

D T C L

**Documentos de Traballo en
Ciencias da Linguaxe**

Documento #7

**Retranca e estilización
humorística nas narrativas da
conversa cotiá**

Jorge Diz Ferreira

Decembro 2017

ISSN: 2530-2752



Esta obra ten unha licenza Creative Commons [Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Retranca e estilización humorística nas narrativas da conversa cotiá

Jorge Diz Ferreira
Universidade de Vigo
jorge.diz@uvigo.es

Resumo

A estilización humorística é un recurso discursivo moi frecuente na interacción cotiá. A miúdo, os falantes recorren ao humor para presentar determinados episodios do pasado dende o *self* presente. Nos nosos exemplos, o humor retranqueiro ten unha dobre función: por unha banda, indexar o sentido das nosas emisións e contextualizar o discurso e, por outra, escenificar a actividade narrativa. O obxectivo deste traballo é analizar, dende a perspectiva construcionista e interaccionista da etnografía da comunicación, o uso da *retranca* e do estilo humorístico despregado polos falantes (con repertorios comunicativos bilingües e que participan nalgunha medida en mundos culturais diversos – máis ou menos rural *vs.* máis ou menos urbano) nas súas interaccións no seo dunha comunidade de práctica rurbana.

Palabras clave: *humor, retranca, narrativa, contextualización, marco interpretativo humorístico.*

1. Introducción

Os falantes, á hora de recuperar e traer ao presente a experiencia vivida, producen un discurso que non só presenta unha reconstrución do pasado, senón que, ademais, revela a actitude do narrador con respecto a eses acontecementos da súa historia persoal. De aí que sexa tan importante non tanto *que* se está a contar, senón tamén *como* os falantes narradores, en calquera conversación cotiá, en calquera contexto interaccional, elaboran un discurso nunha modalidade esencialmente narrativa que, porén, estará suxeita a variacións estilísticas que contribuirán ao proceso de contextualización da narrativa e a establecer un marco interpretativo no que adquiren sentido as súas contribucións no transcurso da conversa, así como a construción das súas identidades conversacionais.

Toda secuencia narrativa introduce, na conversa, unha construción retrospectiva, simultánea ou prospectiva da experiencia do suxeito narrador, que pode ser útil á hora de analizar a construción das identidades. Mishler (1992, 2004 [1999], 2006) sinala a importancia da reconstrución

retrospectiva da experiencia pasada en e dende o presente, toda vez que os falantes realizan unha revisión reflexiva de feitos pasados en relación co seu *self* actual. Ao reconstruír unha historia, os falantes otorgan diferentes sentidos aos distintos eventos da trama argumental, descubren conexións que antes non consideraran e reposicionanse a si mesmos e aos demais nas súas redes de relacións. Asemade, en cada nova versión, o falante narrador porá o foco en determinados aspectos da historia, resaltarán determinados feitos argumentais e non outros e enfatizarán aqueles episodios que considera máis relevantes en cada momento: “[t]he past is not set in stone, but the meaning of events and experiences is constantly being reframed within the contexts of our current and ongoing lives” (Mishler, 2006: 36). Precisamente, no proceso de recontextualización da experiencia vivida no transcurso das prácticas da vida cotiá, os falantes constrúen novas identidades (relevantes no mundo da historia, pero significativas para a súa construción presente).

O estudo do discurso narrativo abórdase, principalmente, desde dous enfoques distintos, aínda que non sempre excluíntes (De Fina e Georgakopoulou, 2011: 26-51). En primeiro lugar, a tradición laboviana, cuxa aportación máis destacada consiste na análise da secuenciación ou organización temporal da propia historia. Así, para Labov e Waletzky (1997 [1967]: 4), as narrativas orais son “verbal technique for recapitulating experience –in particular, a technique of constructing narrative units which match the *temporal sequence* of that experience”, de modo que prestan atención a como se reformula a experiencia vivida a través da sucesión cronolóxica e máis ou menos ordenada dos acontecementos. Seguindo a estes investigadores, podemos distinguir os seguintes constituíntes dentro de calquera narrativa:

- 1) *Abstract* ou resumo argumental;
- 2) Orientación (*orientation*), que ofrece información contextual sobre os personaxes, o tempo e o espazo da historia ou mesmo os antecedentes;
- 3) Complicación ou acción principal (*complication* o *complicating action*);
- 4) Resolución (*resolution*), na que se refire o desenlace da historia;
- 5) Coda (*coda*), que actúa como elemento relacional entre o mundo de ficción e o presente enunciativo;

- 6) Avaliación (*evaluation*): “The function of the evaluation is to provide the point of view of the narrator on the events and to guide the listener with regard to the significance of the narrative” (De Fina e Georgakopoulou, 2011: 29). A miúdo, a avaliación pode aparecer diseminada por toda a secuencia narrativa, a modo de comentarios á marxe da propia historia, aínda que Labov (1972b, 2013) reconece, cara o final da narración, unha secuencia avaliativa que recolle a opinión do falante narrador.

Pola contra, outros investigadores, seguindo a estela de Ricoeur (1980), analizan a maneira na que determinados acontecementos son enfatizados na trama argumental e, en consecuencia, como adquiren un sentido concreto no transcurso da narrativa e da interacción na que esta se introduce:

every narrative combines two dimensions in various proportions, one chronological and the other nonchronological. The first may be called the episodic dimension, which characterizes the story as made out of events. The second is the configurational dimension, according to which the plot construes significant wholes out of scattered events. (Ricoeur, 1980: 178)

A forma na que os falantes narradores presentan os acontecementos non ten por que seguir, xa que logo, unha linearidade tal que cada suceso narrado siga a un temporalmente anterior e preceda a outro temporalmente seguinte; tampouco resulta significativa a ligazón temporal ou cronolóxica entre cada un dos episodios que compoñen a trama argumental. Estes autores (Ricoeur, 1980; Mishler, 1992, 2004, 2006) consideran máis interesante trazar a relación que quen narra ten co pasado a través de como se dispoñen, cronoloxicamente ou non, os feitos da historia no discurso narrativo.

Aparte destas dúas aproximacións tradicionais ás secuencias de historia, podemos destacar tamén a aplicación da teoría construcionista ao estudo das narrativas que xorden nas interaccións cotiás. A noción de *small stories* (Bamberg, 2004, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b; Georgakopoulou, 2006a, 2006b, 2007, 2015), tamén coñecida como *narrativas en interacción* (*narratives-in-interaction* Georgakopoulou, 2007; Bamberg e Georgakopoulou, 2008) ou, máis concretamente, prácticas narrativas (*narrative practices*) ou *story-telling* (Bamberg, 2011a, 2011b, 2011c) fan referencia, precisamente, aos procesos de

construción retrospectiva ou prospectiva da experiencia que ocorren na interacción espontánea. Calquera narración, tamén nos exemplos que imos analizar, non aparece como un texto *ex profeso*; ao contrario, o falante constrúe as súas narrativas no seo dunha interacción como unha estratexia ao servizo das necesidades comunicativas e os obxectivos e os fins interaccionais: “Grounded and functioning in vivo and in situ interactive settings, their analysis is closely oriented to the larger context in which narratives are embedded and gain their functional value” (Bamberg, 2011b: 101).

Nas seguintes páxinas imos desenvolver unha análise interaccional de secuencias de historia, a fin de observar como un grupo de falantes traen ao presente experiencias do pasado e levan a cabo unha recontextualización deses acontecementos xa vividos a través da proxección dun marco interpretativo e dun proceso de *framing* e *reframing* (Tannen, 2005 [1984], 1993) que alterna entre a seriedade e o humor (Dynel, 2011). A alternancia entre un marco serio e un marco humorístico pode producirse a través da estilización do discurso e, en principio, implica unha ruptura co ou suspensión do sentido de verdade dos enunciados e, en consecuencia, produce unha desviación das normas interaccionais que rexen no marco serio. Con todo, “an entire utterance may be double-framed, being serious in its content and yet suffused with humour in its form” (Dynel, 2011: 227).

