ No hemos reparado, sin embargo, en el modo en que se define la voz en cada caso, un aspecto que no forma parte del objeto de este estudio. Podemos apuntar que las definiciones lingüísticas del “Diccionario” no cumplen habitualmente su propósito de descodificar el significado de una palabra, pues incurren en problemas como la carencia de sistematicidad (véanse las dispares definiciones de *rondó* y *serenata*, voces que designan composiciones, en la nota 32), la falta de autosuficiencia (en lo referente a palabras técnicas empleadas en las definiciones no presentes en la nómina del propio diccionario) y, sobre todo, la imprecisión y subjetividad (véase *fuga* en la tabla 2), por mencionar algunos.

Del total de artículos consignados, hemos identificado 57 que se ajustan a las características mencionadas. Por ejemplo, como expone la Tabla 1, casi la totalidad de los verbos (12 de 13), relacionados todos con la práctica musical (ya sea instrumental, ya vocal o compositiva), presenta este tipo de definición:

DEDEAR	Mover los dedos con regularidad en un instrumento.
FRASEAR	Presentar el período musical con nobleza y elegancia, adornándole con todas aquellas gracias de que es susceptible, y que inspirados y prescritos emanen del buen gusto y de una buena escuela.
PIFIAR <i>ó hacer pifias</i>	es cuando tocando un fagot, un oboé, un clarinete ú otro instrumento, sale un punto chillon y desagradable. Esta frase se aplica tambien al canto ²² .

TABLA 1: Verbos con definiciones lingüísticas (Fuente: elaboración propia)

Otro grupo numeroso de voces (16) que designan personas y composiciones (o secciones de una composición) se definen de este modo, tanto de manera conceptual (perifrástica) como híbrida (Tabla 2):

CORIFEO	Voz griega que significa el Director del coro, ó bien aquel que lleva el compas ²³ .
PLAGIARIO	El que roba Música de otro autor y se la apropia.
FUGA	Pieza de Música en donde un canto llamado sujeto, dispuesto segun ciertas reglas de la armonia y de la modulacion, se le hace pasar sucesiva y alternativamente de una parte á otra.
HIMNO	Canto en honor de la divinidad.

TABLA 2: Sustantivos que designan personas o composiciones musicales con definiciones lingüísticas (Fuente: elaboración propia)

²² Como puede verse aquí, no todas las definiciones son perifrásticas. Hay, como en el caso de *Pifiar*, definiciones de tipo híbrido “con mezcla de información gramatical y funcional” (Porto Dapena, 2002, p. 283), propias de la lexicografía tradicional o la elaborada por aficionados. Aquí el verbo *pifiar* emplea una fórmula (“es cuando”) para introducir el contenido conceptual (“salir un punto chillon y desagradable tocando un fagot, un oboé, un clarinete ú otro instrumento”).

²³ A pesar de no incorporar información etimológica de manera sistemática, Roca y Bisbal especifica el origen de algunos cultismos y composiciones grecolatinas a través de la fórmula “Palabra/Voz [origen] que significa”, bien coincida el sentido original con el castellano (como en *Corifeo*), bien se ofrezca el significado de partida y el castellano (véase *Metronomo*: “Palabra griega que significa medida y ley, ó sea péndola: este instrumento indica con el grado de lentitud ó de celeridad de sus oscilaciones”).

Los conceptos que representan estas voces son relativamente sencillos y el usuario puede comprenderlos fácilmente a través de estas definiciones. Ahora bien, y aunque los *glosarios escondidos* se inclinen, en algunos casos, por indicaciones muy sencillas (Fajardo Aguirre, 2024, p. 318), es curioso que se emplee esta tipología definicional a la hora de explicar voces pertenecientes a un nivel más profundo de la disciplina, como son los términos relacionados con la armonía o la melodía. Los tecnicismos propios de la teoría musical son menos accesibles para el estudiante lego que se acerca a una obra de nivel básico y que probablemente desconoce muchos de ellos (que tampoco aparecen descritos profusamente en las lecciones), de lo que cabría esperar mayor detenimiento, precisión y objetividad al exponer su contenido. Con los siguientes ejemplos, podemos intuir que el objetivo del autor no es ni única ni fundamentalmente enriquecer y facilitar el aprendizaje de las lecciones ofreciendo glosas que descifren las palabras facultativas, sino que puede que haya, como veremos, otras intencionalidades veladas. Para ilustrar este rasgo, en la Tabla 3 incluimos el mismo artículo en el *Diccionario técnico de la música* (1894) de Pedrell, repertorio culmen de la tradición de diccionarios musicales del siglo XIX, de modo que se evidencien las diferencias entre uno de los testimonios más tempranos de lexicografía musical y un diccionario propiamente técnico.

	“Diccionario” de Roca y Bisbal	<i>Diccionario técnico de la música de Pedrell</i>
MACSIMA	Figura de la Música antigua que vale dos compases de compasillo. La <i>Longa</i> , otra de las figuras antiguas vale 4 compases, y la <i>breve</i> 2.	Antigua figura de nota musical, de forma cuadrilonga, con una plica ó trazo hacia abajo á su lado derecho. Representaba en la antigua notación la unidad musical, lo mismo que la <i>semibreve</i> en el actual sistema de notación. Desapareció este signo cuando empezó a indicarse la medida, ordenada por líneas divisorias en el pentágrama (s. v. <i>maxima</i>).
MODULACION	Arte de conducir el canto y la armonía por muchos modos.	En la técnica de la armonía entiéndese por modulación el acto de pasar de un tono á otro, y aún sencillamente, del modo mayor al menor ó viceversa.

PARTITURA	Colección de todas las partes de una pieza de Música, en donde se vé por la reunión de aquellas la armonia que forman entre sí.	Sistema de escribir la música á muchas partes, ó conjunto de pautadas horizontales de cinco líneas ó pentágramas colocadas unas debajo de las otras y reunidas verticalmente por medio de líneas divisorias verticales sobre cuyas pautadas se escriben las partes para las diversas voces ó instrumentos, destinadas á ejecutarse simultáneamente, como las partes de un cuarteto, de una sinfonía, de una ópera teatral, de un oratorio, una misa, etc. [...].
-----------	---	--

TABLA 3: *Tecnicismos de teoría musical con definiciones lingüísticas*
(Fuente: elaboración propia)

3.2. ARTÍCULOS HÍBRIDOS

Bajo la denominación *artículos híbridos* se recogen aquellos casos en los que primeramente se ofrece una definición tradicional, como las que hemos descrito en el apartado anterior, para incluir después una glosa enciclopédica de diferente extensión. Esta información adicional no se enmarca dentro de la definición, en cuyo caso hubiéramos clasificado estas voces como *artículos lingüísticos* (véase §3.1); es, por lo tanto, contenido referido a la realidad que representan las palabras²⁴. Los añadidos, además, no se corresponden con rasgos que permiten identificar más fácilmente el *definiens* —a través de una descripción más precisa y pormenorizada de sus características en el plano de la realidad, como sucede en las *definiciones enciclopédicas*²⁵—, sino que tienen diferente función.

²⁴ En el *Manual* de Porto Dapena (2002), se emplea varias veces el término *definición híbrida*. No es posible establecer analogías entre nuestra propuesta y los casos que el autor clasifica así, puesto que no nos hallamos ante definiciones en las que únicamente se produce un cruce entre metalengua de signo y metalengua de contenido, es decir, definiciones conceptuales y funcionales (pp. 270, 283-284, 302, 314), que hemos registrado como *artículos lingüísticos* (véase nota 22); tampoco nos enfrentamos a definiciones en las que la información enciclopédica es de dos tipos, como teleológica y genética o descriptiva y teleológica (pp. 280-281).

²⁵ “En definitiva, al lexicógrafo no se le presenta otra alternativa que acumular, enciclopédicamente, todo cuanto de un modo u otro contribuya a una más efectiva identificación de la realidad designada por la palabra que sirve de entrada en el diccionario” (Porto Dapena, 2002, p. 279).

En el “Diccionario” de Roca y Bisbal, hemos contabilizado 27 artículos, de diferentes campos semánticos, que presentan las características mencionadas. Para ilustrar esta tipología, vamos a exponer algunos ejemplos organizados según la motivación que cumple la glosa.

En primer lugar, varias voces relacionadas con la teoría musical (y, en concreto, con la armonía y la melodía) incluyen información sobre alguna tipología que puede establecerse dentro de la realidad definida. Precisamente, los tecnicismos son palabras propensas a contener taxonomías más profundas, por lo que no resulta extraña la relación que se establece entre los apuntes tipológicos y la “definición” de términos teóricos (véase Tabla 4).

ACORDE	La union de dos ó mas sonidos ejecutados á la vez. Hay dos especies de acordes: consonantes y disonantes, ó sean perfectos é imperfectos. Los consonantes son la 3 ^a 5 ^a y 8 ^a ; la 3 ^a y 6 ^a ; tanto mayores como menores [...].
GENERO	Modo de disponer los sonidos para formar un canto. En la Música se cuentan cuatro, y son: 1 ^o género <i>diatónico</i> , nombre griego que significa andar por tono ó por escala, y consistente en la progresión de los sonidos por intervalos de un tono. 2 ^o jénero (<i>sic</i>) <i>cromático</i> , que quiere decir colorido, porque son necesarios otros signos para espesarle, como los accidentes [...].

TABLA 4: *Artículos híbridos que presentan tipologías (Fuente: elaboración propia)*

Varios sustantivos que designan a personas o se relacionan con el ejercicio de la música contienen recomendaciones instructivas, bien sobre el modo de alcanzar la virtud en la profesión que se define o las cualidades ideales para el oficio, bien acerca de la perfecta ejecución vocal o instrumental. También constituye un artículo híbrido el verbo *vocalizar*, como ilustra la Tabla 5.

ARTISTA <i>musical</i>	El artista musical es el que estudia la Música para perfeccionarla. No debe considerarla como á objeto de una práctica mecánica, sinó como á objeto de la reflexion y del estudio científico. No solo debe escitar placeres transitorios, sino ejercitarse tambien con intencion de ennoblecer al hombre.
VOCALIZAR	Cantar con las vocales en lugar de los monosílabos de las notas. Este estudio es interesantísimo para aprender á cantar.

TABLA 5: *Artículos híbridos que contienen recomendaciones (Fuente: elaboración propia)*

Finalmente, en la Tabla 6, presentamos sustantivos de temática dispar que, tras ser brevemente descritos, contienen una explicación de carácter teórico o apuntes históricos, junto a otros casos en los que simplemente se añade una disertación acerca de algún aspecto de la realidad representada por el lema.

CRONOMETRO	Este instrumento es un metrónomo perfeccionado. Indica todas las medidas del movimiento, y cuando se quiere divide los compases de dos, tres, ó cuatro partes etc. [...] El conservatorio de Música de Paris reconoció por un documento oficial el mérito de este instrumento que fue inventado por M. Bienaimé hijo, relojero de Amiens.
MELODIA	Bajo el nombre de <i>melodia</i> , hablando con toda la estension de la palabra, se entiende una sucesiva union de sonidos en proporcion ritmica, la cual es una union simultánea de los sonidos [...]. La melodia pertenece en un todo á la imajinacion: con esta y el gusto cualquiera podrá inventarse melodias; luego podremos decir sin rebozo que esto no es otra cosa mas que aquel nombre májico de que tanto se habla en los estrados [...].
ORQUESTA	Se dice orquesta el lugar donde se sientan los músicos que tocan, ó bien á la coleccion de todos los instrumentos. En este último caso es cuando se dice la orquesta es buena ó mala. El cálculo de los instrumentos que debe haber en la orquesta de una ópera es como sigue: seis violines y un violoncello por cada contrabajo; una viola, dos trompas y dos clarinetes, por cada cuatro violines; y por cada diez de estos un trompon. etc.

TABLA 6: *Artículos híbridos con información teórica, histórica o disertaciones*
(Fuente: elaboración propia)

3.3. ARTÍCULOS ENCICLOPÉDICOS

El tercer grupo que hemos diferenciado está constituido por monografías, generalmente largas, que exponen un tema concreto. Estos 36 artículos no incluyen ya un enunciado que explique el contenido semántico de la voz; en su defecto, insertan directamente la materia que se quiere tratar. De hecho, se alejan tanto del concepto tradicional de artículo que, en unos pocos casos, incluyen en la microestructura una suerte de subtítulo, en cursiva o redonda tras el lema, que explicita el asunto concreto que se aborda (véanse, por ejemplo, CANTANTE. *Cantante actor*, CANTO. *Sobre su origen regular, irregular, vocal é instrumental* o INSTRUMENTOS. Su division (respecto de la edad, de las naciones etc.)). Nos encontramos aquí, pues, un rasgo específico

de este repertorio, alejado de la finalidad con la que se concibe este tipo de obras.

En ocasiones, esta materia es similar a las añadiduras enciclopédicas que presentaban los artículos híbridos, aunque, como hemos dicho, sin una definición previa. Los casos de la Tabla 7, por ejemplo, exponen únicamente la clasificación que se establecía para los afectos o los atributos que debía poseer un cantante de ópera:

AFECTOS	Los afectos del recitativo, por lo regular son los siguientes: de enojo, de compasion, de temor, de violencia, de tedio, de placer y de amor. El enojo se espresa con un jénero de voz conmovida, que tiende á lo agudo, y si fuese muy vehemente, con un grito espreso de una voz precipitada. La compasion ecsije una voz débil. El temor una voz humilde que vaya escitando [...].
CANTANTE	Para ser un perfecto cantante no basta tener buena voz cultivada por el mejor método, y susceptible de mucha ejecucion; debe por otra parte conocer á fondo la lengua en que canta para pronunciar bien y acentuar las palabras, comprender su preciso significado y saber aprovechar todas las finuras del estilo. Si un cantante se dedica al teatro debe ser muy instruido en la mitologia y en la historia antigua y moderna [...]²⁶.

TABLA 7: Artículos enciclopédicos (Fuente: elaboración propia)

Las voces agrupadas como *artículos enciclopédicos* presentan, en líneas generales, las características que acabamos de mencionar²⁷. No obstante, dentro de esta categoría se encuentran dos artículos peculiares. En ellos, el lema no es una unidad monomórfica (o una palabra con algún modificador o complemento que acota su extensión, como en *Emision de la voz* o *Pintura musical*), sino que representan realidades abstractas sobre las que se divaga.

²⁶ Esta definición se extiende 27 líneas más que culminan con la siguiente afirmación: “estas son las diversas cualidades, cuya union es necesaria para constituir un buen actor del teatro lírico”.

²⁷ Por ejemplo, los artículos *Acento* (*gramatical, oratorio, patético*), *Estilo*, *Frase*, *Instrumentos*, *Misa*, *Pintura musical* o *Signos de la música* incluyen algún tipo de taxonomía. Por su parte, *Canto*, *Oda sagrada* y *Sinfonia* ofrecen información histórica. Se incluyen sugerencias pedagógicas o cualidades a alcanzar en *Compositor*, *Emision de la voz*, *Fantasia*, *Lengua musical*, *Marcha* y *Prosodia*. En otros artículos, como *Voz*, se explica el funcionamiento de algo dando por hecho que se conoce lo que es.

Por tanto, actúan como meros títulos que anuncian la temática de la exposición, pero no se refieren a ninguna realidad musical de la que se quiere, por ejemplo, explicar su historia, anotar sus características o comentar su funcionamiento.

Estos artículos, cuyo contenido se relaciona y complementa, son *Influencia de la Música y Naturaleza y fin de la Música*. En el primero, se ensalza la música como un arte inherente a la condición del hombre, capaz de pulir la personalidad e, incluso, de influenciar a los animales²⁸, mientras que el segundo constituye una apología de la concepción italianista según la cual la expresión de los sentimientos humanos es la razón de ser de la música²⁹. Las ideas manifestadas en estos largos artículos son de gran valor para musicólogos e historiadores de la música.

