



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS  
DE HIDALGO**

**FACULTAD DE LETRAS**

**Estrategias discursivas y narrativas en el cuento “Cómo se pasa  
la vida” de Eduardo Antonio Parra**

Tesis que para obtener el título de

**MAESTRO EN CIENCIAS EN ESTUDIOS DEL DISCURSO**

presenta

**Jorge Cortés Penagos**

Asesor: Dr. Juan Carlos González Vidal

Morelia, Michoacán, agosto de 2017

# ÍNDICE

<b>Resumen</b> .....	5
<b>Abstract</b> .....	6
<b>Introducción</b> .....	7
<b>CAPÍTULO 1. La literatura: comprensión lectora y género discursivo</b> .....	13
1.1. Literatura y comprensión lectora .....	13
1.2. Géneros discursivos en la literatura .....	21
1.2.1 Teorías del género discursivo .....	22
1.2.1 Aplicación .....	32
<b>CAPÍTULO 2. Contexto y sintaxis del discurso en el cuento literario</b> .....	37
2.1. Discurso y contexto .....	37
2.1.1. Contexto: espacios mentales .....	37
2.1.2. Aplicación .....	42
2.2. La forma de las frases nominales .....	47
2.3. Valores discursivos de las formas verbales .....	54
2.3.1. Valores del presente de indicativo y pretérito indefinido .....	55
2.3.2. Valores del pretérito imperfecto y la perífrasis verbal .....	59
2.3.3. Valores del subjuntivo e indicativo .....	60
<b>Capítulo 3. La construcción de las representaciones cognitivas en el cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra</b> .....	63
3.1. Desarrollo de las habilidades discursivas en la producción y comprensión de textos narrativos .....	63
3.1.1. Aplicación .....	81
3.2. Coherencia local, episódica y global .....	89

3.2.1. La construcción de inferencias y los modelos de situación .....	108
3.2.2. Aplicación .....	125
<b>Conclusiones</b> .....	138
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	141
<b>ANEXO:</b> Diseño del ejercicio de lectura de comprensión del cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra.....	146

## Tabla de figuras

### Figuras

Fig. 2.1. Mezclaje 1: vientre de aluminio .....	43
Fig. 2.2. Mezclaje 2: ataúd mecánico .....	44
Fig. 2.3. Mezclaje 3: manos como fórceps .....	45
Fig. 2.4. Mezclaje 4: volver a nacer .....	46

## **Resumen**

El presente trabajo consiste en la identificación de algunas operaciones cognitivas (espacios mentales, macroestructuras, superestructuras, inferencias y modelos de situación) involucradas en el proceso de lectura en los niveles sintáctico, semántico y pragmático del cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra, que expliquen el funcionamiento discursivo y narrativo en el establecimiento de los distintos niveles de coherencia del mundo ficcional de este cuento.

Palabras clave: discurso, cognición, literatura, cuento, lectura.

## **Abstract**

The present paper consists on the identification of some cognitive operations (mental spaces, macrostructures, superstructures, inferences and situation models) involved in the process of reading in the syntactic, semantic and pragmatic levels of the short story “How life goes by” by Eduardo Antonio Parra, that explain the discursive and narrative functioning in the establishment of the different coherence levels of this fictional world short story.

## Introducción

La narrativa contemporánea del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra ha sido, en términos generales, favorablemente apreciada y comentada.

A Eduardo Antonio Parra (León, Gto, 1965) se le ha destacado por ser un escritor que ha empleado un realismo estructurado con más énfasis en la utilización de técnicas narrativas y estrategias discursivas con la finalidad de generar el efecto sorpresivo, y por configurar espacios siempre llenos de tensión y crisis en que se desenvuelven sus personajes.

El relato “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra forma parte de la serie de cuentos que conforman su libro *Los límites de la noche*, México, Era, 1996. Este escritor mexicano ha llamado la atención por su narrativa realista (en diciembre del 2000 obtuvo el primer premio del Concurso Internacional de Cuentos Juan Rulfo) que evoca ambientes y personajes límite (prostitutas, vagabundos, matones) en la frontera norte del país.

En la reseña de este libro, Christopher Domínguez Michael (1996) hace la siguiente crítica:

E.A. Parra pertenece a los Tipos Duros del realismo. Confieso que comencé *Los límites de la noche* con alguna abulia. ¿Otro libro sobre violencia noctívaga, sadismo vernáculo, crímenes rurales y fronterizos, sexoservicio de arrabal? Sí, eso es. ¡Pero que oficio de narrador! Desde los primeros cuentos de Enrique Serna, a principios de esta década [1990], no leía a un escritor tan bien dotado para atrapar al lector más reticente en tramas que se nutren, *postmodernizándolas*, del pútrido y reseco estanque del realismo del medio siglo. E.A. Parra, que fue reportero de nota roja, es un solvente heredero del Garibay más virulento, del mejor Luis Spota, sin olvidar, desde luego, a Revueltas. [...] E.A. Parra es un joven maestro en una hazaña retórica: saber volver a contar una pesadilla (Domínguez, 1996: 42).

Asimismo, en otra reseña posterior de otro libro de cuentos de Parra, este mismo crítico de la literatura confirma las excelentes habilidades narrativas de este cuentista:

Los cuentos de *Tierra de nadie*, de Parra, ratifican la rara excelencia de su libro anterior (*Los límites de la noche*, 1995), donde apareció entero, como pocas veces ocurre en cualquier literatura, un cuentista natural, que no confunde al género con sus imitaciones o paráfrasis. La fuerza de Parra comienza por su falta de “originalidad”. Ninguno de sus temas –la nota roja, los mojados, la estulticia rural- es ajeno a la tradición del realismo mexicano. Pero los alarmantes –como dijo José Agustín- grados de verosimilitud de los que Parra es capaz nos recuerdan una verdad elemental: sólo la forma rige el principio del relato. Dos o tres de los cuentos de *Tierra de nadie* nos vuelven a contar historias que obsesionaban a Revueltas o a Rulfo (o a autores menos prestigiosos como Rojas González). Pero la retórica de Parra, ajena por higiene moral a todo miserabilismo, permite el infantil y estremecedor “cuéntamelo otra vez” sin el cual no hay literatura (Domínguez, 1999: 88).

En el ensayo “Un espejo cercano: Eduardo Antonio Parra” de Javier Perucho (s.f.), el autor describe a Parra como un autor de la frontera norte de México que continúa una tradición de los registros literarios en esta zona del país, desde la conquista de México con las crónicas de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, hasta nuestros días. Se propone también que la narrativa de este autor cae dentro de la literatura de ficción a diferencia de otra producción literaria-testimonial. Menciona además que su narrativa es una “apuesta por la recreación de los personajes, ambientes y tensiones propios de la vida en los confines de la patria”.

En los comentarios que se realizan de su libro *Los límites de la noche*, el autor pone de relieve la sujeción y desarrollo de los personajes dentro de una ciudad –desolada, urbana, pocas veces tranquila y pacífica. En este lugar les acontecen experiencias vitales y sexuales poco ortodoxas. Además acentúa la presencia de la frontera Norte y sus elementos (el río Bravo) como escenarios en donde se gesta cierta clase de violencia. De los comentarios referentes a su empleo de estrategias narrativas menciona que “sobresalen la parquedad léxica, el inicio *in media res*, el *excipit* sorpresivo, el desencadenamiento desaforado de la acción y la sobreposición de los planos. La presencia dictatorial del narrador omnisciente”.