2. Narrativa, estilización humorística e construción identitaria

Como vimos de comentar, cando producimos unha reconstrución retrospectiva da experiencia vivida, a maneira en que elaboramos a narración di moitas cousas sobre quen fomos antes e quen somos agora. A modalidade narrativa que adoptamos cando contamos ou recontamos unha historia do pasado está imbuída da pegada do noso *eu (self)* presente. Ao traer ao momento actual determinados feitos do pasado, realizamos unha reinterpretación daqueles acontecementos, de modo que os presentamos diante dos nosos interlocutores segundo esa nova interpretación, nun contexto actual distinto e para a consecución duns determinados fins conversacionais na conversa en curso. Polo tanto, o narrador vai modulando o seu discurso e mesmo pode ir alternando estilos.

A noción de *estilo* evolucionou desde a pioneira investigación de Labov (1972a), que establecía unha certa correlación entre o uso de certas variantes realizatorias dun signo lingüístico cunha serie de variables sociais (idade, sexo, clase social, etc.); en consecuencia, a teoría laboviana recoñecía estilos en función de grupos sociais. As teorías construcionistas máis recentes, en cambio, aportan unha visión interaccional da *estilización*. Seguindo a Tannen (2005 [1984]), outros investigadores (ver Auer, 2007) apuntan unha función contextualizadora do *estilo*. Por último, podemos destacar un grupo de investigadores (Eckert, 2000; Eckert e Rickford, 2001; Coupland, 2007; Hernández Campoy, 2016) cuxo traballo trata de unificar ambas perspectivas; de aí que o *estilo*, en tanto elección significativa de variantes realizatorias dunha determinada entidade lingüística, ten un papel importante na construción do contexto e na negociación das identidades en interacción. Neste sentido, Eckert (2000: 41) presenta a relación entre variación estilística e a construción identitaria que opera na conversa espontánea nos seguintes termos; para esta autora, a identidade pode entenderse

as one's "meaning in the world." A person's place in relation to other people, a person's perspective on the rest of the world, a person's understanding of his or her value to others –all of these are integral to the individual's experience of the self, and are constructed in collaboration with others as those others engage in the same construction for themselves. The individual's engagement in the world is a constant process of identity construction –one might most profitably think of identity as a process of engagement (and disengagement)– and the study of meaning in sociolinguistic variation is a study of the relation between variation and identity.

Nesta investigación, con todo, imos adoptar unha noción de estilo esencialmente interaccional para tratar de analizar como os falantes que participan na nosa conversa levan a cabo un proceso de contextualización e construción identitaria a través da estilización discursiva. A noción de *estilo* fai referencia, en primeiro termo, á maneira de sinalar o sentido dun determinado enunciado, isto é, como debe ser interpretada unha determinada emisión (Tannen, 2005 [1984]: 36), que é compartida polos membros dunha comunidade. O *estilo* é máis que o resultado da nosa actividade conversacional; é, sobre todo, unha forma de fala que se constrúe e se pon en práctica na interacción mesma para dar sentido ao noso discurso e guiar o proceso de interpretación das nosas contribucións por parte dos nosos interlocutores. Unha parte da competencia social (e, por

suposto, comunicativa) dos falantes reside na súa capacidade para recoñecer o valor indexical dos indicios estilísticos e, en consecuencia, interpretar os seus significados (Coupland, 2007: 1). Cando estilizamos o noso discurso (Coupland, 2001, 2007), por tanto, realizamos eleccións estilísticas significativas para a negociación e construción do noso *self*.

Dun modo xeral, a estilización humorística, a través da acumulación de *indicios de contextualización* (Gumperz, 1982) de diversa natureza, sitúa a interpretación do discurso nun marco de xogo. En efecto, os falantes que estilizan o seu discurso para conseguir unha comicidade deliberada subministran unha serie de indicios que van sinalar precisamente o humorismo das súas intervencións dentro dun marco interpretativo de xogo (*frame*, Bateson, 1953; Goffman, 2006 [1974]; Hymes, 1986; Tannen, 1993). Nas nosas narrativas, o marco de xogo, lúdico, recontextualiza a narración de tal maneira que o falante deixa de ser narrador para se converter en humorista. En palabras de Norrick (1993: 105),

It is up to the joker to signal the play frame and to express the jest in a form accessible to members of a certain group, and it is up to the listener to interpret and then reinterpret the turn to get the joke, and to show understanding with laughter. If the two coordinate their timing, they both share in the payoff of amusement and increased rapport.

Os indicios que participan conxuntamente na construción do marco humorístico poden ser de diversa índole: prosódicos, fonéticos, gramaticais, paralingüísticos (por exemplo, a calidade da voz) e, incluso, non verbais. Nos nosos exemplos, deixamos á marxe os aspectos kinésicos e proxémicos á hora de analizar a formulación dos enunciados humorísticos, xa que traballamos con mostras gravadas en audio.

Por outra banda, a estilización humorística adopta unha forma singular, culturalmente significativa no caso dalgúns falantes da comunidade de fala galega: a *retranca* (Gondar Portasany, 1993; Baltrusch, 1998; Piccardi, 2004; Barreiro Rivas, 2008) non só é unha forma de falar, un estilo, que contextualiza un determinado discurso nun marco humorístico, senón que, ademais, está relacionado coa indireccionalidade que caracteriza certas formas de fala galegas culturalmente

marcadas (Prego Vázquez, 2000: 172-173; Rodríguez Yáñez, en preparación). A miúdo, o estilo retranqueiro é considerado como “unha habilidade que coloca a quen a sabe utilizar nun nivel superior de intelixencia: o da sagacidade” (Gondar Portasany, 1993: 47). Seguindo a Rodríguez Yáñez (en preparación), a *estilización retranqueira* “consegue ese aspecto de astucia ou de sospeita que adopta o falante. Ten ó alcance da man unha especie de freo¹, traducido nunha sucesión de indicios (...) que tanto transmiten intencionalidade prudente como, ó contrario, indagación de listo”.

A acumulación de indicios de contextualización (a retención articulatoria a través de pausas, alongamentos e fragmentación discursiva, calidade particular da voz –voz retranqueira–, que Rodríguez Yáñez (en preparación) describe como “emisión con tensión palatal (...) para reforzar a impresión de retintín”, a produción de enunciados mascullantes ou sublinguais, así como unha serie de aspectos kinésicos e proxémicos) propician, por tanto, a construción dese marco humorístico no que a interpretabilidade dos enunciados oscila entre a sospeita do falante e a dúbida que deixa no interlocutor. A miúdo, o falante que produce enunciados retranqueiros presenta unha maior astucia ou enxeño para xogar coas presuposicións pragmáticas e as implicaturas conversacionais. Xa que logo, podemos considerar a retranca como “«arte verbal» (...) [no que] aparece o resultado do humor do lugar” (Rivas Rodríguez, 2006).

3. Metodoloxía

3.1. A secuencia de historia

Para este traballo imos analizar unha secuencia narrativa de aproximadamente media hora de duración na que se refiren acontecementos do pasado da persoa que narra (sobre todo, da infancia e mocidade), de tal xeito que a narración adopta a forma de discurso autobiográfico. Agora ben, se ben é certo que este tipo de narrativas de carácter autobiográfico aseméllanse ás narrativas canónicas elicidas en situacións de entrevista (pregunta – resposta/narración), na conversa cotiá adquire distintas funcións. A análise construcionista desenvolvida dentro da perspectiva das *small*

¹ Algúns autores sinalaron, precisamente, que o significado recto da palabra *retranca* ten que ver con esa “porta gardada por dobre pecho que fai a entrada practicamente infranqueábel” (Gondar Portasany, 1993: 47).

stories (ver De Fina e Georgakopoulou, 2011 115-121; Georgakopoulou, 2015) ou *narrative practices* (Bamberg, 2011a, 2011b, 2011c) contempla especificamente aquelas narrativas máis breves, en comparación coas narrativas suscitadas en sesións de entrevista, que ocorren nun presente (pasado/futuro) próximo:

small stories (...) are employed as an umbrella-term that covers a gamut of under-represented narrative activities, such as tellings of ongoing events, future or hypothetical events, shared (known) events, but also allusions to tellings, deferrals of tellings, and refusals to tell. (Georgakopoulou, 2006b: 123)

Pero, asemade, ponse o foco na función das narrativas como discursos que emerxen local e contextualmente como prácticas interactivas cotiás (Bamberg, 2006a; Georgakopoulou, 2006b). Para estes investigadores, as historias autobiográficas ou *big stories* non aparecen na interacción cotiá de modo espontáneo e, de feito, xorden en contextos específicos (sesións de terapia, investigacións etnográfica, etc.) a través de elaborados procedementos que crean un ambiente de confianza propicio para falar dun mesmo, do pasado propio. Así e todo, os nosos datos mostran que as historias de vida, narracións autobiográficas ou *big stories*, entendidas como narrativas sobre a experiencia pasada e vivida polo participante narrador ou animador, tamén aparecen na conversa espontánea para producir unha reflexión xeral sobre a vida dos participantes (principalmente, do narrador) e sobre o seu significado no presente, no transcurso da interacción. Deste xeito, as narrativas autobiográficas requiren tamén un traballo interaccional: “To dig into my whole life in order to explicate and make intelligible what happened seems to be quite a bit of interactive work, and the quantity of the interactive work is usually an indicator of the seriousness of the interactive challenge” (Bamberg, 2006a: 73).