4. EL OBJETO DEL “DICCIONARIO”

La inclusión de 63 artículos híbridos y enciclopédicos pone de relieve que la descodificación lingüística no es la única razón de ser del vocabulario. Aunque no hayamos examinado en profundidad la microestructura del repertorio, se ha evidenciado la subjetividad e imprecisión en la descripción de términos, un modo de proceder que, en lugar de facilitar el aprendizaje de estas voces facultativas, dificulta en muchos casos la comprensión del significado. Por tanto, como adelantábamos en §3, Roca y Bisbal probablemente ideó el “Diccionario” no solo para la explicación de terminología musical, sino con otra

²⁸ “La Música se usa mucho en el día, como medio poderoso para suavizar las costumbres. [...] Este último la considera como medio precioso para escitar sentimientos religiosos, para endulzar el carácter y las pasiones, para poner la armonía entre los pensamientos y afectos, para justificar el amor del orden y de lo bello, y para animar el instinto del amor patrio. [...] Pero el hombre no es el único viviente sensible á los dulces acentos de la Música: muchos animales, desde el elefante al insecto, manifiestan el placer que experimentan cuando la oyen. La Música alienta al caballo en la guerra” (pp. 120-121).

²⁹ “Paraque (*sic*) la Música sea conforme á su naturaleza y llene su objeto, debe ser el eco del tono escitado en el sentimiento, una fiel espresion del estado interno de la facultad sensitiva que alternan con la union de los sentimientos humanos: toda Música exterior debe ser primer Música en nuestro interior” (p. 134).

función adicional: como sumario ideológico análogo a la “Reseña histórica de los progresos de la Música” con que da comienzo la *Gramática musical*.

A lo largo de todo el repertorio, se pueden percibir dos temas constantes que afloran en los artículos, especialmente en los que hemos clasificado como híbridos y enciclopédicos: de una parte, la defensa de la música como un arte que apela al sentimiento, en consonancia con las corrientes que estaban llegando y consolidándose desde Italia, y, de otra parte, la supremacía de la música vocal sobre la instrumental. El impacto de la ópera italiana en España fue mayúsculo y ocasionó un cambio de paradigma que supuso el abandono del contrapunto, es decir, la concepción de la música como una ciencia que apela a la razón y que, por tanto, se rige por reglas y prohibiciones. En el siglo XVIII y a principios del XIX, esta pugna continuaba vigente, aunque, a medida que avanza el siglo, se impone el enfoque sentimentalista, que se fundamenta sobre la música acordal y promulga que no es una ciencia sino un arte, por lo que su campo de acción son, directamente, los sentimientos humanos³⁰.

Al mismo tiempo, la ópera sitúa la música vocal en primer plano. Como veremos en las ideas expuestas por Roca y Bisbal, la unión de música y texto era la expresión artística más elevada por su capacidad de manifestar las pulsiones del autor en dos planos que se complementaban. Como resultado, la música española abandona las exhibiciones instrumentales —o las recluye en pequeños espacios, como los salones burgueses— hasta mediados del XIX, cuando los conciertos sinfónicos toman impulso y comienzan a ocupar el terreno anteriormente dominado por los espectáculos líricos³¹.

³⁰ Esta postura se importa desde Italia junto a la ópera, un espectáculo musical que no se entiende sin la exacerbada emotividad.

³¹ Tal es la importancia de la música vocal en la época que el Liceo, al tiempo de su fundación en 1837, centraba sus enseñanzas en el canto y la declamación (Morales Villar, 2008, p. 497). Asimismo, el conservatorio de Madrid, creado en 1830, recibió múltiples críticas por su excesivo italianismo y por orientarse fundamentalmente a la formación de músicos para la ópera.

Estas dos ideas salen a la luz en varios puntos del “Diccionario”, especialmente en los artículos híbridos y enciclopédicos³². A pesar de su extensión, incorporamos a continuación fragmentos de *cancion* y *canto*, artículos que hemos categorizado como híbrido y enciclopédico respectivamente, porque ilustran la expresión de esta postura a la perfección.

CANCION. La cancion fué en todos los paises la primera especie de Música que cantaron los hombres. Es la forma mas simple y natural para manifestar la espresion de los sentimientos, y de todas las producciones de la poesia unidos á la Música, la única por medio de la cual cada uno por sí solo puede pronunciar sus sentimientos con el canto, y procurarse un alivio en las horas de trabajo. [...] El sentimiento fuerte pertenece á la oda, y el mas fuerte presentado con toda vivacidad, al himno [...] (p. 87).

CANTO. *Sobre su origen regular, irregular, vocal é instrumental.* Mucho se ha discutido para poder dilucidar la famosa cuestion acerca del origen del canto. Hay quien lo considera natural al hombre, y por consiguiente coetáneo con el mundo; otros, entre ellos Rousseau, son de contrario parecer [...]. Es muy cierto que el canto, como espresion voluntaria é irregular del sentimiento, nace tambien sin imitacion; y asi como el hombre sentia antes, y mas vivamente que no pensaba, del mismo modo cantó tambien antes de hablar. [...] Dejando aparte el mecanismo que supone un instrumento para averiguar la imitacion de una determinada melodia, resulta que la voz humana por sí sola no podría dar una segura norma para una melodia ó para una escala. ¿y no vemos por último en el dia en qué la Música ha llegado á un alto grado de perfeccion, que para cantar con ecsactitud se necesita el auxilio de un instrumento? ¿Sucederia esto cuándo su infancia?... Ciertamente que no. [...] Considerado como arte el objeto del canto de la voz humana, se ha de espresar aquella melodia y aquel afecto que corresponden al sentimiento de la composicion musical y de las palabras. El mismo objeto tiene el canto dispuesto para cualquier instrumento, á escepcion de las palabras [...] (pp. 90-92).

³² Aunque no se manifieste de un modo tan evidente, algunos artículos lingüísticos también incluyen definiciones en las que se puede deducir la postura del autor. Por ejemplo, las siguientes voces, que designan tipos de canciones, se definen en relación con las sensaciones que producen: *rondó* (“El rondó consiste en un sentimiento sencillo que se repite variándolo siempre; este es por decirlo así el soneto de la Música instrumental”) y *serenata* (“La serenata es el idilio de la Música instrumental, inspira tiernos y quietos sentimientos, y es de un jénero musical fácil y alegre”). Lo mismo ocurre con la referencia que hay en *Fras-sear* sobre el *buen gusto*, un concepto estrechamente ligado a las bellas artes (“Presentar el período musical con nobleza y elegancia, adornándole con todas aquellas gracias de que es susceptible, y que inspirados y prescritos emanen del buen gusto y de una buena escuela”). Finalmente, en *Componer* directamente se clasifica la música como un arte (“Inventar y arreglar la Música segun reglas del arte”).

Es evidente, pues, la adscripción total del autor al italianismo musical. Albet y Alier (1973, pp. 82-83) ya expusieron que “el italianismo de la formación básica del autor surge a cada momento”, puesto que “en el terreno teórico, concede gran importancia a la melodía y elogia la aptitud de la lengua italiana para el canto”. Estos musicólogos captaron además su dominio de la lengua italiana, apreciación basada en la perfecta ortografía que presentaban las voces italianas en contraste con los errores que figuraban en palabras de otras lenguas. El estudio que hemos presentado confirma la primera apreciación, pero el análisis nos ha permitido constatar asimismo su dominio de la lengua italiana. Aunque no hemos profundizado en las fuentes en las que se basa, sí que hemos advertido la deuda del glosario con un repertorio italiano: el *Dizionario e bibliografia della musica* (1826) de Lichtenthal. De hecho, algunos artículos, aunque no hemos determinado qué porcentaje total, se trasladan palabra por palabra de esta obra (Tabla 8):

	“Diccionario” de Roca y Bisbal	<i>Dizionario de Lichtenthal</i>
ACOMPAÑAMIENTO	El tratado metódico puesto en la primera línea en una composición musical, recibe varias partes que le sostienen, dan vigor á su fuerza expresiva, y hacen que se distinga simultáneamente la armonía que él pide, determinando el orden y el diseño. La unión de estas partes diversamente ajustadas se llama <i>acompañamiento</i> , ora signifique la misma armonía, ora la ciencia de los acordes, ora la ejecución del bajo continuo [...].	Il tratto melodico posto in prima linea in una composizione, riceve varie parti che lo seguono, lo sostengono, invigoriscono la sua forza espressiva, e fanno sentire simultáneamente l’armonia ch’egli richiede, e di cui ha determinato l’ordine e il disegno. L’unione di queste parti diversamente aggiustate chiamasi <i>Accompagnamento</i> (s. v. <i>accompagnamento</i>).
PERIODOLOGIA	La periodología tiene por objeto la simetría rítmica, y enseña el modo de unir las singulares frases en un completo período; la <i>cuadratura</i> , llamada así, es un número semejante de miembros de la medida de tres, de cuatro, de cinco, etc: los más agradables son de cuatro.	Questa scienza che ha per oggetto la simetría rítmica, insegna il modo di unire le singole frasi in un completo periodo [...] come pure allá così detta <i>quadratura</i> , o sia numero somigliante de’membri della misura di tre, quattro, cinque, ec.; i più aggradevoli sono quelli di quattro [...]. (s. v. <i>periodologia</i>).

TABLA 8: Artículos cuya fuente es el *Dizionario de Lichtenthal* (Fuente: elaboración propia)

5. CONCLUSIONES

El estudio del “Diccionario de algunos nombres que se usan en la Música que no se hallan en el cuerpo de la obra” ha constatado, en primer lugar, la adscripción del autor a las ideas italianizantes, manifiestas tanto en la introducción —“Preliminar, ó reseña historica de los progresos de la Musica”— como en el glosario. Así, se prioriza la música vocal, directamente relacionada con el éxito de la ópera, y la concepción por la que esta, frente a la instrumental, es más apta para la expresión de sentimientos, objetivo natural de la música.

En segundo lugar, y a pesar de su inserción en una obra de naturaleza pedagógica y su concepción como *glosario escondido*, el repertorio no parece ser útil como apéndice didáctico que facilite la comprensión de términos ininteligibles, al menos en lo relativo a la teoría musical. La brevedad e imprecisión con la que se definen los términos más técnicos de la música, una disciplina cuya enseñanza se encontraba en un estado inicial, contrasta con la recreación que el autor manifiesta en las voces de carácter más general. De este modo, se aproxima más a una obra de carácter divulgativo, dirigida a difundir los avances de la música y las ideas italianas en el formato de diccionario, que a un texto didáctico que complementaba el aprendizaje autodidacta que proponía la *Gramática musical*. Ello no es óbice, sin embargo, para valorar el “Diccionario” como una manifestación primitiva de lexicografía musical castellana a la que es necesario atender para comprender la génesis de la disciplina.

Finalmente, se constata la importancia de la lexicografía italiana en los albores de la lexicografía musical española. Si bien la corriente oficial de diccionarios musicales, inaugurada en 1852 con el *Diccionario de la música* de Antonio Fargas y Soler, camina paralela a los repertorios musicales franceses³³, parece que las obras precedentes toman como fuente textos escritos en italiano³⁴.

³³ De hecho, Fargas y Soler también se apoya en el *Dizionario* de Lichtenthal, pero a través de la traducción francesa que publica Dominique Mondo en 1839 (Alejandro-Hernández, en prensa).

³⁴ Aunque no es una obra redactada originalmente en español, una de las primeras manifestaciones de lexicografía musical en España es el “Diccionario” inserto en *Del origen y reglas de la musica* (1796), una traducción de la obra escrita por Eximeno en italiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahumada Lara, I. (2000). Los glosarios escondidos: contribución a la bibliografía sobre las hablas andaluzas. En I. Ahumada Lara (ed.), *Estudios de lexicografía regional del español* (pp. 117-125). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ahumada Lara, I. (2001). Problemas de la definición enciclopédica en las palabras especializadas. En M. Bargalló Escrivà, E. Forgas Berdet, C. Garriga Escribano, A. Rubio & J. Schnitzer (coords.), *Las lenguas de especialidad y su didáctica: Actas del Simposio Hispano-Austriaco* (pp. 59-68). Universitat Rovira i Virgili.
- Albet, M. & Alier, R. (1973). Reseña histórica de los progresos de la música. (Introducción y notas de Montserrat Albet y Roger Alier). *D'art*, 2, 81-93.
- Alejandro-Hernández, G. (en prensa). Génesis de la lexicografía musical española: el Diccionario de música (1852) de Antonio Fargas y Soler. En *Actas del V Congreso Internacional sobre el español del siglo XIX: "Nuevos discursos para nuevos contextos"*.
- Álvarez de Miranda, P. (1995). Hacia una historia de los diccionarios españoles en la Edad Moderna. *Bulletin hispanique*, 97(1), 187-200. <https://doi.org/10.3406/hispa.1995.4859>
- Boter de Palau, J. (1983). La música a Catalunya (1800-1875). *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 17, 25-29.
- Brugarolas Bonet, O. & Aviñoa Pérez, X. (2018). L'ensenyament musical civil privat a Catalunya entre 1792 i 1838. Noves aportacions al seu estudi. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 32, 305-333.
- Carpí, E. & De Beni, M. (2021). El glosario escondido en *El arte culinario* (1900) de Adolfo Solichón. *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 18, 100-114. <https://doi.org/10.7203/scripta.18.22766>
- Contreras Izquierdo, N. M. (2003). La lexicografía monolingüe del español en los siglos XIX y XX. *Res Diachronicae*, 2, 439-447.
- Corminas, J. (1849). *Suplemento á las Memorias para ayudar á formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*. Imprenta de Arnaiz.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart* = Finscher, L. (ed.). (1997). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. (2.^a ed., Vol. 6). Bärenreiter.
- Eximeno, A. (1796). *Del origen y reglas de la musica, con la historia de sus progresos, decadencia y restauracion* (Trad. A. F. A. Gutiérrez). Imprenta Real. (Trabajo original publicado en 1774).
- Fajardo Aguirre, A. (2024). Los glosarios escondidos del español: fuentes y tipología. En A. Fajardo Aguirre, D. Torres Medina & C. Díaz Rodríguez (coords.), *Lexicografía del español: panhispanismo e internacionalización* (pp. 315-332). Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b20505>
- Fargas y Soler, A. (1852). *Diccionario de música, ó sea explicación y definicion de todas las palabras técnicas del Arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, segun*

- los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Imprenta de Joaquín Verdaguier.
- Fétis, F. J. (1864). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. (2.^a ed., Vol. 7). Librairie de Firmin Didot frères, fils et C.^{ie}.
- García Jáuregui, C. (2012). El glosario médico de Bartolomé Hidalgo de Agüero (1604): voces anatómicas en el periodo renacentista. En A. Nomdedeu Rull, E. Forgas Berdet & M. Bargalló Escrivà (coords.), *Avances en lexicografía hispánica. Volumen 2* (pp. 353-358). Universitat Rovira i Virgili.
- GEC = *Gran enciclopèdia catalana digital*. Consultado el 30 de julio de 2024. <https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana>
- Gutiérrez Rodilla, B. M. (2010). Sobre lexicografía médica del renacimiento castellano: los vocabularios de Andrés Laguna y Bartolomé Hidalgo de Agüero. *Revista de lexicografía*, 16, 59-74. <https://doi.org/10.17979/rlex.2010.16.0.3805>
- Haensch, G. (1982). Tipología de las obras lexicográficas. En G. Haensch, L. Wolf & S. Ettlinger (eds.), *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica* (pp. 95-187). Gredos.
- Lacal, L. (1899). *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Estenotipia y Tipografía San Francisco de Sales.
- Lavignac, A. & Laurencie, L. (1920). *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. (Vol. 1). Librairie Delagrave.
- Lichtenthal, P. (1826). *Dizionario e bibliografia della musica*. Antonio Fontana.
- Martín Cuadrado, C. (2024). Estudio del léxico incluido en el glosario escondido de Anselmo Fletes Bolaños: “Lenguaje vulgar, familia y folklórico de Chile y Nicaragua” (1928). *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 50(2). <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.60559>
- Martínez de Sousa, J. (2009). *Manual básico de lexicografía*. Ediciones Trea.
- Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la música*. Imp. Barcelonesa de Alejandro García.
- Morales Villar, M. C. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica* [Tesis doctoral. Universidad de Granada]. DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/2044>
- New Grove Dictionary* = Sadie, S. (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 5). Macmillan Publishers Limited.
- Orellana Calderón, R. (2019). Léxico *in musica*. Notas sobre el origen de la lexicografía musical moderna. En J. Sanmartín Sáez & M. Quilis Merín (coords.), *Retos y avances en lexicografía: los diccionarios del español en el eje de la variación lingüística* (pp. 173-186). Asociación Española de Estudios Lexicográficos.

