



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2024 | PP. 121-133

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 14 AGO 2024 – ACEPTACIÓN 11 SEP 2024

Registro y desplazamiento en las narradoras de Ariana Harwicz y Florencia del Campo

Registration and displacement in the narrators of Ariana Harwicz and Florencia del Campo

Diego Rodríguez Reis

Centro Provincial de Educación Media N°68 de Villa La Angostura
Argentina

diegorodriguezreis@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-8196-7592>

Resumen

La presente exposición pretende abordar el concepto de “desplazamiento” en los registros de las narradoras de las novelas *La huésped* de Florencia del Campo y *Matate, amor* de Ariana Harwicz. A partir de los dichos de Ricardo Piglia sobre Roberto Arlt, se elabora una lectura/interpretación del pasaje de dialecto a idiolecto de las citadas narradoras, dadas sus particularísimas condiciones de mujeres migrantes, desarraigadas y desplazadas.

Palabras clave: Arlt, lenguaje, registro, desarraigo, desplazamiento.

Abstract

This exhibition aims to address the concept of “displacement” in the registration of the narrators of the novels *La huésped* by Florencia del Campo and *Matate, amor* by Ariana Harwicz. Based on Ricardo Piglia's sayings about Roberto Arlt, a reading/interpretation of the passage from dialect to idiolect of the aforementioned narrators is developed, given their very particular conditions as migrant, uprooted and displaced women.

Keywords: Arlt, language, registration, uprooting, displacement.

Este trabajo tratará, sin mayor misterio, de lo que anuncia un poco pomposamente el título, esto es, de los registros y desplazamientos en las narradoras de *Matate, amor* de Ariana Harwicz y *La huésped* de Florencia del Campo. Además, estará atravesado de una suerte de *leit motiv*, digámoslo así, que serán las curiosas apariciones de caballos en determinados pasajes del texto.

Comenzaré con un breve apunte del escritor y profesor argentino Ricardo Piglia, extraído de uno de sus últimos libros, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Esta es nuestra primera referencia equina. Dice Piglia: “Las palabras sufren una torsión cuando dicen lo mismo en lenguas distintas” (2015). Para ello, ejemplifica con fundamentos conceptuales Ferdinand de Saussure¹, con citas textuales de Raymond Chandler y con el caso puntual de nuestro Roberto Arlt.

Piglia señala que Arlt no dice "caballo feo" sino que dice "equino fulero". Sigue Piglia: "Este mecanismo de torsión es el que constituye la lengua de Arlt. Escribe “equino fulero” donde *caballo* está españolizado y *feo* se dice en lunfardo" (2015, p. 111). Es decir, intercambia el sustantivo *caballo* por su correspondiente genérico, *equino* que se supone más estilizado, más correcto; pero al adjetivo *feo* es convenientemente reemplazado por su equivalente lunfardo *fulero*. Ahora bien, este desplazamiento (este doble desplazamiento, en este caso) es la clave de escritura y de lectura de la extraordinaria obra de Roberto Arlt, nos dice luminosamente Piglia.

Personalmente, soy muy lector de diccionarios, de toda clase de diccionarios. Pero no busco respuestas en ellos, busco contextos, coordenadas, preguntas. Un diccionario, podríamos decir, es una

¹ Saussure dice, en el *Curso de lingüística general*: “No hay ningún motivo para preferir *sœur* a *sister* o a *hermana*, *ochs* a *boeuf* o a *buey*, etcétera” (1980, p. 99). En la lengua, “sistema de signos arbitrarios”, desaparece la relación racional con la cosa significada y desaparece todo terreno sólido de discusión.

colección de preguntas, ordenadas alfabéticamente. Creo fervientemente que las definiciones postuladas por los diccionarios no son puntos de llegada sino puntos de partida.

Valga esta introducción para justificar la búsqueda de la definición de “desplazamiento” de la edición *on line* del diccionario de la Real Academia Española: “Desplazamiento: Acción y efecto de desplazar” (s.p.). Acto seguido, buscamos “desplazar”: “Desplazar. Mover y sacar a alguien o algo del lugar en que está” (s.p.).

Dejando para otro trabajo las implicancias y los alcances del concepto de “desplazamiento” desde una perspectiva netamente psicológica y, ya propuesto el terreno de nuestro trabajo, identificaremos algunos pasajes de las obras postuladas.