3.2. Os participantes

A nosa investigación parte dunha análise interaccional de conversas entre falantes bilingües galego-castelán, que participan nunha mesma *comunidad de prácticas* (Lave e Wenger 1991; Wenger 2001

[1998]; Eckert e Wenger 2005; Eckert 2006) bicultural, na medida en que está integrada por persoas con *estilos de vida* (Bourdieu 2000 [1984]; Irvine 2002) máis ou menos rurais / máis ou menos urbanos. Os participantes que interveñen na interacción gardan unha relación de familiaridade: Jorge é o investigador e participante máis novo; Modesta, quen soporta a actividade narradora, é a súa avoa; e Diana e Cata son fillas da anterior, tía e nai de Jorge respectivamente.

3.3. Tratamento dos datos

A metodoloxía etnográfica (Gumperz e Hymes 1986 [1972]; Saville-Troike 2003 [1982]) que sustenta o traballo empírico desta investigación permite reconecer os encontros chave (*key encounters*, Hymes 1986 [1972]) na vida cotiá dos participantes da comunidade; deste modo, podemos observar aqueles eventos comunicativos ou eventos de fala (*speech events*, Hymes, 1986 [1972]) que teñen unha maior rendibilidade para a nosa investigación sobre o humor e a retransmisión na conversa cotiá. As sesións de sobremesa, esas reunións que se producen despois de comidas familiares e que se estenden durante longas horas durante a tarde, constitúen encontros chave, culturalmente significativos, no desenvolvemento das relacións interpersoais en diversas comunidades galegas e, polo tanto, terán moita importancia no estudo das identidades e o humor en interacción. Cómpre ter presente que, neste tipo de encontros nos que os falantes se dedican ao reforzo da propia relación interpersoal, ponse en práctica unha negociación sobre o *self* patrimonial dos participantes.

As mostras que integran o noso corpus de traballo foron recollidas a través de gravacións con micro oculto, coa intención de favorecer a obtención de fala espontánea, de estilos vernáculos, esenciais na análise interaccional. A través deste procedemento de gravación, resolvemos o *paradoxo do observador* (Labov 1972a), na medida en que podemos “to find out how people talk when they are not being systematically observed; yet we can only obtain these data by systematic observation” (Labov 1972a: 209). Por outra banda, a intervención do investigador como observador-participante (Malinowski 2001 [1922]; Mead 1928; ver Spradley 1979, 1980; Hammersley e Atkinson 2007 [1983]) contribúe a crear un escenario propicio para conseguir mostras de fala coloquial.

Finalmente, todas as mostrás gravadas foron transcritas conversacionalmente, a partir do sistema de transcripción (ver *Anexo 1*) utilizado no *Co.Fa.Bil (Corpus de Fala Bilingüe Galego/Castelán da Universidade de Vigo*, –Rodríguez Yáñez *et al.*, 2001; Rodríguez-Yáñez e Casares-Berg, 2003).

4. Análise conversacional

A secuencia que analizamos forma parte dunha conversa de sobremesa que se produce na casa de Modesta, despois dunha comida familiar de domingo. Trátase dunha narrativa na que Modesta rememora o pasado da súa familia. As narrativas sobre acontecementos familiares compartidos ou coñecidos polos interlocutores, tan comúns nas interaccións de sobremesa nesta comunidade de prácticas, dan lugar a unha gran variación formal: desde narrativas con algúns episodios elididos ou que é posible recuperar a través de procesos de inferencias, ata narrativas moi breves e esquemáticas (Georgakopoulou, 2005, 2007; De Fina e Georgakopoulou, 2011), nas que só se refiren aqueles acontecementos máis relevantes da trama argumental. En calquera caso, todas elas poñen o énfase nalgún aspecto do pasado que pode ser relevante no momento presente.

Así pois, esta narrativa xorde no seo dunha conversa de sobremesa na que os participantes debaten cuestións de índole familiar relacionadas, fundamentalmente, coa difícil relación que, na actualidade, manteñen Modesta e a súa irmá. A orixe deste enfrontamento está en diversas leas familiares e agravouse despois da enfermidade da nai de ambas mulleres, unha persoa de avanzada idade (en torno a 90 anos), que, no momento no que se produciu esta conversa, se atopaba en situación de dependencia. Esta circunstancia é obxecto de discusión recorrente na historia conversacional destes falantes, que en diversos encontros debaten sobre a complicada relación familiar, sobre quen debe facerse cargo do coidado da nai de Modesta e a súa irmá, etc. A narrativa adquire, neste caso, unha función argumental no desenvolvemento da disputa conversacional. En xeral, Jorge é o participante que, con maior frecuencia, defende á irmá ausente, Nieves; pola contra, os demais interlocutores apoian a Modesta. Na seguinte táboa amosamos como se artella a discusión:

Propoñentes	Proposta ou tese	Opoñente	Contraproposta ou antítese
Modesta	X	Jorge	non X
Catalina – Diana	(Nieves ten que coidar da súa nai)		(Nieves non quere coidar da súa nai)

Xa nas primeiras intervencións, a narrativa constrúese como un argumento crítico respecto da actitude da irmá de Modesta. A falante preséntase entón como narradora e establece o marco serio da narración.

Fragmento 1: Introducción da secuencia narrativa

0250 Modesta ..pero vamos a ver ↑
0251 la-
0252 e:: →
0253 miña irmán está completamente loca →
0254 non s'acorda da vida de túa abuela ↓
0255 **porque tu abue↗la ↘**
0256 **....se casó y vino a vivir pa la casa ↓**
0257 Jorge {[dc]si ↘
0258 xa se:i ↗}=
0259 Modesta =[a]y una- ↗
0260 ..de una cuña↗da ↘}
0261 Jorge {[b]xa se:i ↘}=
0262 Modesta =y de un hermano →
0263 y del marido ↓
0264 eran tres matrimonios ↓
0265 eran os abue↗los ↘
0266eran os abuelos ↑
0267 <1>
0268 era o-
0269 Cata **y independientemente de que no viniera a vivir ↑**
0270 ⌈(xxxxx)⌋
0271 Modesta ⌊no: ↘
0272 **pero vino a↗ vivir para'llí ↓**
0273 **....echó catorce años allí ↑**
0274 ⌈y era la criada ↑⌋
0275 Cata **ella tiene ⌊que pensar ↑**
en que↗ hizo muchas más
0276 **cosas bue↗nas que malas ↓⌋**
0277 Modesta ⌊era:: →⌋
Cata {[ac] **ella la única problema que tiene es porque**
0278 **no le dejó ↑**

0279 **que la casa fuera pa ella ↑**=
 0280 Modesta ↳no:: ↗
 0281 e↗ra ↘
 0282 =mi↗ra↘
 0283 **era totalmente una criada ↓**
 porque si yo voy a {[ac]vivir} donde hay una hija
 0284 **y va una nuera ↑**
 0285 **quien manda es la hija no es la nue↗ra ↘**
 0286 ↳no ↑²↗
 0287 Jorge {[dc]↳que↳ si abue::↗la ↘
 0288 va:le ↘}
 0289 Modesta **..entonces claro ↓**
 0290 alí ↑
 0291 e o irmán ↑
 0292 e o irmÁN ↓
 0293 {[f] dE↗la ↘}
 0294 <1>
 0295 **se creía el dueño ↑**
 0296 ..auténtico ↓
 0297 bota↗ba (xx)↗
 0299 Modesta era ↳victoriano↗ ↓
 0300 Cata ↳lo que no pue↳de tu madrina es ↑