Menciona de manera indirecta las particularidades del cuento “Cómo se pasa la vida” dentro de un conjunto que él separa para resaltar la temática de la vida de las calles bajo la oscuridad de la noche en una ciudad urbana, y la tensión que provoca las experiencias impulsivas en que viven sus personajes.

En otro ensayo breve, “Los límites de la noche: Eduardo Antonio Parra” de Antonio Ruiz Vega (s.f.), se relaciona la temática elegida por Parra de su universo narrativo con esa zona conflictiva que es la Frontera del Río Grande. Resalta el sello de Eduardo Antonio Parra que imprime en sus personajes debido a sus viajes por esa zona llamada por los sociólogos el “Tercer País”, en donde les dota de una vida de poca moralidad, de “hetairas, [...] bujarrones, chaperos, pinchómanos, camellos, *headhunters* a sueldo del FBI y el resto de una fauna efervescente que se afana en la lucha diaria”.

Por último, en la reseña de Leo Eduardo Mendoza que hace de su libro de cuentos *Tierra de nadie* (1999), este autor expresa la presencia relevante que ha tenido en los últimos años la narrativa del norte del país dentro de la narrativa mexicana contemporánea. Describe a Eduardo Antonio Parra como una de las voces más representativas de esa literatura. Hace resaltar su trabajo escritural como uno de los más elaborados y muy cuidadoso. De su talento como narrador hace mención del bien logrado mundo alucinante, oscuro y perverso en que conviven sus personajes bajo una tensión permanente. Reconoce la paciencia de su creación narrativa en la conformación de historias que provocan vértigo. Al final de su reseña, comenta la afinidad de su técnica narrativa realista emparentada con Juan Rulfo y José Revueltas como un renovador de la nueva tendencia de la narrativa mexicana contemporánea.

Existen también otros estudios de tesis, artículos y reseñas sobre su narrativa (Palaversich, Diana, 2002; Gómez Rodríguez, Irma Elizabeth, 2006; Grijalva Espinoza, María Angélica, 2008; Higuera Rojas, Silvano Iván, 2009) que destacan de manera similar los rasgos particulares de este cuentista ya señalados anteriormente.

## **Justificación**

La experiencia de la lectura de relatos breves me ha permitido dar inicio a una búsqueda por entender algunos aspectos del fenómeno literario, y en especial en lo que respecta a la comprensión lectora de los textos narrativos literarios. En primer lugar, me ha llamado la atención la representación peculiar que provoca ese universo ficticio por medio de la palabra escrita; y en segundo lugar, la posibilidad de reconstruir los componentes esenciales que se interrelacionan de múltiples formas y en diferentes niveles para crear ese universo narrativo.

Uno de los autores de relatos literarios mexicanos contemporáneos que más ha llamado mi atención por su poder de crear mundos narrativos atrayentes, oscuros y conflictivos ha sido el escritor Eduardo Antonio Parra. Su lectura me ha permitido reconocer una serie de configuraciones interesantes y sorprendidas de eventos, lugares y personajes que, por su condición urbana y su tensión dramática, expresan de una manera relevante diversas fuerzas emocionales en conflicto. Es en el relato “Cómo se pasa la vida” de su libro *Los límites de la noche* en donde encuentro que se manifiestan esos conflictos de manera más interesante, ya que presenta un alto grado de tensión dramática desde el inicio de su lectura en conjugación con eventos y ambigüedades que el narrador desarrolla a través de la historia.

Los estudios encontrados sobre los cuentos de este autor coinciden en la capacidad creativa de Eduardo Antonio Parra para presentar un mundo ficticio muy bien trabajado y cuidadoso en el uso de las diferentes estrategias de narración.

Es precisamente en esta identificación común que hacen esos estudios del uso trabajado y cuidadoso de las técnicas narrativas que emplea Eduardo Antonio Parra, donde resulta necesario esclarecer, por medio de un análisis detallado y riguroso, los elementos que componen uno de sus relatos y así dar razón de las relaciones textuales de significación que se pueden generar a partir de una lectura crítica formal de este cuento. Este cuento de Parra, “Cómo se pasa la vida”, presenta diversas estrategias narrativas (sustituciones léxicas, interrelación de géneros discursivos narrativos, desfasamientos temporales de los acontecimientos, cambios de perspectivas en el narrador, voces narrativas, etc.) que pueden permitir una mejor comprensión del fenómeno literario relacionado con la comprensión lectora.

Un estudio sobre la estructuración y el procesamiento discursivo en la construcción del mundo narrativo de este cuento permitiría obtener información pertinente acerca de la naturaleza específica de los textos literarios narrativos, y por lo tanto explicar con mayor precisión el funcionamiento de la narración literaria como un tipo especial de discurso.

Este proyecto se enfoca a realizar una investigación analítica para caracterizar y describir el mundo narrativo de este texto literario, empleando la teoría estructural de la narrativa dentro de un marco discursivo más amplio (procesamiento del discurso, psicología cognitiva, pragmática, lingüística cognitiva, entre los más importantes). Se hace pertinente investigar los componentes estructurales y las estrategias discursivas que se emplean para la construcción y la comprensión de los mundos narrativos en los textos literarios.

## **Hipótesis**

El cuento "Cómo se pasa la vida" de Eduardo Antonio Parra, debido a la interacción entre sus elementos (a nivel sintáctico, semántico y pragmático), permite activar inferencias discursivas y narrativas que describen los efectos y construcciones propios de su mundo ficcional.

## **Planteamiento del problema**

1. ¿Cuáles son los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos que activan los fenómenos textuales en este cuento?
2. ¿Cómo interaccionan entre sí estos elementos para la activación de inferencias discursivas y narrativas?
3. ¿Cuáles son los efectos y construcciones ficcionales que resultan de las inferencias discursivas y narrativas?

## **Objetivos**

### **Objetivo general:**

Explicar los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos que activan los fenómenos textuales en el cuento "Cómo se pasa la vida" de Eduardo Antonio Parra a partir de

inferencias discursivas y narrativas que describen los efectos y construcciones propios de su mundo ficcional.

**Objetivos específicos:**

1. Explicar cómo interaccionan entre sí los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos para la activación de inferencias discursivas y narrativas.
2. Describir cuáles son los efectos y construcciones ficcionales que resultan de las inferencias discursivas y narrativas.

En el primer capítulo de este trabajo de investigación, “La literatura: comprensión lectora y género discursivo”, presentaremos algunas de las definiciones de “literatura”, y “comprensión” de algunas de las corrientes de la crítica literaria para resaltar la importancia de estos conceptos en la descripción de los procesos de lectura y construcción de los mundos ficcionales de las obras literarias. Además, identificaremos los géneros discursivos que conforman y determinan algunas de las estrategias discursivas y narrativas en nuestro cuento.

El capítulo dos, “Contexto y sintaxis del discurso en el cuento literario”, identificaremos el funcionamiento de las operaciones cognitivas que den cuenta de la representación de algunas realidades posibles en el contexto ficcional del texto. También mostraremos cómo se presentan las realizaciones discursivo-pragmáticas de algunas formas sintácticas (frases nominales y verbales) en nuestro cuento.