Comenzaremos con *Matate, amor* (2018) de la escritora argentina Ariana Harwicz. Iniciada la lectura de la obra, podemos leer las primeras dieciocho páginas del texto sin hallar mayores rastros de otro dialecto que sea el comúnmente llamado “lengua estándar”. Salvo la fugaz aparición de algún diminutivo, las introducciones de las palabras “cagó”, “coger”, “chifladura”, ninguna escapa y se aleja demasiado de este registro.

Pero, al llegar a la página diecinueve, nos topamos con esta oración: “Más tarde leí unas páginas, después del embarazo leo cada vez más lento una página y me torro” (p. 19). Me torro. Torrar. Aquí ya estamos en otro registro, ha ocurrido un desplazamiento significativo del registro inicial. Aquí de nada nos servirá el Diccionario de la RAE, que da esta definición de “torrar”: “Torrar: Tostar, poner algo a la lumbre hasta que tome color” (s.p.).

Nosotros, lectores avisados y avezados, sabemos o por lo pronto sospechamos que la narradora, cuando dice “me torro”, no está queriendo informarnos que se está tostando o poniéndose a la lumbre hasta tomar color. Ya que estamos en clave enciclopédica, apelamos a un diccionario de lunfardo y nos anoticiamos de que

torrar proviene del vocablo “atorrante” y su derivado “atorrar”, que significa simplemente: “Dormir, descansar” (Espíndola, 2002, p. 42).

Y aquí, utilizando el mismo procedimiento arltiano, Ariana Harwicz hace que su narradora torsione el lenguaje, lo desplace hacia otro lugar: el registro ha sido alterado casi imperceptiblemente y ya no volverá a ser el mismo. No solo eso: esas torsiones, esos desplazamientos se repetirán, se multiplicarán hasta lograr un registro único, personalísimo, del cual una palabra del lunfardo ha sido la clave de acceso.

Repentinamente, las huellas del lunfardo comienzan a proliferar: “¿cómo es que ninguno me trompeó?” (p. 20); “[...] la que busca roña soy yo [...]” (p. 20); “[...] si te faja tu marido o tu padre [...]” (p. 21).

Ahora, retrocedamos al primer capítulo de la novela. En ese soliloquio inicial, la narradora se autodefine con múltiples y significativos vocablos: mujer débil y enfermiza, campechana ignorante, letrada y graduada universitaria, bestia, normal, excéntrica, desviada, madre de un hijo, falsa mujer de campo, idiota, extranjera. Extranjera. Esta última palabra es la que nos importa, porque ante todo esta mujer que está narrando, relatándose, antes que madre, letrada, normal o excéntrica, es una extranjera. Esa condición es la que la define en ese contexto. Según vamos avanzando en la lectura, comprobamos que, en la narradora de *Matate, amor*, ese desplazamiento espacial se corresponde con un desplazamiento del tono. Así, hay dos elementos fuera de lugar: su cuerpo y también su registro.

Como bien dicen María Escandell Vidal y Celia Casado Fresnillo, “[...] los factores extralingüísticos geográficos, sociales y situacionales dan lugar a tres tipos de variedades” (2011, p. 35). La variedad distópica o espacial está relacionada con factores de orden geográfico: “se trata, en realidad”, nos dicen las autoras, “del dialecto y sus divisiones internas” (p. 35). La variedad diastrática depende de factores sociales: es lo que llamamos el sociolecto. La última es la variedad diafásica y está determinada por el contexto situacional: se denomina

registro. Nos completan el panorama Escandell Vidal y Casado Fresnillo:

A estas variedades podemos añadir la variedad individual, denominada idiolecto, que es la que utiliza el individuo para expresarse con rasgos dialectales y sociales propios en una situación comunicacional concreta; por tanto, es una variedad en la que se manifiestan todas las demás. (p. 35)

Ahora bien, podríamos identificar el registro personal original de nuestra narradora con el dialecto rioplatense. Solo que esta narradora se encuentra a miles de kilómetros y un océano allende el Río de la Plata, sin ningún hablante de ese dialecto cerca suyo, lo cual funcionalmente lo inutiliza. En ese contexto, su dialecto no tiene otro hablante más que ella. Su dialecto ha devenido idiolecto.