Modesta introduce a súa narrativa a través da formulación dunha crítica cara á súa irmá (Nieves, unha persoa ausente neste encontro de sobremesa) pola súa falta de memoria. A través do enunciado *..pero vamos a ver ↑*, emitido con contundencia en 250 e interrompe a secuencia precedente de xeito abrupto, a falante mostra a súa predisposición para tomar a quenda de fala. A seguir, produce a crítica: 253 *miña irmán está completamente loca → / 234 non s'acorda da vida de túa abuela ↓ / 255 **porque tu abue↗la ↘ / 256se casó y vino a vivir pa la casa ↓***. O uso do verbo *acordarse* en 254 está ao servizo da inserción da secuencia narrativa, é dicir, actúa como unha fórmula para anunciar e evocar a experiencia pasada. A narrativa serve, entón, de xustificación da crítica: “the power of stories as argumentative devices comes from the fact that they provide experience-based evidence for claims” (De Fina e Georgakopoulou, 2011: 98). En realidade, nesta interacción non hai unha disputa explícita entre os participantes; si, acaso, certa disparidade á hora de valorar o comportamento da irmá de Modesta, a persoa ausente e contra quen a falante narradora dirixe un reproche. Neste sentido, a narrativa funciona aquí como soporte argumentativo da crítica.

Esta primeira intervención constitúe a introdución, a modo de preámbulo ou *abstract* máis orientación (*orientation*, Labov e Waletzky, 1997 [1967]) da narrativa. A continuación, Modesta subministra unha serie de aspectos preliminares, que serán completados na quenda seguinte: 260 **de una cuñada** ↘ / (...) / 262 **y de un hermano** → / 263 **y del marido** ↓ / 264 *eran tres matrimonios* ↓. Nesta primeira parte da narrativa, ponse de relevo o papel da personaxe protagonista (a nai de Modesta) e fíxase a historia no espazo (a casa familiar, na que vivían tres matrimonios) e no tempo (despois do matrimonio dos pais de Modesta). Como explica Norrick (2000: 32), “[s]tories often begin with a general frame, containing information about the place and time of the actions reported”, de maneira que os demais participantes poidan interpretar o significado da narrativa².

Ademais da súa función como recurso argumentativo, esta narrativa ten tamén unha clara función informativa, na medida en que Modesta busca compartir a historia familiar con Jorge, o participante máis novo (polo tanto, quen menos coñecemento ten, en principio, sobre a experiencia pasada da familia) e tamén quen menos aliñado está coa postura da narradora. A alternancia de código galego-castelán en 254-256 (234 *non s’acorda da vida de túa abuela* ↓ / 255 **porque tu abuela** ↘ / 256 **....se casó y vino a vivir pa la casa** ↓) xunto co posesivo *tu* en 255, poderían estar orientados a indexar a selección dun participante concreto, neste caso a Jorge como destinatario principal da narrativa. De acordo con Gumperz (1982), unha das principais funcións das alternancias de código é seleccionar un interlocutor entre todos os participantes. A resposta de Jorge (257 *si* ↘ / 258 *xa se:i* ↗), en efecto, manifesta o seu rol de participante interpelado e, ao mesmo tempo, en tanto comentario confirmativo, evidencia que coñece, en todo ou en parte, a historia que Modesta ten a intención de contar.

² De acordo coa estruturación de Labov e Waletzky, (1997 [1967]), podemos distinguir o *abstract*, que resume a historia, da *orientation*, que guía aos interlocutores á hora de recoñecer os personaxes, os aspectos espazo-temporais, etc. da historia. En calquera caso, resulta evidente que ambas as dúas seccións presentan material introdutorio, que pon de manifesto de que trata, quen “actúa” e como, onde e cando ocorre a historia (Norrick, 2000: 33).

Despois de que Modesta complete a información preliminar da historia (259-268), prodúcese unha competición pola quenda de fala: Cata interrompe o desenvolvemento da narrativa e trata de reconducir a conversa cara o debate previo sobre quen debe coidar a persoa dependente. As interrupcións e, sobre todo, os discursos solapados fan máis evidente a competencia por conseguir reter a quenda. En 269, esta falante recolle parte do material narrativo para converter a historia nun pasado hipotético que non tería repercusións no presente (269 **y independientemente de que no viniera a vivir** ↑ / 270 (xxxxxx)), a fin de presentar a súa propia análise da situación de partida (275 **ella tiene que pensar** ↑ / 276 **en que hizo muchas más cosas buenas que malas** ↓) e centrar o debate na situación actual (278 { [ac] **ella la única problema que tiene es porque no le dejó** ↑ / **que la casa fuera para ella** ↑}). Con todo, Modesta ignora estas interrupcións e trata de volver a gañar a quenda para seguir contando a historia e reforzar a información previa con datos precisos (271 **no:** ↘ / 272 **pero vino a vivir para' llí** ↓ / 273 **....echó catorce años allí** ↑) e con valoracións propias (274 **y era la criada** ↑). A partir de 282, Modesta consegue facerse de novo coa quenda de fala e retoma a narración a través do apelativo *mira*. Neste momento, recupera a información de 274 que quedara solapada por unha intervención de Cata; a repetición en 283 desta mesma información, xunto coa pregunta en forma potencial ou hipotética posterior (284-286), está ao servizo da finalidade enfática: 283 **era totalmente una criada** ↓ / 284 **porque si yo voy a** { [ac] **vivir** } **donde hay una hija y va una nuera** ↑ / 285 **quien manda es la hija no es la nue'ra** ↘ / 286 **no** ↑?

En 287-288, a intervención reactiva de Jorge pode interpretarse non tanto como unha simple contestación á pregunta, tal vez retórica, de Modesta, senón tamén como unha resposta avaliativa: a desaceleración do ritmo, o alongamento vocálico en *abuela* e o tonema final ascendente-descendente indexan ademais unha certa reacción contra a narrativa de Modesta. Con frecuencia, as historias familiares (*familiar tales*, Norrick, 1997, 2000) presentan un alto grado de información compartida polos participantes na conversa, de modo que un exceso de información pode resultar repetitivo ou

mesmo tedioso. Neste caso, Modesta confírelle bastante importancia á introdución da narrativa, xa que aporta moitos datos que poderían resultar accesorios e realiza unha gran cantidade de repeticións. Na súa última intervención deste fragmento introductorio (289-297), abunda nos detalles da historia e resalta o papel de criada da súa nai na casa familiar; en efecto, Modesta destaca na súa narración a condición de muller da súa nai, a través do seu papel de nora (283-284) e de irmá (291-296), sometida ás imposicións dos donos da casa, os pais do seu marido.

Neste *Fragmento 1* comprobamos como Modesta recorre ao pasado para dar unha explicación á situación actual: a historia familiar reforza a queixa ou a crítica da propia falante e desautoriza a postura da súa irmá ausente. Ao mesmo tempo, esta narrativa trata de captar o apoio dos interlocutores: a alternancia de código galego-castelán permite a Modesta seleccionar ao interlocutor principal da narrativa e constitúe unha estratexia de aproximación coa que captar non só a súa atención, senón tamén a súa adhesión, tal e como pode ocorrer noutras secuencias de disputa ou debate (Diz Ferreira, 2016).

Nas seguintes subsecuencias, Modesta fará un repaso pola súa infancia e mocidade e centra a súa narrativa no rol de nai na historia familiar. Ao longo da secuencia narrativa, os falantes afondan en cuestión etnograficamente relevantes na cultura galega (a familia e a casa, as herdanzas, a situación das mulleres, as vodas, etc.), establecen comparacións entre o *estilo de vida de antes* e o *estilo de vida de agora* e incluso intercalan pasaxes máis próximos ao presente, que se van encaixando no desenvolvemento lineal da narrativa. As pasaxes narrativas autobiográficas que afloran na conversa cotiá, por tanto, presentan unha estrutura flexible, de modo que a acción principal (*main action*, Labov e Waletzky, 1997 [1967]) desta narrativa está integrada por múltiples episodios do pasado que se van incrustando nunha sucesión coherente de acontecementos na estrutura episódico-cronolóxica da historia.