Por último, en el capítulo 3, “La construcción de las representaciones cognitivas en el cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra”, identificaremos las habilidades discursivas desarrolladas en la comprensión de textos narrativos y el procesamiento cognitivo de las inferencias y los modelos de situación para el establecimiento de los distintos niveles de la coherencia en este cuento.

# **CAPÍTULO 1. La literatura: comprensión lectora y género discursivo**

## **1.1. Literatura y comprensión lectora**

Este apartado tiene como finalidad presentar un primer acercamiento general, a través de algunas perspectivas críticas de la literatura, a los conceptos de la ‘literatura’ y la ‘comprensión’ y su importancia para los estudios literarios. Se pretende reconocer algunas de las distintas aportaciones de las diversas corrientes críticas en la explicación del fenómeno artístico literario con respecto a los rasgos generales y a su componente de la lectura y comprensión. Además, se destacará que se puede integrar, de manera justificada y controlada, en el trabajo de análisis e interpretación de los textos literarios, algunas de las distintas visiones críticas, que lejos de ser totalmente antagónicas, pueden contribuir a una práctica más abarcadora de los procesos de comprensión e interpretación de las obras literarias.

De acuerdo con Eagleton (1998), la cuestión sobre la naturaleza de la literatura plantea diversos problemas que no son siempre fáciles de responder. Este autor parte de la necesidad de superar la dicotomía entre el hecho real y la ficción que se ha venido considerando como uno de los rasgos principales de los textos literarios, ya que no siempre es posible separar e incluso definir lo que es ‘real’ y lo que es ficcional. Como una primera aportación a la crítica literaria, Eagleton reconoce en el formalismo una importante perspectiva al buscar la naturaleza de la literatura, no exclusivamente en el rasgo ficcional, sino en el empleo característico de la lengua, “según ellos [los formalistas] la crítica debía separar arte y misterio y ocuparse de la forma en que los textos literarios realmente funcionan” (1998: 13). De esta manera, los formalistas se apoyaron en la lingüística (de principios del s. XX) para realizar sus estudios sobre el lenguaje en los textos literarios.

Otro aspecto que prestaron atención fue en el extrañamiento que suscita el empleo del lenguaje en la literatura: “La literatura, al obligarnos en forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más “perceptibles” los objetos”

(Eagleton, 1998: 14). Este aspecto de la literatura que toma en cuenta la percepción de los objetos, es decir, el efecto sobre un posible lector, resulta relevante porque, aunque de manera indirecta, se iniciaría el interés por estudiar la naturaleza de la literatura en el proceso de recepción de las obras, en su lectura, dando por resultado, en la década de los sesenta en la Universidad de Constanza en Alemania, el establecimiento de las tesis fundacionales del movimiento crítico de la Estética de la Recepción con sus principales representantes Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser (Sánchez Vázquez, 2005). Volveremos más adelante en este apartado sobre esta escuela crítica.

Sin embargo, como aclara Eagleton, el estudio de este rasgo del extrañamiento en los textos literarios genera ciertos problemas ya que cualquier texto podría adquirir, proporcionando contextos especiales de interpretación, ese rasgo de rarificación. Por lo tanto, este teórico propone una ampliación del concepto de la literatura: “En este sentido puede considerarse la literatura no tanto como una cualidad o conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en ciertos tipos de obras [...] sino como las diferentes formas en que la gente se relaciona con lo escrito” (Eagleton, 1998 :20).

Profundizando sobre el fenómeno literario, Eagleton (2013) recurre a la idea de literatura desde un enfoque más discursivo y empírico, es decir, en el sentido de lo que las personas consideran literatura en el uso más cotidiano de la palabra:

Mi impresión es que cuando las personas llaman hoy día literario a un escrito tienen en mente, por lo general, una de las cinco características que enumeraré a continuación, o alguna combinación de ellas: califican de «literaria» a una obra que sea de ficción, arroje intuiciones significativas sobre la experiencia humana (a diferencia de informar de verdades empíricas), utilice el lenguaje de un modo especialmente realzado, figurativo o deliberado, no tenga utilidad práctica en el sentido que lo tiene una lista de compra o constituya un texto muy valorado.

Estas son categorías empíricas, no teóricas. Proviene de las apreciaciones cotidianas, no de alguna investigación sobre la lógica del concepto. Podríamos denominar a cada uno de estos factores, respectivamente, ficcional, moral, lingüístico, no pragmático y normativo. Cuanto mayor sea el número de estos factores que se den cita en un texto concreto, más probablemente es en nuestra cultura que alguien lo califique de literario. Quizás

apreciemos que no todos los aspectos que he enumerado son equiparables. Hablar del valor de una obra literaria no es más que hablar de un determinado modo de su lenguaje, su punto de vista moral, su verosimilitud ficcional, etcétera. No se puede dissociar de estos rasgos [...].

Pero ninguna obra calificada de literaria tiene que satisfacer todos los criterios, y la ausencia de alguno no tiene porqué bastar para desbancarla de la categoría. En este sentido, ninguno de estos atributos es una condición necesaria del estatus literario. A veces, pero no siempre, la mera presencia de uno de ellos es suficiente para considerar que un escrito es literatura. Pero ninguna de estas cualidades en solitario bastará para garantizar el estatus literario de una obra, lo que equivale a decir que ninguna de ellas es condición suficiente para otorgarlo (Eagleton, 2013: 46-47).

De esta manera, podemos considerar a estos criterios para la caracterización y la valoración de la literatura, como diferentes factores discursivos en que se puede leer, entender e interpretar un texto denominado como literario.

En este punto, resulta muy pertinente considerar el contexto en que se lee la literatura y el papel que tiene en la comprensión lectora para la revelación de cierta multiplicidad de significados. Como lo señala Voloshinov: “Comprender un enunciado de otra persona significa orientarse con respecto a él, encontrar su lugar correcto en el correspondiente contexto” (1976: 128).

De esta manera, para un acercamiento más profundo de lo que implica la comprensión de un texto literario, se hace necesario definirlo en términos más abarcadores tomando como base el proceso completo entre el hablante y el oyente de la enunciación:

*Toda comprensión verdadera tiene naturaleza dialogal. La comprensión es al enunciado lo que la línea del diálogo es a la siguiente [...], el significado se realiza solo en el proceso de la comprensión activa y responsiva. El significado no reside en la palabra o en el alma del hablante o en la del oyente. El significado es el efecto de la interacción entre el hablante y el oyente producida por medio de la materia de un particular sonido complejo [...]. Solo la corriente del intercambio verbal da a la palabra la luz del significado (Voloshinov, 1976: 129).*

Por medio de estas ideas, podemos enfatizar la importancia del contexto en la comprensión del enunciado literario.

También es importante señalar la posibilidad de incorporar a los estudios estructuralistas del discurso literario, el contexto dialogal en que se suscita el significado. Como lo expresa Akoun (1976):

El estructuralismo no rechaza la historia, sino que quiere someterla a las leyes de la estructura y explicarla a partir de «desequilibrios» internos que la hacen cambiar. Como puntualiza Barthes, «se entrevé la posibilidad de analizar la escritura literaria como un diálogo de otras escrituras, como un diálogo de escritura dentro de una escritura. La escritura de una obra determinada de Dostoievski, de Sade o de Hugo comporta, bajo las apariencias de una serie de palabras, parodias y ecos de otras escrituras [...]» (Akoun, 1976: 124).