Es el principio del fin. El lunfardo ha sido solo el puntapié inicial. Se le agregan el *resve* —“[...] el rope tenía una pata díscola [...]” (p. 45), “[...] mi dorima clava el freno de mano [...]” (p. 52) —, los coloquialismos —“Cada vez que mi marido me la da [...]” (p. 114) —; y hasta los anglicismos y neologismos —“Nunca estás *cool*, nunca están zen” (p. 102) —. Uno de los pasajes más vistosos de este procedimiento se presenta cuando, al finalizar el capítulo tercero, la narradora, en vez de decir “las luces de nuestra casa” (más genérica, más correcta) se torna repentinamente telúrica y proclama “[...] las luces de nuestro rancho [...]” (p. 22). Otra vez la torsión del lenguaje, otra vez el desplazamiento del registro.

En “La guerra de los lenguajes” una conferencia dictada en 1973, Roland Barthes postula que es la sociedad la que instituye el lenguaje como un campo de batalla. Lo que le permite al lenguaje dividirse, nos dice Barthes, es la capacidad de decir lo mismo de diversas maneras: “la sinonimia es un dato estatutario, estructural y hasta cierto punto natural, del lenguaje” (2013, p. 160). En una sociedad más o menos actual, la más sencilla de las divisiones de los lenguajes se define en su relación con el Poder. Por una parte, tenemos un

lenguaje (o unos lenguajes) que son enunciados a la luz o a la sombra del Poder, de los multiformes aparatos estatales, institucionales e ideológicos del Poder. Barthes los denomina “lenguajes encráticos”. Por otra parte, frente a estos, tenemos otros lenguajes (u otro lenguaje) que se construye fuera del Poder, contra el Poder. Barthes los llama “lenguajes acráticos”.

Las diferencias entre estas dos clases de lenguajes es sustancial y se manifiesta en sus características. El lenguaje encrático es “natural” en apariencia, vago, difuso: es el lenguaje de la cultura de masas, de los medios hegemónicos de comunicación, de la conversación cotidiana, de la opinión común, de la doxa. El lenguaje acrático es tajante, se aparta de la doxa: es sistemático, está construido no sobre una ideología sino sobre un pensamiento” (2013, p. 161).²

Así, el lenguaje de nuestra protagonista se ha tornado acrático. Su dialecto (ya lo he señalado más arriba) bordea ahora el idiolecto: se vuelve cada vez más personal, más oscuro e indescifrable. Los vocativos fluctúan, aun cuando se refieren al mismo sujeto (especialmente su marido), el discurso bordea el anacoluto y el solecismo. Frases, citas y canciones, realidad exterior e interior, nada es despreciado por este nuevo registro, que coquetea con la locura. No es para nada casual la mención (aparentemente inocente) de Zelda Fitzgerald.

Un fragmento de este proceso, hacia las tres cuartas partes de la novela:

Las vacas son separadas de sus terneros, hace un instante estaban tan plácidas pastando, llenando las fauces. Qué escandalosas son estas madres vacunas, se vuelven afónicas, resisten, pero igual se los llevan a todos. Chau terneros, digo moviendo la mano. Buen viaje. Ellas quedan

² En lo que podría ser la exégesis de toda una constelación de relatos populares del presente siglo, Barthes define “Todo sistema fuerte de discurso es una *representación* (en el sentido teatral: un *show*), una puesta en escena de argumentos, de agresiones, de réplicas, de fórmulas, un mimodrama en el cual el individuo puede poner en juego su goce histórico” (2013, p. 162).

atónitas a un costado de la ruta. Los buitres llegan puntuales a almorzar con sus cubiertos y servilleta al cuello. Nos volvemos juntos, abrazados, nos queremos tanto. Canturreamos una melodía pegadiza, *por qué será, por qué será, que estando la vaca atada el ternero no se va*. La desgracia ajena es un chutazo de caballo. (2018, pp. 108-109)

He aquí el segundo momento equino de nuestro recorrido.

La protagonista/narradora de *Matate, amor* termina envuelta, encerrada, enloquecida en su propio discurso, que es lo único que parece poder contenerla, solo en su lógica interna e inherente (ya que ella misma lo ha creado) parece encontrar descanso, acaso redención. Las oraciones finales de su relato nos la muestran huyendo y compara ese instante con el de la viuda reciente que vuelve a su casa y "cena sin hablar, por primera vez" (p. 155).