Para a súa narración, Modesta emprega un estilo acorde coa modalidade narrativa que destaca, en principio, polo uso de cláusulas de acción, cuxa progresión “se ciñe por lo general a una línea temporal de sucesividad”, de modo que “lo necesario no es un tiempo pasado (propio del relato), sino un aspecto perfectivo global de la historia” (Gallardo Paúls, 1993: 110), de marcadores

temporais, que contribúen á organización cronolóxica dos episodios da historia, de abundantes *verba dicendi* para marcar o *discurso construído* (Tannen, 2007 [1989]) e de constantes repeticións e expresións formulaicas (ver Norrick, 2000, Cap. 3). Non obstante, en determinados momentos humorísticos, a narradora abandona o relato e desprega un estilo retranqueiro para introducir comentarios avaliativos, sobre a base do propio material narrativo. Este estilo retranqueiro leva consigo, tamén, un cambio no marco interpretativo, de modo que se abandona momentaneamente a seriedade e a transcendencia da narrativa sobre o pasado familiar e aplícase unha chave humorística consonte ao marco de xogo. A narrativa, como espazo performativo por excelencia, constitúe unha actividade conversacional na que os momentos humorísticos son moi rendibles para manter a atención dos interlocutores e, en consecuencia, a finalidade escenificadora.

Durante a narrativa que estamos a analizar, a falante narradora incrusta episodios do pasado sobre os que fai humor, en determinados momentos nos que introduce comentarios ou valoracións sobre a historia (*evaluation*, Labov e Waletzky, 1997 [1967]) ou para enfatizar determinadas situacións da historia ou do discurso referido dos personaxes. Nestas pasaxes, a narración pasa a un segundo plano e aflora un estilo retranqueiro a través do cal se formulan enunciados avaliativos que, asemade, contribúen á distensión.

A continuación, imos analizar un fragmento no que se expoñen as penurias económicas, fundamentalmente das mulleres, que non podían traballar fóra da casa e dependían economicamente do entorno familiar. Nesta liña, Modesta lembra como a súa nai tiña que pedir cartos á familia incluso para poder comprar roupa interior (*bragas*) as súas dúas fillas:

Fragmento 2: *dáme cart- buuuu*. Humor sobre situacións problemáticas.

0601 Modesta *pero bue↗no ↘*
0602 *..unha noite ↑*
0603 *despois miña nAi ↑↑*
0604 *como tiña que pidirlle unhas-*
0605 *pa cando lle fasía falta unhas bragas ↑*
0606 *..pa mi::n ↗*
0607 *ou pa miña irmán ↑*
0608 *ou pa ela ↓*
0609 *a miña madriña ↓*

0610 dáme cart- bu::: →
 0611pa pagar a escola ↓
 qu'andábanos na escola de m- de monxas en sabarís
 0612 ↑
 0613 ..cando acababa o mes ↑
 0614 e había que pagar a escola ↓
 0615 bu::: →
 0616 {[ac][p][b] aquilo ((bu)) ↓}
 0617ai b- b-
 0618 todo o mundo que ten que pedir cartos ↑
 0619 ..bueno ↓
 0620 xa sabes o que é ↓?
 0621 Jorge .. ʃhe heʃ he he he
 0622 Modesta ʃeran ↑ʃ
 0623 as des de últimas ↓

Neste fragmento, o humor está ao servizo da recreación das penurias económicas da súa nai, quen tiña que pedir diñeiro na casa (a protagonista da historia –nai de Modesta- *a miña madriña*) para afrontar os gastos cotiás como comprar roupa interior (604 como tiña que pidirlle unhas- / 605 pa cando lle fasía falta unhas bragas ↑) ou pagar o colexio das súas fillas (611-612). En efecto, os indicios retranqueiros aparecen inseridos no propio discurso narrativo: a narradora recorre á estilización humorística como estratexia para presentar a crueza da situación dun xeito menos descarnado. Precisamente, o seu control do ritmo narrativo, sobre todo na sucesión de movementos enumerativos con alongamentos vocálicos (606) e tonemas finais ascendentes (607), así como a propia elaboración do *discurso construído* (Tannen, 2007 [1989]), que se intensifica a través dunha emisión paralingüística (610 dáme cart- bu::: → o 615 bu::: →) que esconde a reacción dalgún personaxe e ten unha natureza valorativa, ou o que Vygotskij (1975 [1934]) denominou *inner speech* (616 {[ac][p][b] aquilo ((bu)) ↓} / 617ai b- b-) revelan a chave interpretativa coa que a falante trata de producir unha comicidade dentro do marco de xogo.

Nese reencadramento da interacción no xogo, ademais, Modesta deixa a dúbida sobre a interpretación destes enunciados e, de feito, descarga a responsabilidade interpretativa nos seus interlocutores: 618 todo o mundo que ten que pedir cartos ↑ / 619 ..bueno ↓ / 620 xa sabes o que é ↓?. A narradora apela conscientemente ao coñecemento

compartido, a través da pregunta de 620, sobre as implicacións sociais, culturais e persoais de pedir cartos, para que sexan os propios interlocutores os que, a partir das súas propias experiencias comúns, poidan interpretar a situación de escaseza á que tivo que facer fronte a protagonista. Asemade, os falantes retranqueiros, como Modesta, teñen a habilidade de facer humor en torno ás penurias e miserias propias, como unha forma de presentarse distantes respecto de situacións conflitivas ou problemáticas do seu pasado. A crueza do episodio referido queda, en consecuencia, atenuada pola recontextualización do episodio nun marco lúdico; e, tamén, o contraste entre o contido da historia e a estilización humorística contribúe á diversión e á risa nos interlocutores.

Precisaemnte, a risa de Jorge (621), en tanto resposta apropiada e, acaso, esperada (Norrick, 1993; Attardo, 2015) á intervención humorística, evidencia que este participante recoñeceu o marco de xogo e o humor que a narradora proxectara a través do cambio de estilo. En termos de Norrick (1993: 105),

It is up to the joker to signal the play frame and to express the jest in a form accessible to members of a certain group, and it is up to the listener to interpret and then reinterpret the turn to get the joke, and to show understanding with laughter. If the two coordinate their timing, they both share in the payoff of amusement and increased rapport.

Aparte do recoñecemento do marco humorístico, a risa revela tamén aceptación e valoración positiva deste fragmento narrativo en tanto performance humorística (Jefferson, 1979; ver De Fina e Georgakopoulou, 2011) e unha certa empatía cara a narradora (Georgakopoulou, 1998). Todo isto favorece decisivamente á construción, mantemento e reforzo da relación interpersonal e confirma a implicación do receptor, neste caso, de Jorge, coa historia.

En 622-623, Modesta comenta a situación formulando un comentario proverbial de carácter conclusivo: eran ↑ / as des de últimas ↓. Esta expresión fraseolóxica, a modo de peche do episodio, ten tamén unha función valorativa pero, ademais, serve de transición, de novo, cara o marco narrativo.

A recreación dun pasado familiar na aldea, rural, da lugar á reconstrución, no presente, de moitos episodios, ás veces dolorosos, que poñen o falante diante das súas propias lembranzas. A reconstrución do pasado é tamén unha reinterpretación do pasado, que se emprega como material para a broma conversacional e consegue eliminar gran parte do compoñente trágico. No *Fragmento 3*, a narradora constrúese como personaxe da historia ao contar como, despois de que os seus pais, xunto coas dúas nenas, marcharan fóra da casa familiar, tivo que colaborar nas tarefas domésticas, facendo a comida, incluso a costa de perder colexio. Modesta aproveita entón todo o coñecemento compartido como material para a broma.

Fragmento 3: *e mira que ghuapa estou*. Performance retranqueira sobre el pasado.