- Parada y Barreto, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Gran fábrica de pianos y casa editorial de B. Eslava.
- Pedrell, F. (1894). *Diccionario técnico de la música*. Imprenta de Víctor Berdós.
- Pedrell, F. (1908). *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. (Vol. 1). Palau de la Diputació.
- Porto Dapena, J. A. (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Arco Libros.
- Quilis Merín, M. (2019). Luisa Lacal, la primera lexicógrafa española, y su *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-biográfico* (Madrid, 1899). *RAHL: Revista Argentina de Historiografía Lingüística*, XI(1), 47-75.
- Roca y Bisbal, J. B. (1837). *Gramática musical, dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieran aprender la música, resumen para los que la saben, é introducción para todos los métodos*. Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- Rubio Amondarain, M. (2023). *La disciplina musical en la lexicografía Española del siglo XIX* [Trabajo de Fin de Máster. Universidad Nacional de Educación a Distancia]. e-Spacio. Repositorio institucional de la UNED. <https://hdl.handle.net/20.500.14468/21639>
- Saldoni, B. (1860). *Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados*. Imprenta de la Esperanza.
- Saldoni, B. (1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. (Vol. 4). Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull.
- Sánchez Mora, A. (2018). Los glosarios escondidos de la literatura costarricense. Aporte bibliográfico y creación de una plataforma de búsqueda. *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 42(2), 113-131. <https://doi.org/10.15517/rk.v42i2.34600>
- Subirá, J. (1970). Un panorama histórico de lexicografía musical. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 25, 125-142.
- Torres Martínez, M. (2018). Léxico culinario decimonónico: el “glosario escondido” incluido en *El Practicón. Tratado completo de cocina* (1894) de Ángel Muro. *Diálogo de la lengua: Revista de filología y lingüística españolas*, 10, 56-75.



MODIFICACIONES FRASEOLÓGICAS EN EL ESPAÑOL COLOQUIAL DIGITAL: EL CASO DE LOS COMENTARIOS DE LOS LECTORES EN PRENSA DEPORTIVA

PHRASEOLOGICAL MODIFICATIONS IN DIGITAL COLLOQUIAL SPANISH: THE CASE OF READER COMMENTS IN SPORTS JOURNALISM

Patxi Laskurain-Ibarluzea
Illinois State University
ilascur@ilstu.edu

Montserrat Mir
Illinois State University
mmir1@ilstu.edu

RESUMEN

El presente artículo analiza el fenómeno de la modificación fraseológica en los comentarios de los lectores del diario deportivo *Marca*. La modificación se entiende como el proceso mediante el cual los hablantes reconfiguran expresiones idiomáticas y fijadas en la lengua para dotarlas de nuevos significados, ya sea con propósitos humorísticos, críticos o creativos. A través de un análisis lingüístico y discursivo de un corpus de comentarios extraídos de la versión digital de *Marca*, se examinan las estrategias utilizadas por los lectores para modificar unidades fraseológicas establecidas. Los resultados sugieren que los comentarios de los lectores constituyen un espacio de experimentación lingüística donde se produce una resemantización de expresiones deportivas y socioculturales, generando nuevas connotaciones y efectos pragmáticos.

Palabras clave: foro digital, unidad fraseológica, pragmática, fraseología.

ABSTRACT

This article analyzes the phenomenon of phraseological modification in readers' comments on the sports newspaper *Marca*. Modification is understood as the process by which speakers reconfigure idiomatic and fixed expressions in the language to give them new meanings, whether for humorous, critical, or creative purposes. Through a linguistic and discursive analysis of a corpus of comments extracted from the digital version of *Marca*, the strategies used by readers to modify established phraseological units are examined. The results suggest that readers' comments constitute a space for linguistic experimentation, where semantic shifts in sports and sociocultural expressions occur, generating new connotations and pragmatic effects.

Keywords: digital forum, phraseological unit, pragmatics, phraseology.

Recibido: 07-05-2025
Aceptado: 01-10-2025

DOI: <https://doi.org/10.17561/rilex.9.1.9663>



1. INTRODUCCIÓN

La fraseología estudia la forma, función y uso de expresiones poliléxicas (secuencias compuestas de más de un lexema) fijadas en una comunidad lingüística (su uso ha sido rutinizado en la comunidad lingüística) y de carácter idiomático (Pamies Bertrán, 2019), denominadas en la literatura como unidades fraseológicas (UF en lo sucesivo). La modificación de estas UF es un fenómeno ampliamente estudiado en los campos de la fraseología y la pragmática (Burger, 2010; Corpas Pastor, 1996; Guerrero Salazar, 2017; Mena Martínez, 2003b). Diversos estudios han demostrado que estas modificaciones varían según el género textual y cumplen funciones comunicativas específicas. En publicidad, las unidades fraseológicas modificadas (UFM en lo sucesivo) actúan como estrategias retóricas que captan la atención (Bürki, 2003), consolidan la identidad del género (Fernández Toledo & Mena Martínez, 2007) y aumentan la eficacia del mensaje (García-Page, 2008). En el discurso deportivo, intensifican la carga expresiva (Guerrero Salazar, 2017), sintetizan emociones colectivas y refuerzan el componente evaluativo (Castañón Rodríguez, 2003). En textos periodísticos, se emplean para sorprender al lector y renovar expresiones conocidas (Timofeeva, 2009), mientras que en la prensa del corazón suelen generar efectos humorísticos (Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023). Finalmente, en el ámbito literario, las modificaciones contribuyen a contextualizar al lector y a construir nuevas realidades narrativas (Rodríguez Martínez, 2020; Mena Martínez, 2022). En conjunto, estos estudios evidencian que la modificación de una UF no responde únicamente a una necesidad estilística o lúdica, sino que cumple funciones relevantes en la estructura y propósito comunicativo de diversos géneros discursivos.

Aunque la modificación fraseológica en titulares de diarios deportivos ha sido objeto de estudio (Guerrero Salazar, 2017), hasta ahora no se ha realizado ninguna investigación sobre este fenómeno en la sección de comentarios en línea de un diario, ya sea deportivo o de otra índole, lo cual constituye la motivación del presente estudio. Nuestro objetivo es evaluar el valor adicional

que la modificación de unidades fraseológicas confiere a los comentarios de los lectores. Esto incluye no solo la identificación de estas modificaciones sino también el análisis de sus efectos. En este estudio seguimos un enfoque pragmático, centrándonos en la fuerza ilocucionaria de estas UFM dentro del contexto en las cuales se dan.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. DIMENSIÓN PRAGMÁTICA

La pragmática es el área de la lingüística que estudia cómo el lenguaje se relaciona con sus hablantes y el contexto. Muchas veces lo dicho no coincide con lo que se quiere expresar, por lo que es necesario inferir la intención comunicativa a partir del conocimiento compartido, las relaciones sociales y el contexto. Entre los principales aportes de la pragmática destacan las máximas conversacionales de Grice (1975), guías cooperativas de claridad, relevancia, veracidad y cantidad, cuyo incumplimiento genera implicaturas que deben resolverse mediante inferencias. En este marco, el uso de UF constituye una violación de la Máxima de Manera, pues se opta por una forma de expresión más compleja para lograr mayores efectos comunicativos (Timofeeva, 2009). A su vez, la modificación de UF refuerza esta transgresión, aumentando el interés del oyente y generando múltiples inferencias implícitas (Fernández Toledo & Mena Martínez, 2007). También son fundamentales las teorías de actos de habla de Austin (1962) y Searle (1969), que distinguen entre acto locutivo (lo dicho), ilocutivo (la intención) y perlocutivo (el efecto en el oyente). Esto implica que todo enunciado responde a una intención comunicativa y genera efectos en los interlocutores. Dichas intenciones pueden ser explícitas o implícitas, en cuyo caso la interpretación depende de la cooperación conversacional (Grice, 1975) y de procesos inferenciales de relevancia (Sperber & Wilson, 1986).

El humor verbal puede explicarse desde la pragmática como una transgresión intencional de las máximas conversacionales (Attardo, 1994, 2001), como ocurre con la ironía, que expresa lo contrario del significado literal

o de la intención ilocutiva (Haverkate, 1985). El sarcasmo, más agresivo y menos ambiguo, es una forma de ironía; mientras que la sátira, orientada a la crítica social o institucional mediante la ridiculización, y la parodia, que reinterpreta cómicamente un discurso previo, son formas de humor que pueden o no recurrir a la ironía. Es fundamental distinguir estas formas de otras estrategias como la burla, que implica una ridiculización explícita, a menudo dirigida a terceros, como en comentarios deportivos contra el equipo rival. Estudios recientes (Norrick, 2003; Dynel, 2009) muestran cómo el humor no solo entretiene, sino que también refuerza identidades colectivas en comunidades en línea. En conjunto, la pragmática ofrece un marco sólido para analizar el discurso digital y la modificación de UF, al mostrar cómo los hablantes gestionan intenciones y producen significados más allá del literal.

2.2. EL FORO Y LA COMUNICACIÓN VIRTUAL

La investigación de la comunicación oral, visual o escrita a través de la tecnología digital representa un campo en constante evolución. A pesar de los posibles efectos negativos que algunos le atribuyen, la Comunicación Mediada por Computadora (CMC) facilita la conexión tanto con vínculos cercanos como lejanos, fortaleciendo así las redes sociales de las personas y contribuyendo a su bienestar (High, Ruppel, McEwan & Caughlin, 2022). En este contexto, las comunidades en línea surgen como agrupaciones de usuarios que interactúan mediante medios digitales alrededor de intereses o necesidades comunes (McEwan, 2015). Pueden formarse en redes sociales como Instagram o X, en medios como boletines electrónicos o en plataformas diseñadas para objetivos concretos, como los foros en línea asociados a publicaciones específicas. Este último es el caso del periódico deportivo en línea *Marca.com*, que constituye el objeto del presente estudio. En estos espacios, los usuarios conforman una comunidad de práctica que, según Uriarte (2008, p. 55), intercambia conocimientos y, en ese proceso, construye relaciones, generando un sentido de pertenencia y compromiso mutuo.

El foro virtual es un tipo de texto donde los usuarios comparten información, dialogan y debaten sobre temas de interés. Sin embargo, suelen mantener relaciones más superficiales y vínculos menos estrechos, decidiendo rápidamente su nivel de participación según las circunstancias, que en muchos casos incluyen el anonimato (Mura, 2022). Esta libertad que proporciona el foro digital ayuda a que los usuarios se expresen con mayor libertad, espontaneidad e incluso humor (Mura, 2022). Además, este género tecnológico se caracteriza por combinar la informalidad del habla con la formalidad del texto escrito, lo que Yus (2011) denomina *texto escrito oralizado*. Sus usuarios emplean diversas estrategias para compensar la ausencia de elementos orales, generando una deformación textual (Yus, 2005) que incluye repeticiones fonémicas que reflejan alargamientos vocales, el uso de mayúsculas para indicar el tono de voz, el uso creativo de los signos de puntuación, risa transcrita (jajaja) o transcripciones de conductas no verbales, así como emoticonos y emojis (Mura, 2022; Yus, 2011, 2022).

2.3. FRASEOLOGÍA Y MODIFICACIÓN

En el estudio fraseológico es posible distinguir dos grandes grupos de UF: aquellas que forman enunciados completos por sí mismas y aquellas que no forman enunciados completos y carecen de autonomía textual (Pamies Bertrán, 2017). En este último grupo encontramos locuciones (*sacar pecho*), compuestos (*Balón de oro*), colocaciones (*marco incomparable*) y comparaciones estereotipadas (*más bruto que un arado*). Por otro lado, entre las UF que forman enunciados completos se distinguen las paremias, tales como *lo que Dios te da, Dios te quita* y las fórmulas ritualizadas (Corpas Pastor, 1996; Pamies Bertrán, 2014) o rutinarias (Pamies Bertrán, 2017; Timofeeva, 2012), como *madre mía, por supuesto, lo siento* que pueden considerarse unidades mínimas de comunicación con cierto grado de independencia, a veces determinado por el contexto social del acto comunicativo.

Este estudio se adhiere a un modelo de UF más amplio donde considera como UF toda secuencia fija o combinación estable cuyo significado esté rutinizado, memorizado, pragmatizado y que sea reconocible por la comunidad lingüística como una estructura fija (Guerrero Salazar, 2017; Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023). Por ejemplo, en el ámbito del fútbol y en específico en los intercambios de foros en internet, encontramos expresiones fijas tales como *sobar la pelota*, *colgar las botas*, *bala Madrid*, *musbo Betis*¹, etc. Además de incluir las consideradas como UF tradicionales, se incluyen también expresiones fijas provenientes de títulos de obras literarias, películas, anuncios, series televisivas, canciones (*La sombra del ciprés es alargada*, *Don erre que erre*, *El algodón no engaña*, *El club de la comedia*, *Se va el caimán se va el caimán*)². Estas se consideran una categoría menos estable debido a su fijación limitada; sin embargo, su uso ocasional y memorable las convierte en expresiones reconocibles dentro de una comunidad de hablantes.

A pesar de que la fijación tiende a ser la característica principal de las UF (Timofeeva, 2009), esta es una característica gradual. Al hablar de variabilidad de las unidades fraseológicas, Mena Martínez y Sáez Martínez (2023, p. 125) distinguen cuatro tipos de casos: la variación como constituyente, que se da en UF que varían para concordar con su contexto, tales como *caerse(le) el pelo a alguien* o las UF que contienen casillas vacías, tales como *a X-azo limpio* donde X puede ser completado con diferentes lexemas que designan

¹ Modismo con alteración ortográfica conocido en el mundo del fútbol. Varios de los ejemplos presentes en este estudio incluyen alteraciones ortográficas y gramaticales. Los autores han optado por reproducir los ejemplos tal como fueron escritos por los comentaristas.

² *La sombra del ciprés es alargada* es el título de una novela de Miguel Delibes publicada en 1948. *Don erre que erre* es el título de una película española de 1970 protagonizada por Paco Martínez Soria, sobre un hombre con ideas muy fijas que consigue todo lo que se propone. *El algodón no engaña* es un eslogan publicitario de un producto de limpieza que se popularizó durante los años 80 en España. *El club de la comedia* es el título de un programa de televisión en España de monólogos humorísticos. *Se va el caimán se va el caimán*, es el estribillo de la canción *Se va el caimán* del compositor colombiano José María Peñaranda que se hizo muy popular en España durante la dictadura franquista como canción protesta.

el instrumento o parte del cuerpo con el que se golpea (Zuluaga, 1980); las desviaciones o errores de los hablantes como *por lo civil o lo militar (por lo civil o lo criminal)*; las variantes, bien diatópicas o de sustitución sinonímica como *no comerse nada/no comerse un colín* y por último, las modificaciones.