Por esta razón, en un análisis postestructural propuesto por Barthes, el texto ya es considerado desde el punto de vista del proceso de la lectura que, al partir de ciertas unidades llamadas lexias, permitiría reconocer la multiplicidad de significados:

El texto, en su masa, es comparable a un firmamento llano y profundo a la vez, liso, sin bordes ni puntos de referencia; como el augur que traza en él con la punta de su bastón un rectángulo imaginario para interrogar, según ciertos principios, al vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura a fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas (Akoun, 1976: 127).

Aquí cabe resaltar la afirmación que expresa este autor sobre el análisis postestructural de Barthes, con lo que mencionamos más arriba, en lo que respecta a la incorporación del texto literario en un contexto más abierto y amplio: “El estudio de Barthes [postestructuralista] que hemos tomado como ejemplo no es de un formalismo absoluto. El autor, concediendo mayor validez al campo simbólico, se permite lo que él mismo designaría como una interpretación [...] del que es preciso advertir que forma parte de nuestro código cultural” (Akoun, 1976: 128).

De igual manera, Paul Ricoeur considera la incorporación del análisis estructural dentro del proceso global de la comprensión y la interpretación de las obras:

Si [...] consideramos al análisis estructural como una etapa –si bien una necesaria– entre una interpretación ingenua y una analítica, entre una interpretación superficial y una profunda, entonces sería posible ubicar la explicación y la comprensión en dos diferentes etapas de un único arco hermenéutico (Ricoeur, 2003: 99).

De esta forma, se puede realizar un movimiento dialéctico de análisis e interpretación entre el postestructuralismo y la hermenéutica, ya que a fin de cuentas la forma y el contenido de un texto literario no podrían existir de manera independiente y, por lo tanto, su significado dependería tanto de ambos como del lector. Como lo expresa muy claramente Ricoeur:

El significado de un texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto. La comprensión tiene que ver menos que nunca con el autor y su situación. Intenta captar las proposiciones del mundo abiertas por la referencia del texto. Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que dice a aquello de lo que habla. En este proceso el papel mediador que desempeña el análisis estructural constituye tanto la justificación de la aproximación subjetiva en el texto. Estamos definitivamente obligados a identificar la comprensión con algún tipo de captación intuitiva de intención que subyace al texto. Lo que hemos dicho acerca de la semántica profunda, fruto del análisis estructural, más bien nos invita a pensar en el sentido del texto como un mandato proveniente del texto, como una nueva forma de ver las cosas, como una orden de pensar de cierta manera (Ricoeur, 2003: 100).

Para completar esta perspectiva integradora, se hace necesario incluir el papel que desempeña la crítica literaria en el ejercicio tanto del análisis como el de la interpretación del discurso literario.

Reconocemos, junto al crítico literario Antonio Alatorre (1955), la necesidad de legitimar las funciones que tiene la crítica literaria entre el público lector y las obras. El crítico es también un lector y trata de reflejar su impresión inteligente sobre la obra que comenta. Idealmente tendría las siguientes cualidades: “el crítico genial es el que puede captar y

comunicar el mayor número posible de las infinitas dimensiones que hay en toda gran obra literaria, el que más se acerca a la intuición creadora del poeta en toda su riqueza y complejidad, agotándola en todos sus sentidos” (Alatorre, 1955: 19).

La crítica es comprensión y, por lo tanto, no es una tarea fácil, ni tampoco una ciencia exacta. No por esto deja de ser una parte fundamental para los estudios literarios, ya que muchas veces el juicio del crítico puede tener un fuerte impacto en el acercamiento y el descubrimiento de obras que suscitan nuevas y más profundas imágenes sobre lo humano. Alatorre resume elocuentemente estas tareas esenciales de la crítica:

1. La crítica literaria es una comprensión más clarividente de la obra literaria. Significa un aumento de conocimiento intuitivo. Si la literatura es vida, la crítica es un aumento de vida.
2. La crítica más alta es la que comprende y transmite la totalidad de las dimensiones de la obra, y éste es el ideal a que debe acercarse el crítico.
3. Las críticas parciales (la biográfica, la histórica, la lingüística, la ideológica, etcétera) no se sostienen por sí: son sólo elementos, más o menos valiosos, de la verdadera crítica literaria.
4. En el fondo, la crítica literaria está unida por mil hilos a disciplinas extraestéticas, y el más breve e incompleto fragmento de lírica representa, en su ritmo y en su imagen, la expresión de una relación determinada con el mundo. Pero esta relación, por sí misma, no es la que determina la calidad literaria.
5. La crítica de los contemporáneos es más difícil e infinitamente más expuesta a error que la crítica de los autores del pasado. Pero el crítico tiene que cumplir de todas maneras su misión. El juzgar a los contemporáneos tiene algo de apuesta, pero es preciso hacerla, con la mayor honradez posible (Alatorre, 1955: 22-23).

Otro punto importante sobre estas funciones de la crítica literaria, es su relación con la experiencia de lectura y aunque toda crítica es subjetiva, nunca cae en el impresionismo superficial. Más bien, la crítica literaria es una conversación inteligente que incita la comprensión y el goce: “Un estudio literario normal aspira siempre al diálogo. La experiencia

literaria es negocio de muchos [...] cada experiencia poética evoca otras experiencias, y que las resonancias se incorporan sin violencia a la sustancia de la lectura” (Alatorre, 1955: 58 y 63).

Podemos reconocer una correspondencia de la siguiente afirmación de Alatorre sobre la naturaleza de la literatura con la de Eagleton que mencionamos al principio de este apartado y que nos permite enfatizar una posible y viable justificación de la incorporación de diversas posturas críticas: “Nadie dirá nunca *exactamente* qué tipo de expresión es lo bastante “significante” para merecer el nombre de literatura. La frontera fue siempre y es y será siempre móvil, por la índole misma de la literatura” (Alatorre, 1955: 87).

Por último, vamos a incorporar las principales aportaciones de la Estética de la Recepción al proceso de comprensión de las obras literarias.

La Estética de la recepción surge como una reacción contra las perspectivas teóricas de la literatura que habían centrado sus estudios exclusivamente en el texto, en el autor de la obra o a su contenido ideológico (Sánchez Vázquez, 2005). Es en la Universidad de Constanza en la década de los sesenta donde se propone una ciencia de la literatura fundamentada en los efectos sociales y en los procesos de recepción o de lectura de las obras literarias.

Robert Hans Jauss empezó a formular la necesidad de reorientar los estudios literarios modificando los presupuestos centrales en los que se venía apoyando la teoría y la historia literaria. Estos presupuestos eran los siguientes: (1) la imitación al clásico: las obras literarias se valoraban y se juzgaban de acuerdo a los grandes modelos de las obras de la Antigüedad, principalmente greco-latina; (2) El positivismo histórico: desde este presupuesto, la crítica literaria explicaba cualquier obra del presente o del pasado por el momento histórico en que surgió. Por esta razón, los estudios literarios se centraron en la perspectiva historicista y biografista de las obras, tratando de valorar las obras por su relación con el autor y su reflejo de la época en que se publicó la obra; y (3) el inmanentismo absoluto: las obras se explicaban atendiendo solamente a su texto en sí mismo, descartando los factores externos tanto a su producción como a su recepción social.

De esta forma, Jauss trae a primer plano el papel relevante que debería tener el lector ya que el proceso de lectura es un fenómeno dinámico y activo en la producción de sentido de cualquier obra literaria.