0888 Modestaentón dix e: →
0889 e entón eu tiña dose ↓
0890 e tiña- ..ind'andaba na escuela ↑
0891 e foi alá ↑
0892 díxoll'as monxas ↓
0893 que tiña que salir ↑
0894 m- ..e:: →
0895 *medi'hora antes* ↓
0896salíamos á unha ↓
0897 Diana **..son las seis** ↓=
0898 Modesta =pero eu tiña que salir ↑
0899 ..{[a] son as seis ↑?}
0900 Cata ha he he he he he
0901 Modesta eu tiña que salir ás dose e media ↓
0902 ..porque miña nai iba ó xornal ↓
....nunha lareira na cusiña de baixo ond'está
0903 aquel cusiña de baixo ↓
0904 cunha larei^rra ↘
0905 ..e cun trepio ↑
0906 ..tiña que ir a faser chulas tódolos días ↓
0907de fariña con aghua ↑
0908 *sin* ↘
0909 ghuevos ↑
0910 ..e sin nada ↓
0911chulas tódolos días ↓
0912 pa cando cheghara miña nai comer as↓ chulas ↑
0913 <1,5>
0914 quEntes ↑
0915 ..e::: →
0916 eu máis miña irmán ↑
0917 porque non había outra cousa ↓
0918 *va^rle* ↘
0919 ..chUlas ↑
0920{[f] sin leite ↓}

0921 Diana *aí* ↑
 0922 *fariña con aghua* ↓
 0923 Modesta *fariña con aghua* ↓
 0924 *..e mira que m-*
 0925 *e mira que ghuapa* ↓ { [b] [b] *estOu* ↓ }
 0926 Jorge *he he he ha ha* ↑
 0927 Diana *ah* ↑
 0928 Modesta **te das cuenta** ↑?

Esta anécdota está introducida a través dun falso *verba dicendi* en 888 que, non obstante, actúa aquí como recuperador do fío narrativo, despois dunhas intervencións nas que os demais participantes demandáranlle á narradora algunhas precisión sobre o que viña contando e que detiveran momentaneamente o avance da narración. Así pois, a partir de 888, Modesta recupera a actividade narrativa para contar agora unha anécdota que serve, no contexto global da secuencia de historia, de apoio á súa tese principal e de xustificación á crítica cara á súa irmá. Neste fragmento, Modesta deixa de ser unha mera narradora ou animadora para converterse tamén en personaxe. En tanto personaxe principal desta anécdota, a narradora constrúese como unha muller traballadora, que dende os doce anos tivo que axudar a súa nai nas tarefas do fogar.

A través desta anécdota, a narradora exemplifica a dureza do pasado da súa familia no que o matrimonio dos seus pais, con dúas fillas pequenas, tivo que facer fronte ás adversidades sen o apoio da casa familiar. Na introdución do episodio, a modo de orientación (889-890), Modesta sitúa a historia nun momento concreto do pasado, cando tiña doce anos (889 e entón eu tiña dose ↓) e indica que aínda estaba estudando no colexio. Lembra entón como a súa nai foi falar coas monxas do colexio para poder saír media hora antes da fin das clases e poder, así, ir a casa para facer a comida (892-896). Outra vez, os verbos de movemento (891 e *foi alá* ↑), que fan progresar a narración, e a introdución de discurso referido a través de *verba dicendi* (892 *díxoll'as monxas* ↓ / 893 *que tiña que salir* ↑ / (...) / 895 *medi'hora antes* ↓) caracterizan o estilo narrativo de Modesta.

En 897, Diana intervéñ para indicar a hora, de modo que detén a narración de Modesta quen, sorprendida, produce unha pregunta confirmativa: 898 *pero eu tiña que salir* ↑ / 899

{[a] son as seis ↑²}. Trala risa de Cata pola intervención reactiva de Modesta sorprendida, a narradora retoma a historia e, a partir de 901-902, Modesta segue recreando a anécdota. Neste punto, Modesta dispónse a introducir a acción principal da historia: primeiro, xustifica por que debía saír antes do colexio (902 ..porque miña nai iba ó xornal ↓); a continuación, abunda en detalles secundarios da historia (por exemplo, que accesorios rudimentarios empregaba para cocinar: a *lareira* e un *trepio*); finalmente, narra a acción principal en 906: ..tiña que ir a faser chulas tódolos días ↓.

Este estilo narrativo, con tal profusión de detalles, está ao servizo da evocación dun mundo rural tradicional, quizais descoñecido por algunha das persoas presentes; naquela época, cocinábase en *lareira*, lousa ou grupo de lousas amontoadas onde se facía o lume, e, enriba, situábase un *trepio* (estrutura de ferro con tres pés) para colocar a ola. Ademais, dende un punto de vista antropolóxico, o imaxinario gastronómico desta pasaxe remite tamén a ese pasado cultural de moitas familias galegas que, na aldea, tiñan que se alimentar cunha comida preparada con fariña e auga: as *chulas*³. As *chulas*, unha palabra que remite a un ámbito xeográfico concreto e como comida de carácter local e tradicional, teñen nesta narrativa un valor identitario na medida en que permiten establecer unha asociación coas formas de vida rurais. A repetición constante do termo *chulas* en 906, 911, 912 e 919 estaría relacionada cunha recreación máis expresiva deste episodio da vida da narradora; en efecto, Modesta sinala o escaso valor enerxético dese alimento, elaborado sen ovos e sen outros condimentos máis nutritivos (908-910), e recreábase no feito de que tivesen que comer chulas todos os días (911). Deste xeito, a falante intensifica o carácter calamitoso da situación.

Neste caso, a anécdota do pasado aseméllase a outras narracións sobre momentos vergoñentos ou embarazosos, en tanto que, en ámbolos dous casos, o humor adquire unha función de autoengrandecemento do narrador. Segundo Norrick (2000), as narracións en clave humorística sobre circunstancias embarazosas demostra a capacidade do personaxe-narrador para rirse dos seus propios erros, de modo que encerran un certo prestixio encuberto do propio falante.

³ Tradicionalmente, as *chulas* (tamén *freixós*, *feixó* ou *feixón* segundo a zona) preparábanse cunha masa líquida de fariña e auga similar á das *filloas*. Como explica Mariño Ferro (2000: 175), “[o] amodoado [masa de chulas y filloas] máis sinxelo e corrente elabórase con fariña triga disolta en auga”.

Still, a kind of covert prestige attaches to having overcome foolish mistakes in the past. In addition, the ability to laugh at one's own foibles and errors demonstrates a sense of humor, which also counts as a virtue. Far from resulting in a loss of face, the telling of stories about personally embarrassing moments actually ends up working as covert self-aggrandizement. (Norrick, 2000: 142-143)

Así, cando Modesta narra acontecementos ou episodios sobre problemas ou conflitos do seu pasado, mostra tamén un sentido do humor particular. No *Fragmento 2* analizábase como Modesta realizaba unha intervención humorística coa que introducía unha avaliación sobre o material narrativo do seu pasado; no *Fragmento 3*, tamén, a performance humorística da narradora xorde como un mecanismo desencadeador da avaliación: a repetición da palabra *chulas* e, sobre todo, a elaboración estilística do final da narrativa, que remata cun comentario avaliativo en 924-925, provoca a gargallada de Jorge. O uso da palabra *chulas*, novamente en 919, con énfase na tónica (chUlAs ↑), e o aumento de volume en 920 ({ [f] sin leite ↓}) introducen un cambio de estilo que reencadra a narrativa nun marco de xogo no que a falante producirá o seu comentario valorativo, concibido como *golpe de gracia* (*punch line*). En efecto, despois da intervención de Diana (921-922) para insistir, máis unha vez, en que as *chulas* estaban feitas con fariña e auga, Modesta recupera a quenda de fala para introducir a valoración da súa narrativa, estilizada dun modo humorístico: 923 fariña con aghua ↓ / 924 ..e mira que m- / 925 e mira que ghuapa↓ { [b] [b] estOu ↓}. O tono baixo e a produción enfática da vogal tónica de *estou* indexan precisamente esa intención humorística da narradora, que confronta aquel pasado familiar, complexo e difícil, co presente.

Novamente, Modesta descarga a actividade interpretativa nos seu(s) interlocutor(es) en tanto pon a proba a capacidade para interpretar o valor intencional da súa intervención de 924-925. A falante non pon o foco na súa fermosura a fin de que os demais participantes poidan emitir un xuízo con respecto a esa cuestión; quizabes, so un falante que non comparta as normas pragmáticas desta comunidade tal vez interpretará a literalidade do enunciado e tratará de responder en consecuencia, acaso cun acto de fala cortés que reforce a imaxe positiva da falante narradora. Pola contra, como

enunciado valorativo, ten unha forte carga presuposicional: a exaltación que de si mesma fai Modesta en 925, de maneira deliberadamente cómica, produce unha autorrepresentación da falante como unha muller que superou as penurias daquel outro tempo no que tiña que comer *chulas*; ao mesmo tempo, serve para establecer un contraste entre o presente e o pasado. En realidade, a narradora recorre a unha calidade física (a fermosura, encarnada na súa propia persoa) para opoñer un episodio traumático do pasado co presente, que se fundamenta no coñecemento compartido por todos os participantes.