Sola, ya no tiene la necesidad de desplazar su registro, de torsionar su lenguaje. Ya ni siquiera necesita la palabra, que (ahora, por fin, lo comprendemos o adivinamos) fue siempre una exigencia de los otros, del Otro.

Avanzamos ahora a la segunda obra en cuestión: *La huésped* (2016), de la escritora también argentina Florencia del Campo. *La huésped* arranca, desde el vamos, con el informe de un desplazamiento espacial.

La primera parte de la obra se titula "La llegada a casa ajena" y comienza así: "Acabamos de llegar de Francia. Avión desde Madrid y ahora tren de París hacia el norte. En el vagón, tenemos que viajar sentados en el suelo porque no hay plazas libres" (p. 11).

La escena es poderosa, el desplazamiento también se realiza fuera de lugar: los pasajeros/protagonistas no están ubicados donde deberían estar, donde les corresponde. Estamos en presencia de un desplazamiento desplazado, un desplazamiento al cuadrado.

Ya en la segunda página del texto hay un índice de ese estar desplazado en el registro del contexto, de estar en presencia de un

lenguaje personal. La narradora describe esta curiosa escena, en primera persona: "¿Nos van a devolver el dinero? —pregunto yo en español, pero él me contesta en francés y entonces no se si me responde a mí o a ella" (p. 13). Sigue, nos da más información valiosísima: "No hablo francés, aunque algo entiendo. Más si conozco el contexto de la conversación" (p. 13). Ahora sabemos dos cosas: una, ella no habla el idioma de los otros; dos, todavía guarda alguna esperanza de poder comunicarse.

Toda vez establecida esta situación inicial de nuestra narradora, pasamos al tercer momento de orden equino. En el artículo "Indagación de la palabra" ([1928] 2016), Borges propone este problema:

Elijamos el problema conversadísimo de si el nombre sustantivo debe posponerse al nombre adjetivo (como en los idiomas germánicos) o el adjetivo al sustantivo, como en español. En Inglaterra dicen obligatoriamente *a brown horse*, un colorado caballo; nosotros, obligatoriamente también, posponemos el adjetivo. (p. 131)

Ante este problema, Borges cita a Herbert Spencer, quien sostiene:

La costumbre sintáctica del inglés es más servicial y la justifica así: Basta escuchar la voz *caballo* para imaginarlo y si después nos dicen que es colorado, esta añadidura no siempre se avendrá con la imagen de él que ya prefiguramos o tendimos a preformar. (p. 131)

Es decir, debemos complementar una imagen: cosa que la anteposición del adjetivo hace desaparecer, ya que "*colorado* es una noción abstracta y se limita a preparar la conciencia". Pero, se ataja Borges, "los contrarios pueden argumentar que las nociones de caballo y de colorado son parejamente concretas o parejamente abstractas para el espíritu" (pp. 131-132). Su conclusión es drástica: "La controversia es absurda: los símbolos amalgamados *caballo—colorado* y *brown—horse* ya son unidades de pensamiento" (p. 132).

En otra conversación con Borges, Bioy Casares retoma (y resuelve) el problema. Dice Bioy Casares que lo que ocurre es que un

angloparlante (pongamos por caso, un inglés) ve una mancha marrón de lejos y cuando se acercar, se da cuenta de que es un caballo: por eso dice *a brown horse*. En cambio, un hispanoparlante (un argentino, digamos) ve a lo lejos un caballo y recién de cerca advierte que su pelaje es marrón: por eso decimos *un caballo colorado*.

La pregunta de fondo que esta conversación típicamente borgeana/bioycasaresca es: ¿Los diversos lenguajes proponen diversas miradas del universo? ¿Postulan sensibilidades sustancialmente distintas? Si así fuera, ¿puede un argentino hablar, en realidad, en francés o en cualquier otro idioma que no sea el castellano o el español? Ya estamos en las fronteras mismas de otra discusión, de otra índole: ¿qué hablamos nosotros? ¿español o castellano?

Ahora bien, la narradora de *La huésped* está embarrada hasta el cuello en este problema de orden lingüístico. Al final del primer capítulo dice, significativamente: "Los otros me gritaron cosas en francés que no entendí" (p. 16). Cada unidad reluce con sonoridad poderosa en esta oración. La repetiré, esta vez segmentando estas unidades, para escanciarlas mejor y captar su amplísimo alcance: "Los otros — me gritaron — cosas en francés — que no entendí" (p. 16).