Las tesis principales de Jauss se pueden resumir en las siguientes: (1) la historia literaria debe basarse en la experiencia e intervención del lector, es decir, en la relación dialógica entre la obra y lector. Por este motivo, el historiador de la literatura debe considerarse en primer lugar un lector y centrarse en describir una historia de las lecturas de la obra en cuestión. (2) Existe en sistema de referencias y de conocimientos previos en el lector que le generan expectativas de lectura y que son relevantes para el significado de la obra. (3) El valor estético de una obra se explica por la distancia estética que surge entre el horizonte de expectativas dado y el del público. (4) El horizonte de expectativas permite reconocer diferentes respuestas de los lectores del presente a obras del pasado permitiendo una apertura a nuevas interpretaciones de obras consideradas atemporales y cerradas. (5) Hay que situar la obra dentro de una serie o de acontecimientos literarios que den razón de su lugar en la historia de las recepciones de las obras literarias. (6) Es necesario combinar el método diacrónico y sincrónico en el estudio histórico de la literatura, es decir “conjugando lo histórico o diacrónico, y lo sistémico, estructural o sincrónico” (Sánchez Vázquez, 2005: 43). (7) Se considera que la relación entre literatura y sociedad debe centrarse no en su reflejo sino en su efecto social de su recepción.

Resulta relevante observar en la tesis sexta este enfoque integrador y no excluyente en la necesidad de integrar y reconocer la importancia de las perspectivas diacrónicas y sincrónicas. De esta forma, podemos resaltar que los estudios contextuales son tan importantes como los estudios estructurales para explicar la diversidad de significados producidos en la recepción estética de los textos literarios.

Otro de los teóricos importantes de la Estética de la Recepción fue Wolfgang Iser. “Iser parte del principio básico de que el sentido del texto no está en él como una cualidad suya, objetiva que habría que descubrir, sino que sólo aparece cuando es leído” (Sánchez Vázquez, 2005: 51-52). La cooperación entre el texto y el lector cobra entonces una gran relevancia ya que Iser propone que es a través de las indeterminaciones, que la misma estructura del texto

posee, las que promueven y motivan la intervención dinámica y significativa por parte del lector.

Iser profundiza en describir minuciosamente el proceso de lectura dando relevancia a la explicación de las formas en que el lector va concretizando el texto en su recepción:

Se instaura así un diálogo entre lo que el texto dice y lo que no dice, o entre la indeterminación del texto y su determinación por el lector, al llenar sus “espacios vacíos”. Ahora bien, esto no significa que semejante determinación de lo indeterminado, o relleno de los “espacios vacíos”, sea arbitraria. Y no lo es por dos razones: primera, porque el lector al concretar el texto, actualiza posibilidades que están dadas por el texto. Y segunda: porque los “espacios vacíos” forman parte de un texto que es un “sistema constituido de sentido”; o sea, un sistema del que los “espacios vacíos” constituyen un elemento o parte. Por tanto, al llenarlos el lector tiene que hacerlo en concordancia con este sistema (Sánchez Vázquez, 2005: 56).

Cabe destacar, finalmente, esta última cita. La obra literaria, con sus propiedades textuales, contienen un sistema de “espacios vacíos” que no son totalmente arbitrarias y que necesitan del lector para su concreción significativa. Por lo tanto, la reivindicación del lector por parte de la Estética de la Recepción se puede explicar por la necesidad de abrir la obra e integrar el papel del lector como elemento indispensable entre una dialéctica entre el funcionamiento intrínseco o estructural del texto y el funcionamiento contextual de lectura. El papel, entonces, que adquiere este movimiento dialéctico en una obra literaria permite establecer su relevancia para cualquier descripción del proceso de comprensión e interpretación de los textos a los que les asignamos el rasgo de literario.

## **1.2. Géneros discursivos en la literatura**

Este apartado tiene como objetivo principal explicar la interacción de la forma discursiva (género) de la autobiografía con la crónica en el cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra.

Se expondrá en un primer apartado algunas teorías del género discursivo con el que se fundamentarán los conceptos clave como el género, narrativa, autobiografía, crónica, cuento, variaciones del registro en el discurso y variación estilística. En un segundo apartado se tomarán algunos fragmentos del cuento “Cómo se pasa la vida” (Anexo) con los que se podrá explicar la interacción entre el género de la autobiografía y la crónica del accidente automovilístico en este cuento.

### **1.2.1 Teorías del género discursivo**

El problema de los géneros discursivos puede estudiarse desde la perspectiva del uso de la lengua, sus circunstancias comunicativas y su entorno social específico. Ya Bajtin (1978/2003) proponía un primer acercamiento para la definición del género discursivo con base en el concepto de enunciado (unidad del discurso y producto verbal emitido concretamente por un hablante en una emisión verbal oral o escrita): “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*”. (Bajtin, 1978/2003: 248).

Aunque Bajtin reconoce la enorme variedad de géneros discursivos, aclara que su estudio se puede realizar sistemáticamente si se considera al enunciado como base y con características muy bien definidas como son su contenido temático, su estilo y su composición o estructura. Es decir, los contenidos, asuntos o temas sobre los que se tratará un discurso, la elección de los recursos lingüísticos (formas verbales, léxicas, oracionales, etc.) y su distribución o arreglo durante la emisión del discurso (inicio, desarrollo y terminación) determinarán el tipo de enunciado a escoger y por lo tanto su género.

Además, para Bajtin, los géneros tendrían diferentes grados de complejidad considerando su inserción en una esfera más o menos desarrollada y organizada desde el punto de vista cultural. Así, habría géneros discursivos primarios (simples) que sería las formas ordinarias de la comunicación inmediata (diálogos cotidianos, cartas, etc.) y que se conectan con los enunciados reales de los otros hablantes, y los géneros secundarios

(complejos) que absorben y reelaboran los géneros primarios con fines de una comunicación mucho más elaborada y amplia abarcando mayores extensiones del intercambio cultural entre los hablantes. En este tipo de géneros estarían los géneros literarios, en donde centraremos nuestro análisis ya que trataremos sobre un cuento literario.

Finalmente, Bajtin coloca al enunciado en una cadena de relaciones con otros enunciados emitidos antes y después, estableciendo un conocimiento implícito, dialogal y social de los enunciados, y por lo tanto de los géneros, que se van aprendiendo con las repetitivas prácticas sociales de comunicación entre hablantes:

Todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida [...] cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con las cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente.) Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados. (Bajtin, 1978/2003: 258).

Con esta propiedad del enunciado, según Bajtin, consideraremos al cuento literario que analizaremos un tipo de enunciado, o género secundario, que se orienta y apoya en enunciados y géneros discursivos anteriores como la crónica y la autobiografía, y que se orienta también hacia la respuesta de los lectores con diferentes finalidades que pueden ser tanto estéticas, persuasivas, didácticas, críticas, etc.

De acuerdo con Ochs (2000) la narrativa es un género fundamental que nos permite presentar acontecimientos reales o imaginarios en una multiplicidad de formas. Además, resalta la estrecha relación e influencia entre los pensamientos sobre nosotros mismos y sobre los demás y las narraciones que nos contamos. Esta será una de las propiedades que se podrán ilustrar en el análisis de la narrativa en la alternancia entre crónica y autobiografía que se presenta en nuestro cuento.