A indireccionalidade é unha das principais facetas da *retranca*. Na súa disertación sobre a *retranca*, Prego Vázquez (2000) apunta precisamente ao feito de que o falante retranqueiro pode resultar pouco cooperativo, aínda que a interpretación das súas intencións pode ser recoñecible polos demais membros da súa comunidade, en tanto comparte a súa participación nunhas mesmas prácticas que se rexen por uns mesmos patróns comunicativos:

aunque las estrategias y el modo de expresarse sea indirecto o presente lo que podría parecer “cierta vaguedad” desde el punto de vista informativo, el oyente, que comparta los patrones comunicativos culturales puede desvelar la verdadera intención comunicativa y los múltiples significados inferidos sin ningún tipo de dificultad adicional. De la misma manera, un “hablante retranquero”, aunque no exprese directamente su intención comunicativa, sabe perfectamente cuál es ésta; los oyentes que compartan estos patrones culturales saben que siempre tendrán que realizar un amplio recorrido inferencial para obtener todos los significados que se esconden en las sinuosidades del discurso de su interlocutor. (Prego Vázquez, 2000: 178)

Por outra banda, o humor volve funcionar, neste fragmento, como un distensor do dramatismo que envolve toda a situación e como unha estratexia de afastamento respecto do pasado vivido e a súa concepción trágica.

A estilización humorística de Modesta provoca, novamente, a risa de Jorge (926). A través desta resposta, Jorge deixa claro que reconece a intencionalidade humorística da narradora. En definitiva, este novo momento retranqueiro activa transitoriamente o marco de xogo que, na intervención seguinte de Modesta (928), queda desactivado. A narradora recupera a quenda de fala para formular, novamente nunha clave seria, unha pregunta (te das cuenta ↑?) e retomar a narración

falando de como a súa nai tivo que facer fronte os problemas cotiás ela soa, sen axuda do seu marido e da súa familia.

5. Conclusións

Nos fragmentos que vimos de analizar podemos observar unha alternancia entre marcos interpretativos (marco serio → marco humorístico ou de xogo → marco serio) que contextualiza, momento a momento, a interacción e a construción do *self* que realizan os falantes. Agora ben, a estilización humorística que leva a cabo a narradora en cada un dos fragmentos analizados (*Fragmento 2* e *Fragmento 3*) non so establece a *key* interpretativa en consonancia coas súas propias intencións senón que, ademais, contribúe á escenificación que Modesta realiza sobre a base da súa experiencia pasada.

Tal e como comentabamos ao analizar cada un dos fragmentos anteriores, a falante que actúa como narradora utiliza fundamentalmente o humor e a *retranca* para introducir valoracións e comentarios con respecto aos materiais da propia narración e que revelan a súa posición no aquí e agora dende onde narra. Deste xeito, pódese establecer unha nidia distinción entre a narración (*Fragmento 1*), na que se conta unha historia nunha modalidade narrativa, e as valoracións da propia narradora, á marxe, sobre a propia historia (*Fragmento 2* e *Fragmento 3*). A recorrencia ao humor serve, asemade, para distender unha situación que podería resultar incómoda e, en todo caso, pode provocar dúbida ou desconcerto sobre o modo como a propia falante quere que se interpreten esas intervencións humorísticas.

Anexo I: Convencións de transcripción

Normas xerais de transcripción:

- Numeración dos segmentos de fala: cada número indica unha unidade prosódica.
- As falantes e os falantes identifícanse cun nome propio que, en xeral, non coincide co seu nome real.

Tipografía:

- Tipografía: O tipo de letra empregado na transcripción é *Courier new*, 11 puntos.
- Identificación dos códigos:
 - Letra normal redonda: galego.
 - **Letra negriña:** castelán.
 - *Letra cursiva:* segmentos non atribuíbles a ningún dos dous códigos.
- Os antropónimos, topónimos e outros nomes propios transcribíense sempre en minúscula.

Fenómenos fonéticos dialectais:

Seseo: Utilizarase a grafía “s” para a realización seseante do fonema fricativo interdental xordo /θ/.

Gheada: Utilizarase a grafía “gh” para as posibles realización deste fenómeno.

Símbolos de transcripción

[Lugar onde comeza un solapamento.
]	Lugar onde conclúe un solapamento.
-	Interrupcións e autocorreccións.
..	Pausa breve entre 0” y 0,5”.
....	Pausa breve entre 0,5” y 1”.
<1>	Pausa de máis dun segundo.
Letra maiúscula	Énfases da vogal tónica.
↑↑	Entoación ascendente moi marcada.
↑	Entoación ascendente.
↗	Entoación semiascendente.
→	Entoación sostida.
↘	Entoación semidescendente.
↓	Entoación descendente.
?	Entoación interrogativa.
:	Alongamento dun son.
=	Engarzamento de voces: o falante comeza a falar sen pausa aparente.
[p]	Volume baixo ou <i>piano</i> .
[f]	Volume alto ou <i>fortis</i> .
[ac]	Ritmo acelerado.
[dc]	Ritmo desacelerado.
[b]	Ton grave.
[a]	Ton agudo.
{}	Segmento afectado polo fenómeno fonético [p], [f], [ac], [b] e [a].
(O)	Transcripción dubidosa.
(xx)	Segmento inaudible ou indescifrible: poranse tantas aspás como golpes de voz se aprecien.
[]	Información paralingüística e anotacións do transcritor.
ha ha	Risos

Bibliografía

- Attardo, Salvatore (2015). Humor and Laughter. En Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton e Deborah Schiffrin (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*. Hoboken, NJ: John Wiley, 168-188.
- Auer, Peter (ed.) (2007). *Style and social identities: alternative approaches to linguistic heterogeneity*. Berlin / Nova York: Mouton de Gruyter.
- Baltrusch, Burghard (1998). Teoría e práctica sincrónica da retransa a partir do refraneiro e da literatura galega vangardista. *Anuario de estudos literarios galegos* (1998), 117-140.
- Bamberg, Michael (2004). Talk, Small Stories, and Adolescent Identities. *Human Development*, 47(6), 366-369.
- Bamberg, Michael (2006a). Biographic-Narrative Research, Quo Vadis? A Critical Review of 'Big Stories' from the Perspective of 'Small Stories'. En Kate Milnes, Christine Horrocks, Nancy Kelly, Brian Roberts e David Robinson (eds.), *Narrative, Memory & Knowledge: Representations, Aesthetics, Contexts*. Huddersfield: University of Huddersfield, 63-79.
- Bamberg, Michael (2006b). Stories: Big or small: Why do we care?. En *Narrative – State of the Art* [=Narrative Inquiry 16:1], 139-147.
- Bamberg, Michael (2008a). Selves and identities in the making: The study of microgenetic processes in interactive practices. En Ulrich Mueller, Jeremy I. M. Carpendale, Nancy Budwig e Bryan Sokol (eds.), *Social Life and Social Knowledge: Toward a Process Account of Development*. Mahwah, N.J.: Erlbaum, 205-224.
- Bamberg, Michael (2008b). Twice-Told-Tales: Small Story Analysis and the Process of Identity Formation. En Toshio Sugiman, Kenneth J. Gergen, Wolfgang Wagner e Yoko Yamada (eds.), *Meaning in Action*. Tokyo: Springer Japan, 183-204.
- Bamberg, Michael (2011a). Narrative Discourse. En Carol A. Chapelle (ed.), *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford, UK: Blackwell.