Aquí ya están todas las cartas sobre la mesa: al decir los otros ya está estableciendo fronteras entre ella y esos otros, esos otros que le gritan, que le gritan en otro idioma, otro idioma que ella no entiende. Las tibias esperanzas del inicio comienzan a desvanecerse. Unas páginas más adelante, confiesa: "Hablan entre ellos en su idioma y yo sueño con que se callen la boca [...]" (p. 18).

Recordemos las coordenadas argumentales: ella ha emigrado de España al país de su marido, que es francés. En esto (y en otros rasgos circunstanciales) guarda relación directa con la protagonista/narradora de *Matate, amor* de Ariana Harwicz: ambas tienen maridos extranjeros; ambas han emigrado al país de origen de su marido; para ambas, el marido es una suerte de extraño, al cual

aman y odian en igual medida. Pero el problema original, del cual de alguna manera se desprenden todos los otros, es la incomunicación.

Juan Carlos Onetti, en una entrevista del celeberrimo programa de los setenta "A fondo", de la cadena española TVE, le dice al periodista Joaquín Soler Serrano que, en toda relación de pareja, por lo menos, uno de los dos es sordo (EDITRAMA, 2020). Y eso, hablando el mismo idioma y en el mismo país. Aquí, país e idioma se confabulan a favor de la incomunicación.

Primer problema: ¿Qué dialecto habla nuestra narradora? Podemos afirmar sin dudas que su dialecto es el español (un español estándar, digamos), ya que cada tantas páginas afloran evidentes indicios lexicales de ello: "coger un tren", "correrse", "dar por culo", "bragas", "follar". En fin, habla lo que en nuestro dialecto rioplatense solemos denominar ordinariamente "gallego".

Segundo problema. Otra vez, lo mismo que la narradora de *Matate, amor*, esta narradora, transitando el desplazamiento espacial, comprueba que su registro también ha sido desplazado. Es su dilema constante: "Mi suegra y yo no nos hablamos, no tenemos lenguaje en común" (p. 21); "No hay nada en este país que me pertenezca. Ni siquiera distingo estereotipos" (p. 33); "Decido preguntárselo, además de para rellenar silencios y vacíos, porque creo que me coloca en el buen rol de esposa responsable" (p. 41); "Parece que no entiende español, pero siempre se ríe cuando hablo" (p. 45); "Así que voy cerrando tema, cercando el diálogo, abortando lenguaje..." (p. 51); "Es preocupante ser patética en un país donde no hablan tu idioma" (p. 57).

Dos escenas evidencian fuertemente esta circunstancia. La primera, cuando ella le hace un chiste a su marido, basada en la doble acepción en español del verbo "correr". La segunda, cuando un hombre la deja hablando sola y ella dice "como anulándome toda posibilidad de palabra, como quitándome hasta la réplica y la voz" (p. 49). La hace

sentir "mujer inservible y muda" (p. 49). Y entonces lo insulta, lo llama payaso. Pero el otro no escucha o no entiende.

Ambas escenas reafirman, refrendan su soledad, su imposibilidad de comunicarse más allá de las breves posibilidades de la superficie del discurso. El chiste y el insulto, en cambio, solo funcionan cuando dos personas comparten el mismo dialecto (a veces, es necesario que se comparta hasta el mismo sociolecto). Otra vez, vemos emerger la barthesiana guerra de los lenguajes en la superficie del discurso, el lenguaje acrático de la protagonista de turno ante el lenguaje acrático del Poder.

La apoteosis de la soledad silenciosa de nuestra narradora ocurre en la página 75, también trasuntadas las tres cuartas partes de la novela. La protagonista ha comenzado a trabajar en un geriátrico y le toca cuidar a un viejo francés de unos setenta y ocho años llamado Gerarde. Dice nuestra narradora: "Gerarde me hace chistes mientras lo cambio porque no se entera de que no comprendo el francés. Es inútil que le grite en español que no hablo su idioma, incluso que se lo grite en francés, es sordo" (p. 103).

Ya de nada valen los intentos de traducción, los chistes, los gritos o los insultos, ya que (como lo decía recién Onetti) uno de los dos es sordo, o acaso a esta altura del relato los dos.