Otro rasgo del género de la narrativa y de los géneros discursivos en general, es su gran flexibilidad y posibilidades creativas de disposición. En particular, la narrativa literaria puede evocar diferentes modalidades comunicativas (orales, escritas, pictóricas, musicales, cinematográficas, etc.) con las que el narrador puede darle distintas propiedades estéticas a su obra. Como lo expresa Ochs:

La mezcla de modalidades sugeridas predomina especialmente en la novela [o el cuento], donde los autores componen no sólo diálogos orales, sino también formas internas silenciosas de comunicación, en un formato literario. El juego de canales comunicativos entreteje una compleja relación entre el autor, los personajes y el lector/oyente. Si ha sido bien forjada, esta complejidad produce significaciones que hacen del autor un artista y del producto una obra de arte (Ochs, 2000: 274).

Las posibles significaciones que se producen con este juego de canales comunicativos entre el narrador, el personaje principal y el lector es uno de los propósitos que se tratará de analizar en nuestro cuento. Además, estas modalidades comunicativas se centrarán en la autobiografía y la crónica.

Otro de los aspectos que señala esta autora con respecto al género narrativo, es la temporalidad: “Independiente de los contextos en las que surgen, de las modalidades mediante las que se expresan y de los géneros que las integran, todas las narraciones *describen una transición temporal de un estado de cosas a otro*” (Ochs, 2000: 277). Señala también que los géneros como el cuento se interesan principalmente por los sucesos pasados, rasgo que aparecerá en nuestro cuento con la autobiografía principalmente, pero que presenta también sucesos en tiempo presente, rasgo principal de la crónica con fines de revivir o hacer presentes los sucesos ante el lector/oyente.

Existe también un principio para los relatos que se refiere a que los sucesos sean relevantes, resulten interesantes para el autor y/o lector y que tengan una finalidad que guíen su construcción (ya sea para la evaluación de los hechos o estados psicológicos y emotivos, etc.). De esta forma, los relatos podrían presentar una serie de organizaciones distintas bajo las principales categorías constitutivas muy generales y no suficientes: un suceso inicial, una reacción, un desarrollo, un desenlace y una situación final. Lo principal, de acuerdo con Ochs es que “los relatos no son tanto descripciones de hechos como interpretaciones de sucesos acaecidos” (Ochs, 2000: 283).

En este punto del trabajo, resulta oportuno proponer algunas definiciones del género del cuento, autobiografía y crónica con las que podemos partir para poder realizar el análisis de nuestro cuento.

Zavala (2009) ha propuesto una distinción entre el cuento clásico, moderno y posmoderno. Considera que los elementos narrativos del cuento (título, inicio, narrador, tiempo, espacio, lenguaje, personajes y final) determinan en diferentes grados el alcance estético de su composición. Para nuestro propósito, analizaremos principalmente el narrador, los personajes y el tiempo. Consideraremos nuestro cuento como representante del cuento clásico, por poseer las siguientes propiedades que identifica Zavala:

El cuento literario de carácter clásico es una narración breve donde se cuentan dos historias de manera simultánea, creando así una tensión narrativa que permite organizar estructuralmente el tiempo de manera condensada y centrar la atención de forma intensa sobre una situación específica.

La tensión narrativa que define al cuento es creada por la existencia de una historia subterránea que sale a la superficie al final del texto, y a cuyo efecto en el lector lo llamamos *epifanía*. Esta tensión define la naturaleza metafórica del cuento y lo distingue de géneros narrativos claramente metonímicos, como la novela. (Zavala, 2009: 161).

En nuestro cuento, la crónica del accidente automovilístico presentará esa historia subyacente metafórica del re-nacimiento del personaje principal influida y evaluada por su autobiografía.

Para la definición del género de la crónica, tomaremos sus acepciones principales del *Diccionario de términos literarios* de Platas Tasende (2000):

**Crónica:** 1. Género histórico mediante el cual se exponen una serie de acontecimientos en sucesión cronológica ordenada [...] 3. Artículo que abarca tanto el *artículo periodístico* como la información radiofónica o televisiva que tratan de relatar minuciosamente hecho de actualidad, desarrollados a lo largo de un cierto tiempo. [...] 4.- *Género narrativo*; variedad de novela que imita los procedimientos de las crónicas: *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. (Platas Tasende, 2000: 183-184).

La crónica del accidente automovilístico en nuestro cuento efectivamente expone esa serie de acontecimientos en una secuencia ordenada cronológicamente (desde poco antes del accidente y choque del carro en que viene el protagonista del cuento contra el tráiler hasta el rescate y atención médica de primeros auxilios afuera del lugar del accidente). El asunto de esta crónica, el accidente automovilístico, bien puede ser un tema de asunto noticioso o de

artículo periodístico típico, y además se relata de forma minuciosa y abarca un tiempo específico (algunas horas en que ocurre tanto el choque como el rescate).

Cabe destacar la acepción cuatro de esta definición. Esta novela de García Márquez, ejemplifica literariamente la incorporación de este género de la crónica periodística en una novela. De igual manera observaremos la importancia que tienen los diferentes testimonios presenciales de los hechos del asunto central en nuestro cuento y en la minuciosidad de la narración de circunstancias que rodean antes y después el accidente automovilístico.

En el *Manual de periodismo* de Carlos Martín y Vicente Leñero (1986) encontramos otra de las definiciones de la crónica: “[La crónica] es el relato pormenorizado, secuencial u oportuno de los acontecimientos de interés colectivo. [...] Se ocupa fundamentalmente de narrar *cómo* sucedió un determinado hecho; recrea la atmósfera en que se producen los sucesos públicos” (Marín & Leñero, 1986: 155).

En nuestro cuento podemos identificar en la crónica del accidente automovilístico el relato pormenorizado, secuencial y oportuno con los detalles que se mencionan momentos antes, durante y después del choque contra el tráiler que tiene el protagonista del cuento. Todas estas acciones pormenorizadas que aparecen en el cuento se dirigen a narrar cómo ocurrió este accidente.

En este mismo *Manual*, se presentan las características fundamentales de la crónica:

a) *Relato*: Se pretende hacer la historia de un suceso. Por “hacer historia” en términos periodísticos entiéndase la exposición en *orden cronológico* de cada una de los momentos y elementos que hacen importante un acontecimiento.

Para que tenga valor periodístico es necesario que la crónica aborde un hecho real. La historia del hecho debe ser lo más completa posible; no debe faltar en ella ningún dato que merezca ser consignado.

b) *Público*: Por ser destinado al público en general, la crónica debe escribirse con lenguaje claro y sencillo, comprensible para el común con los lectores.

c) *Oportuno*: el relato debe ofrecerse en el momento preciso, cuando acaba de ocurrir si se trata, como sucede generalmente, con un hecho de actualidad. [...]

d) *Cómo sucedió*: En el desarrollo de la crónica se responde a las interrogantes periodísticas (*qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué*) pero, a diferencia de la noticia,

cuya función primordial es responder *qué* pasó, la crónica se sustenta particularmente en el *cómo*.

La crónica es una de las más literarias expresiones periodísticas: Describe a los personajes desde muy distintos ángulos y emplea recursos dramáticos para “prender” al lector (Marín & Leñero, 1986: 155-156).