Por ello, una modificación fraseológica debe cumplir tres condiciones (Mena Martínez, 2003b, pp. 5-6): (1) la modificación de UF debe surgir de un cambio ocasional, voluntario e intencionado del hablante; (2) la UF modificada debe desviarse lo suficiente de la forma original para que el cambio sea perceptible; y (3) la forma base de la UF original debe ser reconocible tras la modificación, ya sea por elementos conservados e inalterados, o a través del contexto.

La modificación exitosa (aquella que cumple los tres requisitos anteriores), desencadena un proceso conocido como “desautomatización fraseológica”. Este proceso consiste en modificar la UF con la finalidad de sorprender al receptor, llamar su atención o provocar una reflexión. Es una forma de romper la rutina lingüística y renovar la percepción del lenguaje. La modificación fraseológica parece suponer una contradicción de la misma esencia de las UF, pero es precisamente su carácter estable el que permite la variabilidad ocasional (Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023, p. 125). Una modificación en una UF es un claro índice de la convencionalización de esta UF (Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023; Zuluaga, 2001).

2.3.1. Tipos de modificación

No existe una taxonomía comúnmente aceptada de las modificaciones fraseológicas. Muchas categorías lingüísticas no son categorías discretas. Es decir, las clasificaciones incluyen zonas grises en las que se sitúan algunos ejemplos concretos que presentan dificultades en su clasificación. A pesar de ello, parece haber un consenso entre los investigadores en dividir las en dos grupos principales: aquellas modificaciones que alteran la forma de las UF y aquellas que generalmente mantienen la forma de la UF intacta (Corpas Pastor, 1996; Mena Martínez, 2003a; 2023; Zholobova, 2015; Jaki, 2014;

Naciscione, 2001; Timofeeva, 2009). En este estudio, seguimos la definición y la taxonomía de modificaciones fraseológicas propuesta por Corpas Pastor (1996) y actualizada por Corpas Pastor y Mena Martínez (2003), en la que se distingue entre modificaciones internas y externas.

Las modificaciones externas afectan únicamente al contenido semántico y no siempre alteran la estructura formal de la UF, estableciendo básicamente un juego entre la lectura fraseológica o figurada y la literal, poniendo de relieve bien algún significado figurativo, literal, o una actualización simultánea de ambos significados (Zholobova, 2015). De acuerdo a Guerrero Salazar (2017, p. 112) “ambas lecturas están interconectadas, pues la primera sirve de base para la actualización de la segunda”. En este tipo de modificación el contexto donde ocurren es clave para poder percibir la modificación. Distinguimos, además, entre modificaciones semánticas y modificaciones pragmático-contextuales (Corpas Pastor & Mena Martínez, 2003; Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023).

Las modificaciones semánticas son aquellas que afectan únicamente al contenido semántico de la unidad fraseológica, sin alterar necesariamente su estructura formal. Estas modificaciones pueden resaltar tanto un significado unitario (figurativo) como un significado compositivo (literal) (Corpas Pastor, 1996, pp. 236-239). Por ejemplo, en *Veo al árbitro un poco “verde”*, a través de la modificación de la UF *ver a alguien verde/estar verde*, que significa ‘ser un novato, no tener experiencia haciendo algo’, se activa el significado compositivo de “verde”, gracias a que el contexto es un partido del Betis, cuyo color es el verde. Es decir, la modificación pone de relieve el significado literal, que en este caso sería ‘veo que el árbitro está beneficiando al Betis’. La intencionalidad del autor del comentario, característica necesaria para ser considerada como una modificación, se hace evidente en el uso de comillas en la palabra “verde” para poder guiar al lector en la doble lectura idiomática y literal del comentario.

Las modificaciones pragmático-contextuales, por otro lado, juegan con la fijación pragmática de las UF. Mena Martínez y Sáez Martínez (2023, p. 132)

explican este tipo de modificaciones a través del titular de revista *Liam y Miley, os declaramos marido y mujer*, utilizado para anunciar el matrimonio de dos celebridades, donde se emplea la fórmula rutinaria *Yo os declaro marido y mujer*, la cual posee fuerza performativa cuando es pronunciada por una autoridad competente. Sin embargo, en este caso, dicha condición no se cumple. La UF “ha sido modificada a través de la supresión de su fuerza performativa” (Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023, p. 132). En este tipo de modificación es también necesario considerar el efecto de la intertextualidad que surge al poner en contacto una UF con un contexto pragmático y textual que le es ajeno. Toda unidad fija queda desautomatizada cuando se introduce con su forma canónica en un contexto distinto al habitual. A través de este proceso -la colocación de la forma primigenia en un nuevo contexto- se logra la reliteralización de la expresión. Este fenómeno produce sorpresa, ya que puede destruir el sentido metafórico original o bien hacer que este conviva con el significado literal (Guerrero Salazar, 2017, pp. 114-115). En su estudio de las modificaciones de UF en las portadas de diarios deportivos, Guerrero Salazar ofrece el ejemplo de una portada del diario Marca sobre los logros de la nadadora española Mireia Belmonte, con el título de *La sirenita*, una clara alusión al título de una película de Disney. De acuerdo a Guerrero Salazar (2017, p. 115), la incongruencia entre el significado original y el significado reconfigurado en este nuevo contexto tiende a producir un efecto lúdico, al activar mecanismos de reinterpretación en el receptor.

Las modificaciones internas varían la forma o estructura de la UF original. Debido a las limitaciones de espacio, presentamos a continuación los tipos de modificaciones internas identificados en nuestro corpus, según la literatura al respecto (Corpas Pastor & Mena Martínez, 2003; Mena Martínez, 2003b, 2022; Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023; Timofeeva, 2009; Guerrero Salazar, 2017).

- 1) **Sustitución:** la conmutación de un término presente en la UF por otro. Por ejemplo, *Con el Madrid hemos topado. XD Si no te sabes las reglas*

de la Liga española te las explico yo: En caso de duda, se favorece al Madrid. (UF canónica: *Con la iglesia hemos topado*).

- 2) **Inserción:** la adición de elementos extraños a la estructura originaria de la UF. Por ejemplo, *A bajarse un poco los humos y no creerse tan bueno* (UF canónica: *bajar los humos*).
- 3) **Supresión:** pérdida de uno o más de los componentes de la UF. Por ejemplo, *De fútbol no tienen ni pajolera pero de arbitrajes!!! menos aún* (UF canónica: *no tener ni pajolera idea*).
- 4) **Fusión:** el cruce de dos estructuras independientes que comparten algún componente léxico sobre todo si estas son sinónimas o guardan entre sí afinidad semántica. En algunos casos, al fusionar dos UF puede darse el caso de que una de ellas sufra otro tipo de modificación interna. Por ejemplo, en *A ti te deberían cerrar la boca esa tan grande que tienes porque no tenemos que pagar justos por pecadores* observamos, la supresión de un término léxico (boca) para crear la nueva UF fusionada (UF canónicas: *cerrar la boca* y *tener la boca grande*).
- 5) **Permutación:** el cambio de orden en los componentes de una UF. Por ejemplo, *No hay paraíso sin cubarsi* (UF canónica: *Sin tetas no hay paraíso*, una serie televisiva. Incluye una sustitución de *tetas* por *Cubarsi*, jugador del FC Barcelona).
- 6) **Modificación gramatical:** cambios de determinantes, uso del diminutivo, topicalizaciones, etc. Por ejemplo, *Pero que tendrá que ver el Madrid con el Español y el Barcelona almiña de cántaro?* (UF canónica: *alma de cántaro*).

Los efectos que produce una modificación pueden ser estilísticos, pragmáticos y semánticos (Mena Martínez, 2003a, p. 501). En cuanto a los efectos semánticos, cabe señalar que no se debe confundir la modificación semántica con los efectos semánticos de la modificación. Mientras una modificación semántica desencadena un proceso de desautomatización fraseológica, es

decir una literalización de un significado figurativo, toda modificación fraseológica, tanto interna como externa, provoca efectos semánticos y pragmáticos. De acuerdo a Burger (2010), cuando una UF idiomática, es decir, una UF con dos lecturas potenciales (literal y fraseológica) sufre una modificación interna, el significado idiomático (fraseológico) se activa, estando semánticamente relacionado al contexto; es decir, adaptada al contexto. Por otro lado, cuando una UF idiomática sufre una modificación externa, tanto la lectura literal como la fraseológica quedan activadas, estableciéndose un juego entre ambas lecturas (Mena Martínez, 2022, p. 522).

3. CORPUS Y METODOLOGÍA

Este estudio se centra en los comentarios en línea de los lectores de *MARCA.com*, el medio digital más leído diariamente en España, tanto en el ámbito deportivo como generalista, con un promedio de 3.821.882 lectores diarios (Contreras, 2025). El corpus para este estudio viene de un total de 11.868 comentarios que lectores del *MARCA.com* ofrecieron durante 12 partidos de fútbol entre abril y diciembre de 2024. Los comentarios se definen como intervenciones individuales e independientes de un emisor en el foro y, por lo tanto, pueden variar desde una palabra hasta un breve párrafo de entre 30 y 40 palabras. Aunque la mayoría de los comentarios se generaron en tiempo real, es decir, de forma instantánea durante el transcurso de los partidos, algunos se publicaron en los foros una vez finalizado el encuentro.

El análisis de los comentarios en vivo presenta diversas dificultades, amplificadas por la inmediatez, la creatividad lingüística y la constante interacción entre usuarios (Crystal, 2006). El uso de alias por parte de los participantes ofrece anonimato y aunque abundan las respuestas directas, la rapidez con que se publican dificulta seguir el hilo de las conversaciones, muchas de las cuales parecen ser réplicas indirectas. Además, al finalizar los partidos, los comentarios desaparecen y se abre un nuevo foro, lo que complica aún más su análisis. Por ello, se recurrió a capturas de pantalla para poder estudiarlos con mayor detalle.

Debido a las características del corpus, no contamos con información verificable sobre los emisores ni los receptores en términos de edad, sexo o condición social. Lo mismo ocurre con la posible afinidad futbolística de los participantes en el foro. Con todo, en algunos casos es posible inferir estas afinidades por el nombre del apodo y el contenido de los comentarios de participantes habituales en el foro. En todo caso, consideramos como contexto comunicativo el mensaje que se desea transmitir dentro del contenido que se está discutiendo (por ejemplo, una jugada específica, una decisión arbitral, etc.). Todos los comentarios fueron analizados para identificar UF y sus modificaciones. La clasificación de las UFM dependió del contexto lingüístico en el que se encontraban, es decir, no solo de los comentarios del emisor, sino también de los comentarios previos y posteriores de otros participantes. Se utilizó un análisis cuantitativo para clasificar las modificaciones y un análisis cualitativo para estudiar la función pragmática de las mismas.

4. RESULTADOS Y ANÁLISIS

4.1. FRECUENCIA DE USO DE LAS UFM

En nuestro corpus se contabilizaron 204 UFM, correspondientes a 204 comentarios. Dada la magnitud del corpus (11.868 comentarios), las UF canónicas no se han incluido en el conteo para este análisis. Por lo tanto, no se puede argumentar sobre la relevancia de estas modificaciones de acuerdo a su frecuencia. No obstante, a pesar de este número, es posible suponer que, dado el volumen de comentarios, las 204 UFM reflejan una importancia limitada en el contexto de estas interacciones digitales. Esto contrasta con otros estudios sobre modificaciones fraseológicas, que han mostrado un número mucho mayor de UFM (Corpas Pastor, 1996; Fiedler, 2007; Guerrero Salazar, 2017; Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023). A diferencia de otros corpus donde las modificaciones son producto de un proceso planificado para conseguir efectos específicos, como en titulares de periódicos o eslóganes publicitarios, el corpus examinado aquí es más inmediato y menos planificado. La creatividad que caracteriza a las UFM requiere tiempo y planificación, algo

probablemente ausente en el foro de *MARCA.com*, donde los usuarios interactúan mientras siguen un partido de fútbol.

Las UFM se clasificaron en dos grandes categorías: externas e internas, según las pautas previamente expuestas. No obstante, encontramos UFM que combinan diferentes tipos de modificaciones y, por lo tanto, siguiendo el modelo de otras investigaciones, añadimos una tercera categoría, llamada combinaciones (Mena Martínez & Sáez Martínez, 2023). Así, los 204 ejemplos analizados incluyen 145 UFM (72%) con modificaciones internas, 38 (18%) con modificaciones externas, y 21 (10%) que presentan una combinación de ambas. Dentro de las combinaciones, nos encontramos con varias UF que combinan diversas modificaciones internas (10) y UF que combinan una modificación externa con una o más modificaciones internas (11). Considerando todos los tipos de modificaciones presentes en el corpus -incluyendo aquellas que aparecen múltiples veces en las combinaciones- se contabiliza un total de 228 modificaciones: 49 externas y 179 internas. Entre las modificaciones internas, las más representativas son las sustituciones (80), las supresiones (45) y las inserciones (36), seguidas por las modificaciones gramaticales (13), las permutaciones (2) y las fusiones (3).

El análisis detallado de los datos muestra, además, que de las 204 UFM identificadas, 75 (37%) tienen su origen en unidades fraseológicas propias del ámbito futbolístico. Se trata de expresiones como *abrir la lata* (marcar el primer gol) o *aparcar el autobús* (adoptar una estrategia defensiva), compuestos como *el Balón de oro* (premio anual al mejor futbolista del mundo) y cánticos y expresiones populares del fútbol (*no penalty, no party; penalty para el Madrid; así, así, gana el Madrid*)³. Además, de las 129 (63%) UFM del

³ *No penalty no party* es una frase que parodia la supuesta dependencia de un equipo de los penaltis para ganar, insinuando que sin ellos no puede rendir ni celebrar. Aunque nació como crítica al Real Madrid, se ha extendido a otros clubes percibidos como favorecidos por los árbitros. *Penalty para el Madrid* es una expresión sarcástica frecuente en redes y charlas futboleras, usada para sugerir que al club blanco se le conceden penaltis con facilidad, sobre todo cuando va perdiendo. *Así, así gana el Madrid* es un canto que acusa al Real Madrid de ganar gracias a ayudas arbitrales, deslegitimando sus triunfos tras decisiones polémicas a su favor.

corpus cuya forma canónica proviene del español coloquial, 22 (15 %) han sido transformadas principalmente mediante inserciones y sustituciones que introducen referencias directas al mundo del fútbol.

4.2. ANÁLISIS DE LAS UFM

Empezamos nuestro análisis sobre el efecto de las UFM con el caso de las sustituciones, como vemos en los ejemplos 1 y 2. Las sustituciones constituyen la modificación interna más frecuentemente señalada en la literatura, posiblemente debido a que implican un esfuerzo cognitivo mínimo, al limitarse al reemplazo de un elemento por otro para adecuarlo al nuevo contexto (Omazic, 2007).