- Bamberg, Michael (2011b). Narrative Practice and Identity Navigation. En James Holstein e Jaber Gubrium (eds.), *Varieties of Narrative Analysis*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 99-124.
- Bamberg, Michael (2011c). *Who am I?* Narration and its contribution to self and identity. *Theory & Psychology*, 21(1), 3-24.
- Bamberg, Michael e Alexandra Georgakopoulou (2008). Small stories as a new perspective in narrative and identity analysis. *Text & Talk - An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse Communication Studies*, 28(3), 377–396.
- Barreiro Rivas, Xosé Luis (2008). Ironía y metáfora en la identidad cultural de Galicia: una reflexión sobre la «retranca». *Cotaredo. Revista Cultural e Turística do Concello de Forcarei*, 11, 12-19.
- Bateson, Gregory (1953). The Position of Humor in Human Communication. En Heinz von Foerster (ed.), *Cybernetics*. Nueva York: Josiah Macy, Jr. Foundation, 1-47.
- Bourdieu, Pierre (2000 [1984]). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Coupland, Nikolas (2001). Dialect stylization in radio talk. *Language in Society*, 30(3), 345–375.
- Coupland, Nikolas (2007). *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Fina, Anna e Alexandra Georgakopoulou (2011). *Analyzing narrative: discourse and sociolinguistic perspectives*. Cambridge / Nova York: Cambridge University Press.
- Diz Ferreira, Jorge (2016). La acomodación lingüística en la interacción bilingüe gallego-castellano: Estrategias discursivas de convergencia y divergencia en secuencias de conflicto. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 31 <en liña: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1511>>.

- Dynel, Marta (2011). Joker in the pack: Towards determining the status of humorous framing in conversations. En Marta Dynel (ed.), *The Pragmatics of Humour across Discourse Domains*. Amsterdam: John Benjamins, 217-242.
- Eckert, Penelope (2000). *Linguistic variation as social practice: the linguistic construction of identity in Belten High*. Malden, Mass: Blackwell Publishers.
- Eckert, Penelope (2006). Communities of Practice. En Keith Brown (ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Amsterdam: Elsevier, 683-685.
- Eckert, Penelope e John R. Rickford (eds.) (2001). *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eckert, Penelope e Etienne Wenger (2005). Communities of practice in sociolinguistics. What is the role of power in sociolinguistic variation? *Journal of Sociolinguistics*, 9(4), 582-589.
- Gallardo Paúls, Beatriz (1993). *Lingüística perceptiva y conversación: secuencias*. Valencia: Universitat de València.
- Georgakopoulou, Alexandra (1998). Conversational Stories as Performances: The Case of Greek. *Narrative Inquiry*, 8(2), 319-350.
- Georgakopoulou, Alexandra (2005). Same old story?: On the interactional dynamics of shared narratives. En Uta M. Quasthoff e Tabea Becker (eds.), *Narrative Interaction*. Amsterdam: John Benjamins, 223-241.
- Georgakopoulou, Alexandra (2006a). Small and large identities in narrative (inter)action. En Anna De Fina, Deborah Schiffrin e Michael Bamberg (eds.), *Discourse and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 83-102.
- Georgakopoulou, Alexandra (2006b). Thinking big with small stories in narrative and identity analysis. En *Narrative – State of the Art* [=Narrative Inquiry 16:1], 122-130.
- Georgakopoulou, Alexandra (2007). *Small Stories, Interaction and Identities*. Amsterdam: John

Benjamins.

Georgakopoulou, Alexandra (2015). Small Stories Research: Methods - Analysis - Outreach. En Anna De Fina e Alexandra Georgakopoulou (eds.), *The Handbook of Narrative Analysis*. Hoboken, NJ: John Wiley, 255-271.

Goffman, Erving (2006 [1976]). *Frame analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Gondar Portasany, Marcial (1993). *Crítica da razón galega: entre nós-mesmos e nós-outros* (1ª ed). Vigo: A Nosa Terra.

Gumperz, John J. (1982). *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gumperz, John J. e Dell H. Hymes (eds.) (1986). *Directions in sociolinguistics: the ethnography of communication*. Oxford / Nova York: Wiley-Blackwell.

Hammersley, Martyn e Paul Atkinson (2007 [1983]). *Ethnography: principles in practice*. Londres / Nova York: Routledge.

Hernández Campoy, Juan Manuel (2016). *Sociolinguistic styles*. Hoboken, N.J.: Wiley-Blackwell.

Hymes, Dell H. (1986 [1972]). Models of the Interaction of Language and Social Life. En Dell H. Hymes e John J. Gumperz (eds.), *Directions in sociolinguistics: the ethnography of communication*. Oxford / Nova York: Wiley-Blackwell.

Irvine, Judith T. (2002). «Style» as distinctiveness: the culture and ideology of linguistic differentiation. En Penelope Eckert e John R. Rickford (eds.), *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 21-43.

Jefferson, Gail (1979). A Technique for Inviting Laughter and its Subsequent Acceptance Declination. En George Psathas (ed.), *Everyday language: Studies in ethnomethodology*. Nueva York: Irvington Publishers, 79-96.

- Labov, William (1972a). *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Labov, William (1972b). The Transformation of Experience in Narrative Syntax. En *Language in the inner city: studies in the Black English vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 354-396.
- Labov, William (2013). *The language of life and death: the transformation of experience in oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Labov, William e Joshua Waletzky (1997). Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. *Journal of Narrative and Life History*, 7(1-4), 3-38.
- Lave, Jean e Etienne Wenger (1991). *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge / Nova York: Cambridge University Press.
- Malinowski, Bronislaw (2001 [1922]). *Los argonautas del Pacífico Occidental: comercio y aventura entre los indígenas de la Nueva Guinea melanésica*. Barcelona: Península.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón (2000). *Antropoloxía de Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Mead, Margaret (1928). *Coming of age in Samoa: a psychological study of primitive youth for western civilisation*. Nova York: W. Morrow & Company.
- Mishler, Elliot G. (1992). Work, identity, and narrative: An artist-craftsman's story. En George C. Rosenwald e Richard L. Ochberg (eds.), *Storied lives: the cultural politics of self-understanding*. New Haven: Yale University Press, 21-40.
- Mishler, Elliot G. (2004 [1999]). *Storylines: craftartists' narratives of identity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Mishler, Elliot G. (2006). Narrative and identity: the double arrow of time. En Anna De Fina, Deborah Schiffrin e Michael Bamberg (eds.), *Discourse and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 30-47.
- Norrick, Neal R. (1993). *Conversational joking: humor in everyday talk*. Bloomington: Indiana University

Press.

Norrick, Neal R. (1997). Twice-told tales: Collaborative narration of familiar stories. *Language in Society*, 26(2), 199–220.

Norrick, Neal R. (2000). *Conversational Narrative: Storytelling in everyday talk*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Piccardi, Alice (2004). A retransca como acto lingüístico. *Cadernos de lingua*, 26, 99-108.

Prego Vázquez, Gabriela (2000). *Prácticas discursivas, redes sociales e identidades en Bergantiños (Galicia) : la interacción comunicativa en una situación de cambio sociolingüístico*. A Coruña: Universidade da Coruña [Tese de Doutoramento Inédita].

Ricoeur, Paul (1980). Narrative Time. *Critical Inquiry*, 7(1), 169-190.

Rivas Rodríguez, Aitor (2006). A retransca na quinésica dun contacontos. *A Trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, 67, 323-342.

Rodríguez Yáñez, Xoán Paulo (en preparación): “A retransca: caracterización pragmático-interaccional”.

Rodríguez Yáñez, Xoán Paulo e Hakan Casares Berg (2003): “The Corpus of Galicia / Spanish Bilingual Speech of the University of Vigo: Codes tagging and automatic anotation”. *Sociolinguistic Studies*, 3 (2) / 4 (1), 358-382.

Rodríguez Yáñez, Xoán Paulo *et al.* (2001): “El Corpus Informatizado de Fala Bilingüe Galego/Castelán de la Universidad de Vigo: presentación y problemas de identificación y etiquetado de los códigos gallego y castellano”. En Ana Isabel Moreno Fernández (ed.), *Perspectivas recientes sobre el discurso*. León: Universidad de León, 188.

Saville-Troike, Muriel (2003 [1982]). *The ethnography of communication: an introduction*. Oxford / Nova York: B. Blackwell.

Spradley, James P. (1979). *The ethnographic interview*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston.

- Spradley, James P. (1980). *Participant observation*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston.
- Tannen, Deborah (ed.) (1993). *Framing in discourse*. Nova York: Oxford University Press.
- Tannen, Deborah (2005 [1984]). *Conversational style: analyzing talk among friends*. Nova York: Oxford University Press.
- Tannen, D. (2007 [1989]). *Talking voices: repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge / Nova York: Cambridge University Press.
- Vygotskij, Lev S. (1975 [1934]). *Thought and language*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Wenger, Etienne (2001 [1998]). *Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.