En nuestro cuento podemos reconocer estas características. Encontramos, primeramente, que la crónica del accidente automovilístico presenta este orden cronológico (antes, durante y después). Aborda también un tema de un posible hecho real aunque ficcionalizado: un accidente en la carretera entre un tráiler y un coche. Esta crónica emplea mayormente un lenguaje estándar (sustantivos, adjetivos en registro informal). Sin embargo, en nuestro cuento aparece estratégicamente la metáfora “vientre de aluminio” en la narración del momento del choque como rasgo literario para iniciar esa historia subyacente del renacimiento del personaje. También en nuestro cuento, el desarrollo de las acciones de la crónica del accidente se centra en la pregunta *cómo*: no se dan datos ni del lugar exacto (*dónde*) ni del tiempo preciso del accidente -día, mes o año- (*cuándo*). La crónica describe con detalle *cómo* ocurrió el choque, *cómo* quedó atrapado en su coche el protagonista del cuento y *cómo* fue rescatado.

En otro manual de periodismo, dedicado al género de crónica, Baena Paz (1995) define y ejemplifica, para el caso particular del asunto de nuestra crónica que es un accidente automovilístico muy violento y dramático, la crónica de la nota roja:

La crónica de la nota roja es el relato de hechos sangrientos o violentos donde están involucradas las personas con evidentes tintes dramáticos o patéticos; tiene gran dosis de interés humano porque los protagonistas son personas comunes, como los mismos lectores, en situaciones que pueden sucedernos a todos, de ahí que este tipo de información tenga interés permanente.

Analicemos el ejemplo que se presenta en seguida.

El camión no paraba, entonces muchos supieron que morirían

\*Dantesca narración del accidente.

\*Voracidad de agentes funerarios.

**Por** José Luis Muñoz.

Cinco segundos antes del impacto empezó la historia dentro del camión. “Le gritamos que se detuviera, que parara; todos habíamos visto el tren y él también... los silbatazos del convoy estaban cada vez más cerca... los que fallecieron supieron entonces que iban a morir; los que aún vivimos nunca pensamos que hubiera salvación.” [...] (Baena, 1995: 47-48).

De esta cita, podemos entonces atribuir a nuestro cuento el subgénero de la crónica de nota roja, principalmente por el asunto (el accidente sangriento del choque contra el tráiler) y por la dosis de interés que genera un suceso que puede sucederle a cualquier persona. Por otro lado, observamos en el ejemplo de esta cita, una correspondencia muy importante y cercana con el inicio de la crónica de nuestro cuento:

Ese camión viene mal. Lo supo desde que vio las luces bambolearse de un lado a otro en la carretera. Puede chocar. Seguramente el chofer estaba cansado, o quizá dormido. Sin embargo, esos pensamientos ausentes aún no lo obligaban a descifrar la cara de la realidad [...].

Lo adivinó un segundo antes de que sucediera, cuando ya era imposible evitarlo. El choque con el tráiler fue violentísimo, y por momentos no pudo pensar nada [...] (Parra, 1996: 95).

Otro rasgo importante que tendremos en cuenta para la descripción de los rasgos específicos de la crónica de nota roja en nuestro cuento, es la caracterización de este subgénero de la crónica por su estructura:

Por lo general, una crónica sigue la estructura de la pirámide normal: Detalles, interés secundario, clímax (el clímax es la parte del texto “donde el autor acumula los mayores efectos expresivos y conceptuales, con el fin de lograr una culminante emoción. Carreter, Lázaro. *Diccionario de términos filológicos*. cit. pos.).

Cuando se trata de crónicas que no son meros relatos o críticas, como la nota roja o deportiva siguen la forma de la “pirámide combinada”. Clímax breve, detalles, interés secundario, clímax (Baena, 1995: 57).

En nuestro cuento, efectivamente podemos observar esta estructura en la crónica del accidente: un clímax breve y detalles antes y durante el choque contra el tráiler, un interés secundario por los incidentes que tiene el protagonista de nuestro cuento al quedar atrapado dentro del coche sin saber (y el lector con él) si sigue con vida. Y, por último, el clímax final de la crónica al descubrirse hasta la última parte del cuento de que el personaje está con vida.

En la definición de autobiografía, tomaremos algunas fuentes bibliográficas. Para Estébanez (2000) la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (: 38). Aunque en nuestro cuento la autobiografía es de un personaje ficticio y no real, para el contexto del género literario se reelabora este género, siguiendo Bajtin, con propósitos estéticos dentro del relato. Sin embargo, la autobiografía del protagonista de nuestro cuento sí enfatiza la historia de su personalidad al extremo de revelar pensamientos y deseos íntimos.

Para Ayuso de Vicente *et al.* (1997) la autobiografía es un:

relato que un autor hace de su propia vida, convirtiéndose de este modo en protagonista. [...] Los procedimientos tradicionales del autobiografismo han alternado en el siglo XX con otros nuevos: los personajes no se autodescriben sino que van descubriendo determinados momentos de su vida íntima, así ocurre en la novelística francesa y concretamente en obras de Sartre y de Camus, habituados a la introspección. (Ayuso de Vicente *et al.*, 1997: 35-36).

De esta concepción de la autobiografía, resaltamos el rasgo principal del narrador en primera persona que, aunque en nuestro cuento aparecen sólo en algunas partes de la autobiografía, podemos explicar el uso del narrador en tercera persona como una variación estilística que crea en ciertos pasajes cierta ambigüedad entre las voces narradoras. Este recurso tendría fines estéticos para hacer resaltar esos descubrimientos de la vida íntima del personaje, como si el desdoblamiento del personaje principal en tercera persona pudiera evaluar con mayor objetividad los acontecimientos y acciones en su vida.

Otra de las definiciones del género narrativo de la autobiografía es la siguiente:

De forma sucinta, la autobiografía quedaría definida como el relato retrospectivo en que un narrador, identificado plenamente con el personaje protagonista y con el autor, proyecta su identidad actual sobre sus vivencias pasadas. [...] la autobiografía propiamente dicha se singularizaría por tomar la peripecia biográfica del individuo como objeto de interés. Es decir, partiendo de una imagen previa sobre la personalidad del autor, trata de abarcar todo el desarrollo de una vida para extraer de sus innumerables recuerdos y contradicciones una idea coherente del «yo». Supone [...] una construcción unificadora de la identidad personal (Arroyo, 2011: 23-24).

En nuestro cuento, identificamos estas características del género autobiográfico con la proyección que realiza el protagonista de su identidad actual (en nuestro caso la situación de sentirse en estado de muerte al quedar atrapado después de sufrir el choque contra el tráiler) sobre sus vivencias pasadas (principalmente su vida en el banco y su relación amorosa con Rosalba, compañera de trabajo). Todo esto con el fin de explicarse lo sucedido (el accidente) y poder construir una imagen de su «yo» con sus deseos más profundos y desconocidos hasta ese momento: un deseo de morir a causa de la vida vacía y sin sentido que ha llevado hasta entonces.

Otra de las definiciones que están en correspondencia con la definición anterior es la mencionada por Rodríguez F. (2000):

La tarea de la autobiografía consiste en intentar elaborar un yo, que es el reemplazo construido por la memoria de aquel que en realidad vivió los hechos que se recuerdan. [...] La autobiografía deviene en una versión del pasado, en una reconstrucción revisada y corregida que se intenta verosimilizar como la vida real, por ello la autobiografía “no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta” [...] (Rodríguez, 2000: 15).