- (1) *Madre del amor doloroso*.
(UF canónica: *Madre del amor hermoso*)
- (2) *Hala Mandril*.
(UF canónica: *Hala Madrid*)

Las sustituciones producen efectos semánticos y pragmáticos relevantes que alteran el significado literal y fraseológico de la unidad. En 1 encontramos un comentario sobre la derrota del Real Madrid contra el Barcelona por 0-4 (26/10/24), la modificación de la UF *Madre del amor hermoso* (exclamación coloquial utilizada para expresar sorpresa, asombro o incredulidad) mediante la sustitución de *hermoso* por *doloroso* no solo introduce un efecto humorístico, sino que genera una reinterpretación pragmática de la unidad. Esta ruptura de la forma canónica activa simultáneamente dos niveles de significado: por un lado, el fraseológico, ya que mantiene la estructura familiar que permite el reconocimiento de la UF original y, por otro, introduce un nuevo contenido léxico que resignifica la expresión en función del contexto comunicativo -una derrota humillante del Real Madrid⁴. Asimismo, en 2, la

⁴Dado el contexto en que se produjo este comentario, es difícil determinar si el autor de la UFM es rival o aficionado del Real Madrid, ya que dado el carácter lúdico del género, sería posible que constituyera una autoburla de un aficionado madrileño

expresión fija *Hala Madrid*, utilizada como grito de aliento por la afición del Real Madrid, ha sido modificada intencionadamente a *Hala Mandril*, con un claro propósito burlesco hacia dicha afición. Esta alteración se produce mediante una sustitución paronímica, en la que *Mandril* alude a un tipo de primate. Se genera así un juego intertextual entre lo conocido y lo modificado que potencia la carga humorística del enunciado. Esta operación lingüística cumple con una clara intención ilocutiva de burla o escarnio, típica del discurso futbolístico entre rivales y revela cómo la creatividad lingüística se pone al servicio de la rivalidad deportiva. En los espacios digitales, los efectos del discurso trascienden la interacción interpersonal y se convierten en fenómenos colectivos: no solo pueden reforzar la cohesión grupal, sino que, como observamos en estos ejemplos, pueden polarizar comunidades o incluso generar dinámicas de exclusión hacia quienes son objeto de la crítica o la burla.

Por otro lado, las inserciones tienen como objetivo el especificar o matizar el significado semántico de la UF y por ello, no alteran el significado fraseológico (Jaki, 2014). Algunos argumentan que la necesidad de matizar o enriquecer una imagen idiomática surge especialmente entre los modismos más usados cuya expresividad parece haberse debilitado entre los hablantes (Mena Martínez, 2022). Veamos algunos ejemplos.

- (3) *Abrieron la lata de sardinas.*
(UF canónica: *Abrieron la lata*)
- (4) *Con esta sanción, a la siguiente otra vez. No olvidemos que el partido para con el Atleti arrastrado y que el red bull del descansito les da alas....estaban KO. A la siguiente lo mismo.*
(UF canónica: *Red Bull te da alas*)

Para hacer estas UF más expresivas, se amplifica la imagen subyacente, lo que intensifica o especifica su significado (Jaki, 2014). El ejemplo 3 es también un comentario sobre la derrota del Madrid por 0-4 contra el Barcelona (26/10/24). La UF propia del fútbol *abrir la lata*, que significa anotar el

primer gol en un partido, está siendo modificada mediante la inserción de la locución *de sardinas*. El nuevo estadio del Real Madrid es frecuentemente criticado por su aspecto futurista, llegando incluso muchos a equiparlo a una lata de sardinas. Vemos que *de sardinas* viene a conferir un significado más concreto a la UF. Esta modificación muestra el ingenio y la creatividad del autor del comentario, ya que la adaptación no solo mantiene la lectura fraseológica de la UF original (anotar el primer gol), sino que añade una burla al estadio rival, reforzando la intención ilocutiva de la mofa.

El ejemplo 4 es un comentario sobre un encuentro entre el Atlético de Madrid y el Real Madrid (29/9/24), el cual se suspendió durante 20 minutos después de que los aficionados del Atlético arrojaran mecheros a Cortouis, guardameta del Real Madrid. El partido iba 0-1 en ese momento y los aficionados del Real Madrid criticaron que el parón ayudó a los jugadores del Atlético a retomar fuerzas y poder así conseguir un resultado final de 1-1. La UF publicitaria *Red Bull te da alas* se modifica con la inserción de *del descanso*, aludiendo al parón del partido, haciendo su lectura más concreta. Esta modificación es un caso particularmente interesante, ya que la UF publicitaria *Red Bull te da alas* proviene a su vez de una UF *dar alas*, que significa ‘estimular, animar o incentivar’, que fue modificada con la inserción del nombre comercial de la bebida energética Red Bull. La lectura fraseológica de la UFM queda activada, pero está semánticamente adaptada al contexto, sugiriendo que el descanso favoreció al Atlético. La intención es crítica y humorística, y dado el contexto, sugiere que proviene de la perspectiva de un aficionado del Real Madrid.

A diferencia de otras modificaciones, las supresiones no generan efectos estilísticos, semánticos ni pragmáticos, por lo que algunos autores sostienen que no responden a una intención específica, sino que funcionan como mecanismos de integración textual (Keizer, 2018; Mellado, Corpas & Berty, 2021), siendo especialmente frecuentes en titulares, donde prima la brevedad (Mena Martínez, 2022). En el foro analizado, aunque no existe esa exigencia

de concisión, la inmediatez con la que los usuarios comentan mientras ven el partido podría explicar la reducción de ciertas unidades fraseológicas. La mayoría de las intervenciones son breves y poco elaboradas, lo que favorece el uso de formas reducidas como vemos en los ejemplos 5-7.

- (5) *Camavinga 4 faltas y un pisotón que solo ese es amarilla... de rositas.*
(UF canónica: *Irse de rositas*. Librarse de una culpa o castigo)
- (6) *Querían más por tres mecheros y un bocata. Me parece en cualquier caso una justa sanción pero que pase en todos los estadios. Ojo por ojo.*
(UF canónica: *Ojo por ojo, diente por diente*. Castigar a alguien con el mismo daño que ha causado)
- (7) *Forofoss..Mendy es una verguenza tener este tío y Ancelotti defenfiéndole es de juzgado.*
(UF canónica: *Ser de juzgado de guardia*. Algo tan increíble o indignante que solo merece ser denunciado.)

La intencionalidad de estas reducciones es debatible. Algunos autores las interpretan como casos de variabilidad más que como modificaciones debido a su escasa desviación respecto a la forma original (Mena Martínez, 2022; Jaki, 2014). Así, aunque la reducción verbal es común en este tipo de procesos (Wotjak, 1992), ejemplos como *de rositas* (5) nos llevan a cuestionar su carácter desautomatizador, especialmente al observarse en ocho intervenciones distintas del corpus, lo que sugiere una institucionalización en el lenguaje coloquial. Algo similar ocurre con el ejemplo 6 (*ojo por ojo*), cuya base (*ojo por ojo y diente por diente*) está tan arraigada que basta con una parte de su estructura para activar en la memoria colectiva la unidad completa (Mena Martínez, 2003b). Otro factor a tener en cuenta es el grado de conocimiento que el hablante tiene sobre la UF. Es posible que, en el ejemplo 7 (*es de juzgado*), el hablante no conociera la forma completa *ser de juzgado de guardia* y, por ello, utilizara la forma reducida *ser de juzgado*. Esta interpretación se ve respaldada por el hecho de que el significado figurado puede derivarse tanto de la forma original como de la versión abreviada. Todo esto lleva a cuestionar la finalidad de estas modificaciones, que parecen responder tanto

a la necesidad de economizar el mensaje en un contexto de inmediatez como al posible proceso de convencionalización de formas reducidas de UF ya conocidas.

Cabe señalar que muchas de las unidades fraseológicas propias del ámbito futbolístico constituyen críticas o burla hacia el Real Madrid, lo cual no resulta sorprendente si se considera que, por motivos tanto deportivos como sociopolíticos, es uno de los clubes más cuestionados y rechazados por las aficiones rivales, quienes lo acusan de influir -e incluso de comprar- al estamento arbitral para obtener favores en las decisiones arbitrales. Estas expresiones surgieron en el lenguaje informal vinculado al fútbol, especialmente entre sus seguidores, y no pertenecen al registro técnico del juego, sino que son usos espontáneos que se han fijado y convencionalizado dentro de esta comunidad de hablantes. Por lo tanto, cualquier modificación en estas unidades fraseológicas de carácter futbolístico revela un conocimiento compartido entre los hablantes, ya que solo quienes están familiarizados con el fútbol o el ámbito deportivo son capaces de interpretar adecuadamente su significado fraseológico y sus variantes. Por ejemplo, en el ejemplo 8, la reducción de la UF *no meter gol ni al arcoiris* solo es entendida por aquellos miembros de la comunidad lingüística del fútbol.

- (8) *Menudo paquete el Mbappe. luego nos venden que la liga francesa no es de granjeros. JAJAJAJAJAJAJAJA. aqui en España el no le mete ni al arcoiris y allí los metía de 3 en 3.*

(UF canónica: *No meter gol ni al arcoiris*)

- (9) *Lille, contigo empezó todo ja, ja, ja, ja, ja*

(UF canónica: *Kevin Roldán, contigo empezó todo*)

El ejemplo 9 proviene de los comentarios de la derrota del Real Madrid ante el Lille por 1-0 en un partido de la liga de Campeones (2/10/24). La interpretación de la expresión *Lille, contigo empezó todo* requiere un conocimiento profundo del mundo del fútbol de élite español. En 2015, tras perder 4-0 contra el Atlético de Madrid en un partido de la Liga, el jugador del Real Madrid

Cristiano Ronaldo celebró su 30 cumpleaños en una fiesta a la que asistió el cantante colombiano Kevin Roldán. La fiesta generó controversia entre los aficionados del Real Madrid, quienes la consideraron una deslealtad y la criticaron duramente. Meses después, tras la victoria del F.C. Barcelona en la final de la Liga de Campeones, Gerard Piqué pronunció las palabras “Kevin Roldán, contigo empezó todo”, haciendo alusión a la fiesta y a los malos resultados que había tenido el Real Madrid después de la misma, contrastándolo con los éxitos del Barcelona durante esa temporada. La sustitución de *Kevin Roldán* por *Lille*, un equipo muy inferior deportivamente al Real Madrid, introduce un nuevo contenido léxico que resignifica la expresión en función del nuevo contexto comunicativo. La función de esta modificación es claramente una de mofa o escarnio hacia el club madrileño por un comentarista de un equipo rival.

Entre las UFM del corpus cuya forma canónica proviene del español coloquial y que han sido transformadas principalmente mediante sustituciones que introducen referencias directas al mundo del fútbol, caben señalar los ejemplos 10 y 11:

- (10) *Este tío está como un Cholo.*
(UF canónica: *estar como una cabra*)
- (11) *Molina contra Vinicius. El cbiste se cuenta Cholo.*
(UF canónica: *El cbiste se cuenta solo*)

Los ejemplos 10 y 11 provienen de comentarios sobre el partido entre el Atlético de Madrid y el Real Madrid (9/29/24) cuyo resultado fue 1-1. En el ejemplo 10, la UFM conserva el significado fraseológico original de *estar como una cabra*, es decir, estar loco, pero la sustitución de *cabra* por *Cholo* introduce un nuevo matiz semántico. Cholo Simeone, el entrenador del Atlético de Madrid cuestionado en múltiples ocasiones por sus decisiones técnicas, es identificado como *loco*, estableciendo así una equivalencia humorística entre ambos elementos. El ejemplo 11 también se refiere a Cholo Simeone. La UF

canónica *El chiste se cuenta solo* sufre una sustitución paronímica del lexema *solo* por *Cholo*, motivada, una vez más, por las cuestionables decisiones técnicas del entrenador del Atlético de Madrid. El comentarista critica de manera burlesca la decisión del entrenador de poner de marca a Vinicius, jugador del Real Madrid, a un jugador como Molina, quien ha sido criticado numerosas veces por su bajo rendimiento deportivo.

Estos elementos ponen de manifiesto la función unificadora, pero a la vez excluyente, que adquieren estas UFM en el contexto analizado. En efecto, la mayoría de las UFM mantienen una relación estrecha con el ámbito futbolístico, tanto en su dimensión general como en su especificidad contextual, ya que su adecuada interpretación exige no solo un conocimiento actualizado sobre los acontecimientos y controversias del fútbol contemporáneo, sino también una memoria histórica que permita captar plenamente los efectos semánticos y pragmáticos derivados de dichas modificaciones. En este sentido, entendemos estas transformaciones como un marcador de identidad entre los participantes del foro, quienes se posicionan como conocedores y seguidores del discurso futbolístico excluyendo a quienes carecen de ese conocimiento.

Las UFM también aportan al carácter conversacional del foro, al desempeñar una función fática que refuerza la camaradería entre los participantes. Esto se ve especialmente cuando una intervención con una UFM va seguida de otras intervenciones que la repiten o varían.

- (12) *Donde está el fraude de oro, el fraude de oro*
- (13) *Binichius balón de cartón*
- (14) *Vinicius balón de chocolate*
- (15) *Y Ficticius Balón de Plomo? Y Mbpaqueté?*
- (16) *Vinicius balón de playa*

En los ejemplos 12-16 la modificación del compuesto *Balón de oro*, premio anual al mejor futbolista del mundo, en varias intervenciones similares apuntan a un mismo objetivo: la burla hacia un jugador específico. Este juego

lingüístico entre hablantes se construye mediante la sustitución de elementos en la UF canónica, lo que genera un efecto semántico y pragmático tanto lúdico como ofensivo hacia su destinatario: Vinícius Júnior, delantero del Real Madrid y candidato al Balón de Oro 2024, que finalmente no ganó. En el ejemplo 12, se reemplaza *balón* por *fraude* y en los ejemplos 13-16, *oro* por *cartón*, *chocolate*, *plomo* o *playa*. Cada sustitución aporta una carga semántica distinta que contribuye a ridiculizar u ofender al jugador, ya sea en lo personal (*fraude*), en lo racial (*chocolate*) o en lo deportivo (*cartón*, *plomo*, *playa*), activando referentes peyorativos mediante la relación antónima entre *oro* y los elementos que lo reemplazan.

En nuestro corpus, aunque limitado, se registran 23 variaciones de la colocación ‘Balón de Oro’, siendo *balón de playa* la más frecuente, con 9 apariciones. Asimismo, se identifican múltiples modificaciones reiteradas de expresiones como *no penalty*, *no party* (p. ej. *no penalty*, *no victoria*; *no ayudita arbitral*, *no party*; *no mecheros*, *no party*; *no Kroos*, *no party*⁵), *penalty para el Madrid* (p. ej. *penalti para el Vardrid*, *penaldo para piscinicius*, *penalty para el Atlético*, *penalti pal Benéfica*)⁶ y *así*, *así gana el Madrid* (p. ej. *así así compra el Madrid*, *así así roba el Madrid*, *así así pierde el Trampas*, *así así hace el ridículo el Madrid*), entre otras. La frecuencia con que aparecen estas UF y sus modificaciones constituye una prueba de su comprensibilidad entre los usuarios de *MARCA.com*, lo que confirma un juego lingüístico compartido entre redactores y lectores en el foro. Esta repetición de la UF y sus modificaciones también nos sirven para poner de relieve la fijación de las

⁵ *No Kroos*, *no party* se usa como elogio para resaltar la importancia de Toni Kroos en el juego del Real Madrid, destacando su rol clave en la distribución y el aprecio de la afición, sin tono irónico.

⁶ *Penalti para el Vardrid* combina VAR y Madrid para criticar un supuesto favoritismo sistemático del videoarbitraje (el VAR) hacia el Real Madrid. Apodos como *Penaldo* (Cristiano Ronaldo) y *Piscinicius* (Vinicius Jr.), jugadores del Real Madrid, refuerzan esa acusación: el primero alude a los goles de penalti y el segundo, al piscinazo, es decir, fingir caídas en el área para provocar penaltis. La fórmula se adapta a otros equipos en tono absurdo, reforzando la idea de que solo el Madrid se beneficia de este tipo de decisiones arbitrales.

UF y su función intensificadora crítica, especialmente de aquellas derivadas del mundo del fútbol. Estudios recientes en fraseología basados en corpus lingüísticos han evidenciado esta idiomatidad del lenguaje, al mostrar cómo se pueden contabilizar secuencias de palabras repetidas -es decir, fragmentos del discurso que se presentan como altamente prefabricados, preestablecidos y marcadamente fraseológicos (Mellado, Corpas & Berty, 2021, p. 531).