La protagonista va resignándose violentamente a su destino, replanteándose día a día, página a página su lugar en ese contexto. Construye también su propio lenguaje personal. Lo deconstruye, inicia ese pasaje de dialecto a idiolecto, que refiere infinitamente a sí misma, sin posibilidades de otro interlocutor probable. Admite: "El lenguaje no siempre está listo para ser usado; yo tengo que dejarlo secar" (p. 129). Define: "La palabra siempre es un arma, una herramienta que es mucho mejor tener a mano" (p. 130).

Nicolás Rosa, en "El arte del olvido" (2004), apunta: "Nadie sabe qué reprime ni qué cosa reprime pero *todo el mundo* sabe qué olvida

aunque no sepa qué cosa olvida, generalmente un nombre propio, pero también el *nombre* de la llave, o el *nombre* del objeto" (p. 57)³.

La protagonista de *La huésped* (como la protagonista de *Matate, amor*) olvida el lenguaje, ese objeto, esa llave: la deja secar, aunque tiene siempre presente que es una herramienta, pronta a mutar en arma.

Hacia el final de la novela recapitula los acontecimientos: "Hay algo que a mí me quedó desconectado desde que llegué a este sitio" (p. 135). El desplazamiento, el doble desplazamiento en el espacio y el registro. Y aparece, casi milagrosamente, otro desplazamiento, este de orden corporal. Se describe así: "Pero mi cara está fuera de su eje, quebrada como una figura cubista. Esa torsión que comenzó a hacer mi boca cuando llegué a Francia ahora es una marca característica de mi persona" (p. 130). El desplazamiento ha sido tan profundo que ha llegado a la somatización. Ha somatizado exactamente en su boca, significativamente el punto corporal del cual emerge la palabra. Ella localiza una torsión física allí. Otra vez un mecanismo de torsión, como el que según Piglia constituye la lengua de Arlt.

"Normalmente no digo nada" (p. 136), confiesa nuestra narradora. Traducción: su normalidad ahora es el silencio. Una primera lectura superficial nos indicaría que es el final, que para ella todo está perdido. Pero una segunda lectura, más profunda, nos dice que aún hay esperanzas para ella: "Estoy aprendiendo a decir algunas cosas en francés" (p. 129), nos informa. Además, como buenos lectores, sabemos que ese silencio tiene (paradójicamente) un relato y un género discursivo: la propia novela que estamos leyendo.

Y ya sabemos que, como lúcidamente lo advirtió Mijail Bajtin, al señalar las diferencias entre la épica y la novela, "uno de los

³ Nicolás Rosa ubica el saber del olvido en el nivel de los *urteils* de Freud, ya que "su marca es siempre enunciativa y denegativa" (p. 57). Confróntese esta perspectiva con las nociones de filiación freudiana de condensación y desplazamiento.

principales temas internos de la novela es precisamente el de la no correspondencia del héroe con su destino y su situación" (1989, p. 481). Quien protagoniza la novela, nos dice Bajtin, no puede convertirse, íntegramente y hasta el final, en funcionario, terrateniente, comerciante, novia, carnicero o madre.

Las mujeres, las narradoras, heroínas de estas dos novelas que hemos trabajado, son siempre superiores a su destino.

O, mejor dicho, a lo que el Otro o los otros habían decidido como su destino.

Referencias

- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus Ediciones.
- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Borges, J. L. (2016) [1928] "Indagación de la palabra". En *El idioma de los argentinos*. Penguin Random House.
- Canal EDITRAMA. (20 de septiembre de 2020). *Juan Carlos Onetti A fondo – Edición completa y restaurada, con presentación de J. Soler Serrano* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rbnFOxyGw7Y>
- Del Campo, F. (2016). *La huésped*. Editorial Base.
- Escandell Vidal, M. V. (coord.) e outros (2011). *Invitación a la lingüística*. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces & UNED.
- Espíndola, A. (2002). *Diccionario del lunfardo*. Grupo Editorial Planeta.
- Harwicz, A. (2018). *Matate, amor*. Mardulce Editora.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Anagrama.
- Real Academia Española (consultada el 07/08/2024). *Diccionario de la lengua española, 23° ed.* <https://dle.rae.es>.
- Rosa, N. (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Beatriz Viterbo Editora.
- Saussure, F. (1980). *Curso de lingüística general*. Losada.