Como la gran mayoría de diarios, *MARCA.com* tiene una política que no permite contenidos que inciten al odio, desprecio o discriminación, incluyendo ataques personales y expresiones malsonantes. Por ello, “se reserva el derecho de suprimir, por cualquier razón y sin previo aviso, cualquier información o contenido generado en los espacios de participación” (*Marca.com*). Esta política ha llevado a los usuarios a desarrollar estrategias para evitar la censura, incluso mediante modificaciones de UF. Estos recursos evidencian la intención del hablante, que logra transmitir su mensaje de forma encubierta. Esto se puede observar en el siguiente ejemplo:

- (17) *Identifiquen a quien tengan q identificar y sancionen al que algo reprochable haya hecho y déjense de prevaricar y pasarse el Estado de Derecho por el forro de sus caprichos.*

(UF canónica: *Pasar algo por el forro de los cojones*)

En 17, el hablante muestra su desacuerdo con la decisión de cerrar ciertos sectores del estadio del Atlético de Madrid durante tres partidos, a raíz del incidente en el encuentro entre el Atlético de Madrid y el Real Madrid (29/9/24), cuando aficionados atléticos lanzaron mecheros al campo. El comentarista modifica la UF canónica *pasar X por el forro de los cojones*, locución vulgar del español coloquial que significa “ignorar deliberadamente una norma, consejo o autoridad”, sustituyendo *cojones* por *caprichos*. Esta sustitución no solo evita una posible censura asociada al lenguaje vulgar, sino que también aporta un matiz semántico distinto sin alterar la intención comunicativa. *Caprichos* enfatiza el carácter arbitrario y voluntarioso de la acción, reforzando la idea de que se actúa por mero antojo. Este tipo de

modificación refleja, por un lado, la creatividad lingüística de los hablantes, quienes buscan destacarse en un entorno como el foro, caracterizado por mensajes breves, abundantes y efímeros; y por otro, la necesidad lingüística de expresar una opinión bajo la incertidumbre de una posible censura.

Como se mencionó anteriormente, las modificaciones externas implican una “remotivación del significado literal (reliterarización) de algunos o todos los constituyentes de la unidad fraseológica” (Mellado, Corpas & Bertý, 2021, p. 526). En consecuencia, es común que se recurra a recursos lingüísticos como la polisemia para transformar tanto el sentido literal como el figurado de la expresión idiomática, como puede observarse en el ejemplo 18.

- (18) *Como siempre., ¡Mal perder! Son infumables. Si todos los equipos le jugará como le jugó hoy el equipo Francés, otro gallo cantaría.*

La UF *otro gallo cantarí*a se utiliza para expresar que las cosas habrían sido muy diferentes si algo hubiera ocurrido de otra manera. En el caso analizado, la expresión se emplea en el contexto del fracaso del equipo del Real Madrid frente al Lille, un equipo francés considerado técnicamente inferior. La modificación semántica se produce gracias a un juego de palabras basado en la polisemia del lexema *gallo*, ya que el gallo se considera uno de los símbolos más emblemáticos de Francia. Esta ambigüedad enriquece el significado de la expresión, alterando el sentido literal y figurativo de la UF. Este tipo de juego lingüístico solo puede comprenderse plenamente si el emisor y los receptores comparten un conocimiento cultural común. Así, la expresión no solo se adapta al contexto comunicativo del foro virtual deportivo, sino que también refleja la creatividad lingüística del usuario, generando un efecto lúdico y favoreciendo la cohesión del grupo.

Un caso interesante es el de las modificaciones externas discursivas o pragmático-contextuales donde se hace un uso inadecuado, desde el punto de vista del discurso, a través, por ejemplo, de la mezcla de géneros o contextos. Este es el caso de UF creadas a través del cine, la música, la literatura,

la televisión o frases célebres que comparten con UF prototípicas la fijación a través de la rutinización y memorización (Guerrero Salazar, 2017) como vemos en los siguientes ejemplos.

(19) *El club de la comedia*

(20) *La noche te confunde. Deja la botella que aún estás a tiempo*

(21) *Robando voy, robando vengo*

(UF canónica: *Volando voy, volando vengo*)

El ejemplo 19, que responde a un comentario previo, hace referencia a un partido entre el FC Barcelona y el FC Valencia (29/4/24), en el que el Barcelona iba perdiendo. La expresión *El club de la comedia*, programa español de televisión de monólogos humorísticos, se inserta en este contexto de manera burlona. En este caso, el lexema *club* adquiere un significado literal, haciendo alusión al club de fútbol Barcelona, pero transformándolo en una referencia a la comedia, sugiriendo que lo ocurrido en el partido resulta tan ridículo que provoca risa. Así, la lectura literal de la UF queda activada, aunque la fraseológica es también latente. En este caso, la modificación externa de la UF se utiliza con una clara intención de mofa hacia el equipo catalán. Asimismo, una vez que una UF se instala en la memoria colectiva, su desautomatización resulta más llamativa y efectiva (Timofeeva, 2009). Esto se refleja en los datos de este estudio, donde esta UFM aparece cuatro veces lo que demuestra tanto su efecto lúdico como el interés que despierta su uso creativo y su función intensificadora en la producción de efectos intencionados (Guerrero Salazar, 2017).

En el ejemplo 20, la frase *La noche me confunde* fue popularizada por Dinio García, que la utilizaba como excusa para justificar sus malas conductas, atribuyéndolas a la confusión que le causaba la noche. Esta expresión se hizo tan popular entre la audiencia que se transformó en un meme y, eventualmente, en un tono de llamada, convirtiéndose en una frase fácilmente reconocible hasta el día de hoy. En este ejemplo, que como el anterior es una respuesta a un comentario previo, en el mismo partido que el comentario

anterior, se utiliza la UFM para mofarse del contenido del comentario al que el autor contesta, pero también juega con la literalidad del lexema *noche*, ya que tanto el partido como los comentarios relacionados se desarrollan durante ese momento del día, lo que añade una capa de humor y contexto adicional al uso de la frase. Vemos que, en este ejemplo, al igual que en el ejemplo 10 anteriormente analizado, se establece un juego entre la lectura literal y fraseológica de la UF.

El comentario en 21 corresponde al partido entre el Cádiz y el Mallorca, que finalizó 1-1 (28/4/24). La UF canónica *Volando voy, volando vengo*, proviene de una famosa melodía de flamenco que tiene como valor fraseológico la idea de moverse rápidamente de un lugar a otro. Esta activación de la expresión idiomática se traslada al ámbito del fútbol que mediante una sustitución paronímica refleja una crítica y una burla hacia el Mallorca, al que muchos aficionados gaditanos acusaron de haber sido beneficiado por el arbitraje.

Estos últimos ejemplos evidencian que comprender ciertas UFM va más allá del dominio de expresiones comunes, ya que requieren un conocimiento compartido de la historia y la cultura popular española. La falta de contexto, como se observa en los ejemplos 19 y 21, resalta la necesidad de memoria cultural e histórica para interpretar tanto el significado como la intención del mensaje. Estas referencias, a menudo complejas, no solo transmiten información, sino que también se utilizan con un claro propósito humorístico, reforzando el tono lúdico y cómplice de la interacción. De hecho, su carga cómica suele apoyarse precisamente en ese conocimiento compartido, característico del humor español (Mir & Laskurain-Ibarluzea, 2022).

5. CONCLUSIONES

En conclusión, el análisis de las 204 UFM en el corpus de *MARCA.com* revela cómo los usuarios de esta plataforma futbolística utilizan la modificación de UF como una herramienta de expresión creativa, interacción social y

construcción de identidad. Mediante sustituciones, inserciones y otras modificaciones, a menudo combinadas entre sí, los comentaristas ajustan las expresiones a su contexto inmediato y a las temáticas propias del fútbol. De este modo, reflejan su conocimiento compartido sobre el deporte y las controversias actuales, mientras afirman su pertenencia a una comunidad lingüística y sociocultural específica. Estas modificaciones, además, desempeñan una función pragmática significativa, ya que facilitan la transmisión de mensajes lúdicos, humorísticos o críticos, que exigen un esfuerzo cognitivo por parte de los lectores para activar tanto los significados literales como los idiomáticos, los cuales a menudo dependen de un conocimiento preciso del fútbol y de la cultura popular. En definitiva, las UFM no solo enriquecen el discurso en línea, sino que también evidencian el dinamismo del lenguaje y su capacidad para adaptarse a los contextos comunicativos específicos de una comunidad de hablantes.

Las limitaciones de este estudio están relacionadas con la metodología y las características del entorno de recolección de datos. Nuestro objetivo no ha sido cuestionar la naturaleza de las modificaciones que experimentan las UF en el español coloquial, conscientes de que la difusa frontera entre variantes y modificaciones, así como la falta de consenso terminológico, constituye uno de los principales desafíos en la investigación fraseológica. No obstante, reconocemos que la naturaleza debatida de las UF y de sus posibles modificaciones representa una de las limitaciones de nuestro estudio, especialmente en aquellos casos en que ciertas modificaciones podrían interpretarse como unidades ya convencionalizadas o cuando la ambigüedad respecto a posibles errores o usos no intencionados dificulta la interpretación de las intenciones comunicativas. Asimismo, debido a la extensión del corpus original (11.868 entradas) y a las dificultades inherentes a la recolección de datos en un entorno tan inmediato y efímero como el del foro, no ha sido posible establecer una relación clara entre las UF modificadas y las no modificadas. Esta limitación reduce, en cierta medida, la solidez del análisis, ya que con un

corpus compuesto por solo 204 UFM resulta complicado evaluar de manera precisa su grado de reproductividad y fijación en el discurso.

Este estudio aporta al análisis del lenguaje en entornos digitales y abre nuevas líneas de investigación en la fraseología y su intersección con la comunicación en redes y otros contextos. Por ejemplo, sería valioso investigar cómo estas expresiones se adaptan y evolucionan en diversos contextos, no solo en el ámbito deportivo, sino también en áreas como el entretenimiento o la política. Esto podría implicar un análisis de cómo la creatividad lingüística en estas unidades refleja aspectos socioculturales o ideológicos. Además, sería interesante explorar el proceso de convencionalización de algunas modificaciones, como las supresiones, en distintos contextos comunicativos y su impacto en la comprensión e interpretación por parte de los hablantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2001). *Humor and irony in interaction*. John Benjamins.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Clarendon Press.
- Burger, H. (2010). *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen* (4th ed.). Erich Schmidt.
- Bürki, Y. (2003). El tratamiento de las paremias en la publicidad de revistas en español. *Boletín Hispánico Helvético*, 2, 7-24.
- Castañón Rodríguez, J. (2003). Magia y fiesta del lenguaje deportivo. *Comunicación y estudios universitarios*, 12, 51-58.
- Contreras, E. (2025) Doble récord histórico de la web de MARCA, líder digital en España. Recuperado de <https://www.marca.com/mundomarca/2025/03/20/67dc0c5646163f4aa48b4584.html>
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Gredos.
- Corpas Pastor, G. & Mena Martínez, F. (2003). Aproximación a la variabilidad fraseológica de las lenguas alemana, inglesa y española. *ELUA. Estudios de lingüística. Universidad de Alicante*, 17, 181-202. <https://doi.org/10.14198/ELUA2003.17.10>
- Crystal, D. (2006). *Language and the Internet* (2th ed.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511487002>
- Dynel, M. (2009). Humour, language and context: The pragmatics of humour. *Intercultural Pragmatics*, 6(1), 1-14. <https://doi.org/10.2478/v10016-008-0007-1>

- Fernández Toledo, P. & Mena Martínez, F. (2007). El papel de la fraseología en el discurso publicitario: sugerencias para un análisis multidisciplinar. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias* 1(1), 181-198. <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0707120181A>
- Fiedler, S. (2007). *English Phraseology: A Coursebook*. Gunter Narr Verlag.
- García-Page, M. (2008). *Introducción a la fraseología española*. Anthropos.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. En P. Cole & J. L. Morgan (eds.), *Syntax and semantics: Vol. 3. Speech acts* (pp. 41–58). Academic Press.
- Guerrero Salazar, S. (2017). La desautomatización de las unidades fraseológicas en los titulares deportivos. *Verba: Anuario Galego de Filoloxia*, 44, 99-131. <https://doi.org/10.15304/verba.44.2815>
- Haverkate, H. (1985). La ironía verbal: Un análisis pragmalingüístico. *Revista Española de Lingüística*, 15(2), 343–391. <http://revista.sel.edu.es/index.php/revista/article/view/1077>
- High, A. C., Ruppel, E. K., McEwan, B. & Caughlin, J. P. (2022). Computer-Mediated Communication and Well-Being in the Age of Social Media: A Systematic Review. *Journal of Social and Personal Relationships*, 40(2), 420-458. <https://doi.org/10.1177/02654075221106449>
- Jaki, S. (2014). *Phraseological Substitutions in Newspaper Headlines*. 'More than meets the eye'. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hcp.46>
- Keizer, E. (2018). Idiomatic expressions and anaphoric reference in functional discourse grammar. *Quaderns de filologia, Estudis lingüistics*, 23, 177-195. <https://doi.org/10.7203/qqf.23.13527>
- Marca.com. Términos y condiciones de uso. <https://www.marca.com/corporativo/terminos-condiciones-uso.html>
- McEwan, B. (2015). *Navigating new media networks: Understanding and managing communication challenges in a networked society*. Lexington Books
- Mellado, C., Corpas, G. & Berty, K. (2021) El hablar y el discurso repetido: la fraseología. En O. Loureda & A. Schrott (eds.), *Manual de lingüística del hablar* (pp. 519-540). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110335224-026>
- Mena Martínez, F. (2003a). Los efectos semánticos producidos por la desautomatización de las unidades fraseológicas. En A. Vera Luján, R. Almeida Pérez, J. M. Jiménez Cano & D. A. Igualada Belchi (coords.), *Homenaje al profesor Estanislao Ramón Trives* (pp. 501-518). Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
- Mena Martínez, F. (2003b). En torno al concepto de desautomatización fraseológica: Aspectos básicos. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 5, 1-13. <http://hdl.handle.net/10201/50794>
- Mena Martínez, F. (2022). Phraseological modifications in Sepúlveda's The Story of a Seagull and the Cat Who Taught Her to Fly. *Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics*, 35(2), 513–539. <https://doi.org/10.1075/resla.20021.men>

- Mena Martínez, F. & Sáez Martínez, M. (2023). Las modificaciones fraseológicas en los titulares españoles. *Romanica Olomucensia*, 35(1), 121-138. <https://doi.org/10.5507/ro.2023.009>
- Mir, M. & Laskurain-Ibarluzea, P. (2022). Spanish and English Verbal Humour: A Comparative Study of Late-night Talk. *Contrastive Pragmatics*, 3(2), 278-312. <https://doi.org/10.1163/26660393-bja10035>
- Mura, G. A. (2022). Los foros virtuales. Interacción multimodal comunitaria en clave humorística. En L. Ruiz Gurillo (ed.), *Interactividad en modo humorístico: géneros orales, escritos y tecnológicos* (pp. 193-218). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783968693156-008>
- Naciscione, A. (2001). *Phraseological Units in Discourse: Towards Applied Stylistics*. Latvian Academy of Culture.
- Norrick, N. (2003). *Conversational Joking*. Indiana University Press. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(02\)00180-7](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(02)00180-7)
- Pamies Bertrán, A. (2014). El algodón no engaña: algunas observaciones en la motivación en fraseología. En V. Durante (ed.), *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones* (pp. 33-55). Instituto Cervantes.
- Pamies Bertrán, A. (2017). Fraseología y variación diatópica en español. *Verba Hispanica*, 25(1), 55-81. <https://doi.org/10.4312/vh.25.1.55-81>
- Pamies Bertán, A. (2019). La fraseología a través de su terminología. En J. J. Martín Ríos (ed.), *Estudios lingüísticos y culturales sobre China* (pp. 105-134). Comares.
- Rodríguez Martínez, M. C. (2020). La variación fraseológica intencional como recurso estilístico para la traducción de ciencia ficción. *Çédile, Revista de Estudios Franceses*, 18, 649-664. <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.18.26>
- Searle, J. (1969). *Speech Acts*. CUP. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139173438>
- Sperber, D. & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and cognition*. Harvard University Press.
- Timofeeva, L. (2009). La desautomatización fraseológica: un recurso para crear y divertir. *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante Anexo 3: Investigaciones Lingüísticas en el Siglo XXI*, 249-271. <https://doi.org/10.14198/ELUA2009.Anexo3.10>
- Timofeeva, L. (2012). *El significado fraseológico: en torno a un modelo explicativo y aplicado*. Liceus.
- Uriarte, F. (2008). *Introduction to Knowledge Management*. Asian Foundation.
- Wotjak, B. (1992). *Verbale Phraseoloexeme in System und Text*. Max Niemeyer. <https://doi.org/10.1515/9783111377032>
- Yus, F. (2005). Attitudes and emotions through written text: the case of textual deformation in internet chat rooms. *Pragmalingüística*, 13, 147-173. <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2005.i13.09>
- Yus, F. (2011) *Cyberpragmatics. Internet-mediated communication in context*. John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/pbns.213>

- Yus, F. (2022). WhatsApp. Interacciones y humor en la mensajería instantánea. En L. Ruiz Gurillo (ed.), *Interactividad en modo humorístico: géneros orales, escritos y tecnológicos* (pp. 161-192). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783968693156-008>
- Zholobova, A. (2015). Manipulación creativa de los bibeísmos fraseológicos en español. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 28. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/12451>
- Zuluaga, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Max Hueber Verlag.
- Zuluaga, A. (2001). Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas. *PhinN*, 16, 67-83. <http://www.phin.de>



LA LOCALIZACIÓN ESPACIAL Y LOS EJES ANTROPOCÉNTRICOS BÁSICOS. SU MANIFESTACIÓN EN MUESTRAS ORALES DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE CUBA

SPATIAL LOCATION AND BASIC ANTHROPOCENTRIC AXES. ITS MANIFESTATION IN ORAL SAMPLES FROM THE CITY OF SANTIAGO DE CUBA

Tania Ulloa Casaña
Universidad de Oriente
tania@uo.edu.cu

RESUMEN

Las propiedades espaciales atribuidas a las cosas, sus dimensiones, sus posiciones y sus movimientos, proceden de una experiencia del mundo en la que los hombres son sujetos y actores. De ahí que la localización espacial deba ser entendida como la construcción de un sistema de referencias que permite situar espacialmente los elementos aludidos en el discurso emitido, relacionando lo expresado con la enunciación lingüística. La presente investigación pretende analizar el proceso de localización espacial derivado de los ejes antropocéntricos básicos en una muestra de textos orales producidos por hablantes de la ciudad de Santiago de Cuba. Este estudio permite advertir que este proceso se caracteriza por la presencia de usos que están determinados por las características del tipo de texto en que se producen y por condicionamientos de orden pragmático y semántico-referenciales.

Palabras clave: localización espacial, deixis espacial, ejes antropocéntricos, texto oral, pragmática.

ABSTRACT

The spatial properties attributed to things, their dimensions, their positions and their movements, come from an experience of the world in which men are subjects and actors. Hence, spatial location must be understood as the construction of a system of references that allows spatially locating the elements referred to in the uttered speech, relating what is expressed with the linguistic enunciation. The present research aims to analyze the process of spatial location derived from the basic anthropocentric axes in a sample of oral texts produced by speakers from the city of Santiago de Cuba. This study allows us to notice that this process is characterized by the presence of uses that are determined by the characteristics of the type of text in which they are produced and by pragmatic and semantic-referential conditions.

Keywords: spatial location, spatial deixis, anthropocentric axes, oral text, pragmatics.

Recibido: 05-02-2025
Aceptado: 28-05-2025

DOI: <https://doi.org/10.17561/rilex.9.1.9470>



1. INTRODUCCIÓN

Con la incorporación del estudio del sujeto a la lingüística del siglo XX, toman auge las investigaciones sobre la enunciación, las cuales pretenden identificar y descubrir las huellas del acto (enunciación) en el producto (enunciado).

Esta teoría ha considerado que los elementos del lenguaje solo se cargan de sentido en la situación específica en que se realiza un intercambio comunicativo (Pereira Valarezo, 2005, p. 109). El contexto permite, por tanto, construir a partir del significado de una palabra, su sentido pleno; de ahí el interés por estudiar el conjunto de factores observables cuando se ponen en acción los elementos constitutivos de todo acto comunicativo. Un enunciado se convierte en acto lingüístico al recorrer la instancia de la enunciación “yo, él, tú” y todos los factores de orden social, cognoscitivo y pragmático que participan en el proceso.

Las consideraciones anteriores reconocen que, si bien el acto de enunciación es el que hace posible el discurso, este, como producto, se marca con huellas formales que conforman las coordenadas espacio-temporales de la comunicación. El estudio de la deixis¹ en los enunciados resulta, entonces, de suma importancia pues se convierte en una de sus operaciones constitutivas. Los deícticos sirven de “puntos de anclaje” al mensaje, pues permiten determinar las “coordenadas cero”, a partir de las cuales se establecerán todos los valores derivados, en las que:

- La persona central es el hablante.
- El tiempo central es aquel en que el hablante produce el enunciado.
- El lugar central es el escenario donde se encuentra el hablante en el tiempo de la enunciación.
- El centro del discurso es el punto en el que se encuentra el hablante en el momento de producir su enunciado.

¹La deixis -término que proviene de la palabra griega δειξις (deixis), el cual a su vez procede del verbo δείκνυμι (deíknymi) que significa mostrar e indicar- destaca el anclaje espacio-temporal de formas lingüísticas que solo pueden ser interpretadas en relación con dicho anclaje.

- El centro social es la posición y rangos sociales del hablante, respecto a la posición o rango de los destinatarios en esa situación de comunicación (Levinson, 1983, p. 28).

Como expresara Escavy Zamora (2008), el fondo situacional o anclaje constituye el procedimiento lingüístico por medio del cual un hablante relaciona una entidad con una situación de habla, de tal manera que el destinatario consigue acceso cognitivo o contacto mental con la entidad a la que se refiere.

La situación de enunciación está constituida, por tanto, por un sistema de coordenadas abstractas que hacen que todo enunciado sea posible por el hecho de reflejar su propia actividad discursiva. Desde esta perspectiva, los elementos del lenguaje solo se cargan de sentido en la situación específica en que se realiza un intercambio comunicativo; tal proceso debe concebirse, entonces, no como el fenómeno físico de emisión o de recepción del habla ni como las modificaciones aportadas al sentido global del texto, sino como el reconocimiento de los elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido depende de factores que varían de una enunciación a otra: *yo, tú, aquí, ahora*.

El concepto de referencia, concebido como la relación biunívoca entre una expresión lingüística y una entidad u objeto, abarca un abanico amplio de posibilidades que comprende no solo las referencias al mundo real, sino también a otros tipos de entidades (Alcina Caudet, 2010 [1999], p. 152); su valor es básico porque es el primero que suele percibir el interlocutor, y a partir del cual, comienza a producirse el proceso de interpretación de los enunciados.

A partir de lo anterior debe observarse que la articulación lingüística del espacio difiere considerablemente de lo que se conoce como configuraciones del espacio métrico. Las propiedades espaciales atribuidas a las cosas, sus dimensiones, sus posiciones y sus movimientos, proceden de una experiencia del mundo en la que los hombres son sujetos y actores; es por ello que

no es solo materia de estudio de la física y la geometría, sino también de la psicología, la antropología y la lingüística.

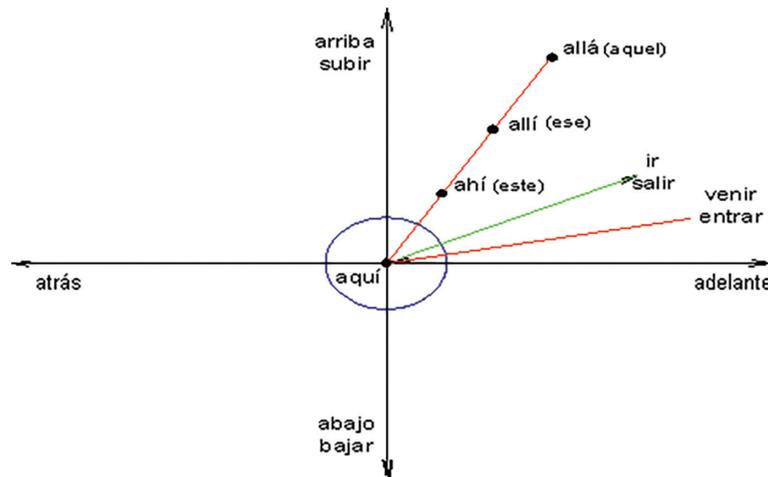
El espacio deíctico es nuestra representación mental del espacio físico estructurado por la percepción visual, por nuestro conocimiento geográfico o por otros aspectos del conocimiento de su estructura (Cifuentes Honrubia, 1989, p. 254).

Las señalizaciones, sin duda, no están dadas en abstracto métricamente, sino que son dependientes del tipo de relaciones que se establecen entre los elementos y fundamentalmente del sujeto enunciador, cuya perspectiva e interacción marcará la clave de interpretación y comprensión de la espacialización elegida. De esta forma, el espacio puede ser abordado desde cuatro puntos de vista (Waluch de la Torre, 2007, p. 164):

- Localización (marco o lugar de localización).
- Propiedades de los objetos (cualidades y características de los objetos que pueden ser significativas en la descripción espacial).
- Direccionalidad (definida en función del punto de referencia).
- Recorrido (realizado por el objeto en movimiento).
- Así, cada deíctico espacial implica mínimamente dos elementos:
- Un referente o cosa, especificado y denotado.
- Un ambiente contextual o marco locativo-espacial en el que el referente es identificado y situado en el evento discursivo (Martínez Soto & Estrada Fernández, 2008, p. 145).

Mediante los deícticos espaciales, por tanto, se organiza y delimita el lugar donde se desarrolla el intercambio comunicativo, para lo cual se selecciona del entorno físico lo que interesa destacar; es decir, se construye el prosce-nio y los decorados de fondo (Calsamiglia Blancafort & Tusón Valls, 1999, p. 119). Los elementos serán situados en el espacio que crea el yo como sujeto de la enunciación y su interpretación referencial cambiará según el punto de anclaje.

Localizar la posición de un objeto o entidad es crucial para determinar la referencia y asegurar su correcta identificación, pues es un proceso que requiere un cálculo relativista que toma en cuenta la posición del enunciador y del objeto en sí, como se aprecia en el esquema 1:



ESQUEMA 1: Sistema de unidades deícticas usadas para la localización espacial

La organización espacial, por otro lado, puede entenderse como la estructuración del mundo externo, primeramente relacionado con el yo y luego con otras personas y objetos, se hallen tanto en situación estática como en movimiento. La gramaticalización de las referencias enunciativas relacionadas con la situación espacial está representada en la lengua por un conjunto de unidades, las cuales conceptualizan el espacio deíctico también desde algún punto de referencia.

La deixis espacial, como se aprecia en el esquema cuatro, codifica las referencias locativas de los enunciados en relación con la situación y orientación física de los participantes en el acto de habla. Desempeñan esta función, en la lengua española, los pronombres demostrativos, los adverbios demostrativos de lugar, los verbos deícticos y otras expresiones con significado deíctico-espacial, entre ellas, adverbios nominales transitivos e intransitivos,

determinadas frases preposicionales locativas y algunos sustantivos y adjetivos.

La utilización de los deícticos en los enunciados permite comprender que, justamente, una de sus funciones es, sin dudas, la de marcar en toda situación de habla el lugar de producción de la palabra. Estas señalizaciones explícitas al emplazamiento físico dan cuenta de la variación que se produce en su empleo de acuerdo con condicionamientos espacio-temporales, los cuales ofrecen las razones por las que un hablante elige unas expresiones frente a otras, constreñido, además, por las exigencias del tipo de texto en particular.

La localización espacial debe ser entendida, entonces, como la construcción de un sistema de referencias que permite situar espacialmente los elementos aludidos en el discurso emitido, relacionando lo expresado con la enunciación lingüística (Benveniste, 1971, p. 34); por tal razón, resultan relevantes no solo el eje de coordenadas que emisor y receptor deben compartir, sino también la distancia respecto al centro deíctico, los ejes antropocéntricos básicos, entre ellos, la dimensión vertical (arriba o abajo), horizontal (izquierda o derecha), prospectiva o retrospectiva (delante o atrás) y la interior (dentro o fuera), además del tipo de relación espacial que se establece entre los objetos.

Tales aspectos resultan de notable interés para los estudios lingüísticos actuales por lo que la presente investigación pretende analizar el proceso de localización espacial derivado de los ejes antropocéntricos básicos en una muestra de textos orales producidos por hablantes de la ciudad de Santiago de Cuba.

2. SOBRE LA MUESTRA

Uno de los componentes básicos de las investigaciones de carácter lingüístico son los hablantes, pues son ellos los que aportan los materiales que integran el repertorio de datos. Considerando lo anterior, se tuvo en cuenta

para su selección que las personas fueran oriundas de la ciudad de Santiago de Cuba; de no ser así debían tener más de veinte años de residencia permanente en la misma. Con el propósito de realizar el estudio fueron incluidos informantes con niveles de instrucción variados, que pertenecieran a grupos etarios diferentes² y de distintos sexos, los cuales quedaron distribuidos de la siguiente manera:

- Grupos de edades:
 1. de 20 a 30 (G.I)
 2. de 40 a 50 (G.II)
 3. más de 55 (G.III)
- Niveles de instrucción:
 1. primario (n.p)
 2. medio (n.m)
 3. superior (n.u)

Un individuo de nivel primario debía tener sexto grado aprobado o un nivel secundario o medio solamente iniciado, pero sin concluir; con nivel medio, debía haber concluido la enseñanza preuniversitaria o algún técnico medio o escuela de oficios; mientras que para pertenecer al nivel superior debía ser graduado universitario.

En los últimos años se ha discutido acerca del desafío metodológico que presentan los estudios de esta naturaleza. Trabajos de este tipo requieren datos que sean comparables (de ahí el interés en este estudio por recoger muestras de habla que correspondieran a hablantes de distintos sexos y pertenecieran a grupos etarios y niveles de instrucción diferentes). Lo anterior precisa de un método adecuado para la recolección de grabaciones en el contexto de habla en el que estas formas son usadas y considerando además

²Esta decisión es avalada con el criterio de López Morales en cuanto a que el investigador tiene marco libre para acotar sus propios estratos en relación con el tema de estudio (1994, p. 27).

la locación de los participantes y de los objetos de referencia dentro de espacios reales.

La muestra se compone de treinta grabaciones auditivas, correspondiente a igual número de informantes³, con una duración aproximada de quince minutos cada una; en este caso, como apuntara López Morales (1994) la unidad de muestreo no es el sujeto, sino el texto, entendido como una porción de lengua grabada para ser analizada y descrita; es decir, el número muestral no debe determinarse sobre los sujetos, sino sobre las producciones orales de dichos sujetos por lo que no debe haber, necesariamente, una correspondencia entre ellos. El investigador opera sobre las grabaciones de las producciones de los hablantes seleccionados de acuerdo con criterios concordantes y los objetivos de la investigación que realiza. Para la recogida de la muestra se estableció con cada informante una conversación semidirigida en la que la investigadora se presentó como entrevistadora participante. Esta técnica se ha revelado como un recurso de incuestionable utilidad pues el intercambio puede conducirse como una conversación espontánea, con un grado mínimo de formalidad semejante a aquellas que pudieran surgir espontáneamente en contextos naturales.

Se logró, de manera general, que se cumplieran las características de cualquier conversación coloquial; es decir, una interlocución en presencia que favoreciera la mayor o menor tensión dialógica y cooperativa en relación con el tema y la intervención del otro; por tal motivo, se considera que las grabaciones se hicieron en un contexto comunicativo habitual para el sujeto;

³ Si consideramos que las muestras de un estudio son los datos reales y numéricamente medibles de las producciones de los sujetos, la cantidad de individuos que participen en la investigación no es necesariamente determinante para validarla o no, lo que no se debe abandonar al azar, sin embargo, es la selección de los informantes, que deberá atender estrictamente a los requerimientos del estudio. El investigador opera sobre las grabaciones de las producciones de los hablantes seleccionados de acuerdo a criterios concordantes y a los objetivos de la investigación que realiza.

⁴ La transcripción grafemática se subordina al objeto y la finalidad del estudio, por tal razón, en esta investigación, se usaron las convenciones gráficas de Briz Gómez y el Grupo Val. Es.Co (2000).

fueron encubiertas, en el sentido de que no se dio a conocer el propósito lingüístico de la indagación⁴.

Novedosa resulta, además, realizar la indagación en la ciudad de Santiago de Cuba, segundo centro poblacional más importante del país y cuyos valores históricos y culturales la convierten en un sitio idóneo para cualquier pesquisa de carácter humanístico y lingüístico en particular.

Una vez recogida toda la información y luego de su transcripción, la cual constituye una parte fundamental del análisis ya que implica la primera manipulación de los datos obtenidos, se distinguieron las expresiones lingüísticas que formaron parte de los procesos de localización espacial que serán objeto de atención en la presente investigación.

3. ANÁLISIS DE LA MUESTRA

Los parámetros espaciales básicos asignados a las categorías gramaticales exponentes de la deixis espacial participan en los procesos de localización espacial que se perciben en los enunciados. El ejemplo (1) describe un movimiento en el espacio accesible visualmente desde la posición del hablante (corría para el lado, para el frente) que supone una lectura deíctica (para el lado, para el frente del lugar en el que me encuentro ahora):

- (1) Yo nació aquí/ me divertía en este barrio / corría para el lado/ para el frente/ nos sentíamos a gusto entre los vecinos/ ellos venían y se sentaban a conversar sobre las cosas del momento// cuando alguien se enfermaba todos nos poníamos en función del enfermo/ como cuando se quemó el vecino de aquí (*) de forma accidental...

En (2) merece comentarse el empleo del adverbio nominal intransitivo arriba, el cual es usado, en este contexto (podría así/ por arriba decirte algunas cosas), con otro significado (podría así/ sin dar detalles /decirte algunas cosas); en (3), sí forma parte de una localización en el dominio vertical en la que el enunciatador es el prototipo de la relación (porque arriba vivía un guardia de la dictadura) al colocarse en un punto inferior con respecto al sitio por ubicar.

- (2) Yo recuerdo y sé de muchas estrellas del carnaval que eran de aquí mismo de Sueño/ nacieron en Sueño y algunas aún viven en el reparto Sueño y uno vivía en la competencia de buscar las muchachas más lindas y Sueño siempre aportaba// podría así/ por arriba decirte algunas cosas/ todavía yo no estaba muy empinado pero yo sé que Vivian Suárez/ la mamá de Bianet fue reina del carnaval/ una muchacha de Sueño/ Melbita fue reina del carnaval/ nacida y criada en el reparto Sueño/ también Grisel Carvajal, del reparto Sueño...
- (3) Este barrio tiene su historia/ ahí tenemos una compañera que vive en calle nombrada Melba/yo vi que pasaba por el 26 con su esposo/ estaban paseando y había una bomba/ nadie lo sabía/ que explotó y la dañificó bastante/ por poco muere / tenía mucha sangre por todo el cuerpo/ hasta se desmayó//los casquitos pasaban por aquí con malas palabras/ era insoportable como maltrataban a las personas en aquella época... Más adelante / en Independencia y Avenida de Céspedes había un establecimiento de jabón Rina/ yo era una niña y jugábamos unos cuantos niñitos allí/ ese día casualmente no fuimos y explotó una bomba/ tremenda bomba porque arriba vivía un guardia de la dictadura...

Resulta interesante apuntar en (4) la indicación hacia una dimensión interior (meterse dentro de la conga) es precisada de manera anafórica por el demostrativo (←de esa cantidad de personas) actuando en este contexto como un mecanismo de cohesión textual que remite al propio discurso. En (5) se establecen oposiciones locativas relacionadas con el carácter interior/externo a partir del espacio que es ocupado por el hablante (aquí afuera, aquí adentro):

- (4) La conga tocaba aquí en la esquina y cuando la conga salía aquí a Martí/ todo el mundo comenzaba a bailar/ habían niños que bailaban más que los grandes/ con tremendo ritmo// entonces el general Moncada/ que era del barrio/ se disfraza y se mete dentro de la conga// qué hizo el general/ un grupo de insurrectos/una cantidad /

vinieron / (...)pues cogieron esos palitos y los adornaban y con esos palitos ellos les daban a los españoles y como era un día permitido ellos se dejaban dar//al meterse dentro de la conga/ dentro de esa cantidad de personas/ los españoles no pueden verlo y es cuando él puede alzarse para los montes...

- (5) Este local(*) era una tienda de chinos y aquí vivían los familiares/ esto(*) era una panadería/ una tienda y una dulcería entonces de aquí afuera uno se trajo una piedra/ como por Martí cogía y bajaba un río/ entonces como la piedra era tan inmensa los chinos tenían aquí adentro el horno que era allí(*) pero como ellos eran tan pequeños tenían que treparse arriba de la piedra para poder sacar de ahí el pan del horno/ entonces la piedra rodó mucho aquí en el barrio...

Obsérvese en (6), donde se narra una de las tradiciones de la conga, la muy conocida invasión,⁵ puede notarse el empleo de un verbo deíctico orientado en el eje gravitatorio (se pidió permiso y bajó desde Trinidad/ Moncada/ Martí/con un millón de gente bailando y gozando) que describe un desplazamiento con una extensión a partir de diferentes puntos de referencia (desde Trinidad hasta Martí/). Por otro lado, el significado del componente deíctico expresado en (cuando vino el ritmo de la conga) se refiere concretamente, en este contexto, al momento en que se escuchó el ritmo de la conga. En el mismo fragmento se produce la localización deíctica intrínseca (aquí en el abdomen); en estos casos, un determinado espacio deíctico evoca por analogía a otro espacio; relacionado con este empleo, en otro momento se reinterpreta la dimensión espacial interior/exterior (las vísceras estaban afuera):

- (6) Cuando tuvimos un acto en la placita de Santo Tomás en la clausura de la semana de la cultura santiaguera ((...)) cuando vino el ritmo de la conga con la corneta china/se pidió permiso y bajó desde Trinidad (*)/ Moncada/ Martí/con un millón de gente bailando y gozando/ eso

⁵ Se denomina invasión a la visita que realiza la conga de Los Hoyos a otros barrios, llevando tras sí, gran cantidad de personas.

se hacía siempre para esa época// vi también como picaron a una mujer en la conga/vi que la mujer fue sangrando/ fue una herida muy grande/ fue aquí en el abdomen(*)// incluso vi que las vísceras estaban afuera/la cargaron rápido/se la llevaron en un carro...

Resulta interesante observar en (7) cómo el hablante refiere con la expresión (los instrumentos se les bajaban) que los tambores, como consecuencia del toque continuado, se pusieron flácidos; en este caso se produce una localización deíctica inherente; si bien la dimensión vertical suele organizarse universalmente a partir del eje cielo-tierra, en el ejemplo el eje utilizado es el que proporciona la superficie del tambor:

- (7) Cuando la conga salía tocaba tres cuerdas y había que parar / no porque se cansaban los músicos sino porque los instrumentos se les bajaban y entonces ellos tenían que sacar los periódicos del bolsillo/ hacer una candela/ una fogata y darles calor para tensarlos y entonces poder seguir tocando...

En los siguientes fragmentos (8, 9, 10 y 11) el productor del texto, ubica el anclaje perceptivo en el espacio en que se producen las acciones que conforman el argumento de lo narrado. La orientación asumida para establecer la localización posibilita la adopción de una determinada estructura espacial: cercanía (aquí en Cuba, delante de nosotros), lejanía (aquella vista, para ir hacia allá), verticalidad (subimos por el elevador, subimos entre las montañas hasta la cima, la primera noche bajamos), interioridad (para meterse en la conga), exterioridad (salíamos para cualquier centro de recreación nocturno, salimos a dar una vuelta).

En el fragmento (9) el empleo de las preposiciones (para y en) indica, por un lado, el lugar al que tiende el movimiento (para meterse en la conga; estar ahí) y por otro, el sitio dentro del cual ocurre lo que expresa el significado verbal (en la conga← estar ahí):

- (8) Antes la gente se preparaba para meterse en la conga/ para arrollar en la conga/ las personas el día de la invasión en los carnavales se

ponían un pantalón que se habían mandado hacer/ una blusa que se habían mandado hacer y sacaban toallas muy vistosas para meterse en la conga y estar ahí...

- (9) Hasta el detalle más insignificante resultaba de gran atracción a nuestra vista// en el hotel nos dieron la llave de la habitación y enseguida subimos por el elevador hasta la habitación/ aquella vista frente al mar era inigualable/ bueno nosotros estábamos aún más encantados con todo aquello// la primera noche bajamos y cuando llegamos donde estaba ese maravilloso buffet...
- (10) Se realizaron varias charlas educativas/ dialogamos así como intercambiamos experiencias sobre el trabajo que se realiza aquí en Cuba// aparte del trabajo fuimos a lugares de interés recreativo / fuimos a sitios con altos valores históricos así como museos galerías etc.// uno de los lugares más interesantes que visitamos fue el Monte Ávila // para ir hacia allá nos trasladamos en un teleférico // subimos entre las montañas hasta la cima, / allá hay una pista de patinaje sobre hielo/ eso fue cerca del momento de venir...
- (11) Allí fui chofer de un oficial por un tiempo corto pues un día cogí el carro y salimos a dar una vuelta/ íbamos a millón y delante de nosotros una guagüita/ pero yo quería pasarle y cuando adelantamos la guagüita/ venía un tractor y choqué el carro y se rompieron los focos y se rompió una puerta...

En (12), nótese cómo la orientación interior/ exterior se manifiesta por un lado, en una relación locativa de situación (en su casa) donde la preposición señala, en su significado principal, que la referencia incluye dentro de sus límites la entidad localizada (la gente) y por otro, la presencia del adverbio nominal intransitivo (afuera). Obsérvese la situación hipotética en (13) permite que la dimensión exterior indicada por el adverbio (un día me quedo fuera) sea interpretada en otro sentido (un día pierdo el trabajo):

- (12) Los casquitos pasaban por aquí con malas palabras/ era insoportable como maltrataban a las personas en aquella época/ como que ahora los policías le digan a la gente todo el mundo con la puerta cerrada/ en su casa, no quiero ver a nadie/ no quiero ver a nadie afuera...
- (13) No es que yo me vaya a dedicar a ser chofer / porque realmente es una opción que tengo/ un día me quedo fuera y quizás me dedique a manejar.

Resulta interesante comentar en (14) la señalización espacial realizada (la gente está para afuera, en la calle) permite, a partir del empleo de las preposiciones, otorgar a la expresión en su conjunto un significado que apunta hacia lo subjetivo en el marco de las relaciones sociales; (la gente está para afuera) indica primeramente una localización en el espacio exterior que es precisada (la gente está para afuera =en la calle), todo con el objetivo de dar a conocer las características de las personas que habitan el barrio y que han servido de argumento para su relato (son comunicativas, sociables, extrovertidas):

- (14) Este es un barrio donde la gente está para afuera/ en la calle/ la gente se comunica/ se sirve, es un barrio solidario/ a veces bullero/ a veces complicado pero es un barrio realmente solidario.

Fue posible advertir en (15) cómo el empleo de la preposición conceptualiza un recorrido que se focaliza en el punto de destino (para seguir adelante); el adverbio, por su parte, señala una posición que tiene como referencia la existencia de órganos sensoriales concentrados en la parte frontal del cuerpo humano, lo cual permite relacionar la expresión en su conjunto con un trayecto sin retroceso que hace coincidir el hablante con su experiencia personal:

- (15) En la finca siempre hubo de todo/ café y todo tipo de alimentos y así vivimos saliendo a vender lo que se cosechaba para mantenernos y así he pasado toda mi vida hasta hoy/ luchando por mis hijos y haciendo lo que haga falta para seguir adelante...

4. CONCLUSIONES

Una vez analizado el proceso de localización espacial a partir del empleo de los ejes antropocéntricos básicos se puede advertir que este se caracteriza por la presencia de usos que están determinados por las características del tipo de texto en que se producen, oral en este caso, y por condicionamientos de orden pragmático y semántico-referenciales.

Tras el estudio realizado fue posible advertir la presencia de una gama compleja de empleos, como son: la reinterpretación de las características espaciales objetivas asociadas al parámetro de interioridad, el significado conceptual del movimiento y la extensión del sentido de dirección; estos usos evidenciaron los múltiples valores semánticos que se pueden adquirir en el contexto.

Así observamos además que las categorías propuestas en este trabajo se ajustan a usos de la lengua oral como estrategias comunicativas con funciones pragmático discursivas específicas; como lo son evidenciar emociones o estados de ánimo concretos, proyectar imágenes positivas o no del propio hablante o terceros; en otros casos dramatizar un suceso, extender experiencias personales, o simplemente mantener el contacto abierto y la atención del interlocutor durante el intercambio comunicativo.

El señalamiento hacia la realidad extralingüística que los deícticos espaciales realizan en cada proceso de localización espacial, debe ser interpretado en relación con el contenido del enunciado en que aparecen; de ahí que la operatividad referencial de las representaciones deícticas analizadas en los textos posibilite la aparición de determinados usos figurados y metafóricos; para ello, los deícticos espaciales son situados en contextos pertinentes que permiten dotar de esa interpretación significativa estas expresiones lingüísticas a partir de la existencia de una base de conocimientos compartidos entre los hablantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcina Caudet, M.^a A. (2010 [1999]). Las expresiones referenciales. Estudio semántico del sintagma nominal [Tesis doctoral. Universidad de Valencia]. *Estudios de lingüística del español*, 31. <http://elies.rediris.es/elies31/>
- Benveniste, E. (1971). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.
- Briz Gómez, A. & Grupo Val.Es.Co. (2000). *Cómo se comenta un texto coloquial*. Ariel.
- Calsamiglia Blancafort, H. & Tusón Valls, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Cifuentes Honrubia, J. (1989). *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deixis en español*. Universidad de Alicante.
- Escavy Zamora, R. (2008). La plurioperatividad del YO. De la competencia a la actuación. En A. Moreno Sandoval (coord.), *El valor de la diversidad (meta)lingüística. Actas del VIII congreso de Lingüística General* (pp. 592-610). Universidad Autónoma de Madrid.
- Levinson, S. (1983). *Pragmatics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511813313>
- López Morales, H. (1994). *Métodos de investigación lingüística*. Colegio de España.
- Martínez Soto, J. & Estrada Fernández, Z. (2008). La deixis: mecanismo discursivo constructor de un posicionamiento identitario. *Dimensión Antropológica*, 48, 43-82.
- Pereira Valarezo, A. (2005). De la teoría general de la enunciación a la enunciación televisiva. *Conexão: Comunicação e Cultura*, 4(8).
- Waluch de la Torre, E. (2007). *Análisis contrastivo de las preposiciones espaciales en español, portugués y polaco* [Tesis doctoral. Universidad de Granada]. DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/1636>