Para el caso del protagonista que va repasando su autobiografía mientras está atrapado en su coche sin saber si va a sobrevivir, la autobiografía se vuelve cada vez más en una reflexión intensa sobre su existencia pasada (especialmente su relación amorosa con Rosalba)

y se vuelve una nueva “apuesta” sobre su postura frente lo que le está sucediendo: prefiere pensarse como alguien ya muerto y por fin descansar de la vida.

Es importante también situar estos géneros de la crónica y la autobiografía dentro de un marco operacional y multidimensional que puede describir con mayor detalle el funcionamiento del género del cuento en que están reelaborados. Ciapuscio (2012) propone un estudio de los géneros con base a un modelo en el que se interrelacionan los rasgos específicos de los textos que conforman un género con diferentes niveles que cumplen propósitos comunicativos también específicos. Nos dice que:

Los rasgos [específicos en común de un género] –estructurales, lingüísticos, temáticos, situacionales y funcionales– están relacionados entre sí y se condicionan mutuamente: así, determinadas funciones textuales (llevar al otro a comportarse de determinada manera) condicionan la selección de determinados recursos modales (secuencias instructivas, modo imperativo, infinitivos, etc.). Los géneros entonces conforman **totalidades características** (complejos de rasgos), que “plasman” o evidencian las estructuras lingüísticas y los contenidos.

Los ejemplares textuales (los textos concretos), conformados de manera prototípica –es decir, que realizan adecuadamente los rasgos genéricos (que constituyen “buenos representantes” de la especie)– son recursos comunicativos efectivos y eficaces para resolver las tareas comunicativas (Ciapuscio,2012: 94-95).

Por esta razón, podemos afirmar que una de las principales tareas comunicativas del género del cuento literario es, a nivel de la funcionalidad, la de producir efectos estéticos, por lo que su tematicidad y su estructura estaría condicionadas por ese nivel de funcionalidad. Se podrá observar en el análisis que tanto los rasgos específicos de la crónica como los de la autobiografía, se ven alterados con fines comunicativos estéticos.

Para dar algunas aproximaciones al significado del cuento en el que se reelaboran los géneros de la autobiografía y la crónica es necesario introducir los conceptos de registro y género que presentan Eggins y Martin (2000). Para el concepto de registro se propone estudiarlo como las variables contextuales que influyen en las elecciones del lenguaje para proporcionar ciertos significados más probables que otros. Estas variables del registro serían de tres tipos: campo (significado ideativo, recursos para construir contenido), tenor

(significado interpersonal, recursos de interacción) y modo (significado textual, recursos para organizar textos). En cuanto al género, Eggins y Martin (2000) proponen concebirlo con base a su propósito social en los que “diferentes géneros corresponden a distintas maneras de usar el lenguaje para cumplir con diversas tareas culturalmente definidas, y los textos de distintos géneros son aquellos que realizan diferentes propósitos en la cultura.” (:342). De esta manera podemos tener textos que sean del mismo género y que tengan el mismo propósito, pero que muestren variaciones de registro (campo, tenor, modo). Esto es importante para nuestro análisis, ya que podremos identificar variaciones de registro en los géneros de la crónica y la autobiografía que proporcionen significados variables según los fines comunicativos estéticos del género del cuento clásico.

Finalmente, la noción de estilo propuesto por Sandig y Selting (2000), en el que “los estilos son medios ideales para expresar significados implícitos. [...] La variación estilística es un tipo de variación lingüística que se usa en forma activa y significativa para sugerir marcos interpretativos que permitan interpretar enunciados” (:210-211) nos permitirá identificar algunos de los significados estilísticos dentro de los géneros de la autobiografía y la crónica.

### **1.2.1 Aplicación**

En este apartado, identificaremos la interacción del género discursivo de la autobiografía con el género de la crónica en algunos fragmentos de nuestro cuento de investigación “Cómo se pasa la vida” (Parra, 1996: 95-102).

Este cuento trata de un accidente automovilístico que sufre un personaje (Alberto) contra un tráiler y que se encuentra atrapado sin saber si está vivo o al borde de la muerte. Mientras se encuentra ahí dentro en su coche, hace un repaso de su vida. Esto le provoca un estado de conciencia de inutilidad y vacío con que ha vivido y poco a poco va viendo a la muerte como una mejor opción que continuar vivo. Finalmente, es rescatado y lamenta regresar a esa vida absurda y sin sentido. En el siguiente fragmento se señala explícitamente el género de este repaso de su vida:

[Alberto] no intenta comprender lo que dicen las voces que en ocasiones gritan y otras hablan como en murmullos. Se encuentra tranquilo en la inmovilidad, repasando como en un sueño su biografía. (Parra, 1996: 101) (el subrayado y los que siguen son nuestros).

El fragmento que da inicio a la autobiografía de este personaje es consecuencia de dar respuesta a una pregunta central, dentro de la crónica del accidente, sobre la desgracia de haber chocado contra un tráiler:

[Alberto] sólo entonces se da cuenta de que no puede ver nada, de que no puede moverse. Es como estar amortajado entre láminas, tela y la borra que rellenaba los asientos. ¿Por qué tenía que pasarme esto a mí?

Treinta y ocho años. Y veinte de trabajar en el mismo banco; en la misma sucursal. Había abandonado la preparatoria por no tener recursos para seguir estudiando. “No tenemos dinero, papá”, había justificado cuando le comunicó al obrero rudo que era su padre la decisión tomada, y éste contestó: “por huevón, por eso te sales, no te hagas pendejo. Pero desde ahorita te pones a trabajar y te me reportas cada quincena con la mitad de la raya”. Y Alberto hizo entonces solicitud en todos los bancos de la ciudad porque había oído que era la mejor carrera para alguien sin estudios, y porque veía cómo los empleados andaban siempre de traje, o ya de perdida de corbata, y yo quería andar elegante como ellos y poder comprar un carro poco a poco y un condominio para cuando me case y tenga hijos. Pero tuvo que aguantar primero un trabajo de aprendiz de mecánico, porque se habían tardado muchos meses en llamarlo después de hacerle una serie de pruebas que halló difícilísimas (Parra, 1996: 96-97).

Aquí podemos identificar el inicio de autobiografía inmediatamente después de formular la pregunta “¿Por qué tenía que pasarme esto a mí?” Por lo tanto, la autobiografía tendrá como finalidad comunicativa dentro del cuento, y más específicamente de la crónica del accidente, encontrar la respuesta a esta pregunta en alguna parte de su vida (externa o interna). Se observa ya que en la segunda frase “Y veinte de trabaja en el mismo banco” es donde se tratará de encontrar esa respuesta. Por lo tanto, la autobiografía en realidad tendrá como registro de campo su vida laboral y todo lo relacionado con ella: efectivamente, sale de estudiar para solicitar trabajo en el banco, su encuentro amoroso es con una secretaria del

banco, su ascenso en el banco le afecta en sus pasatiempos, su aumento de sueldo le permite comprar un carro, etc.

En este primer fragmento de la autobiografía, también apreciamos los efectos estéticos proporcionados por variaciones estilísticas en la voz narradora y los tiempos verbales. En la frase subrayada donde está la marca de la primera persona “yo quería...” se explica por ser una autobiografía, aunque anteriormente todas las demás marcas son en tercera persona. Aquí es donde estas variaciones estilísticas refuerzan el desdoblamiento de la voz narradora del personaje para acentuar la búsqueda de mayor objetividad y en consecuencia tratar de dar respuesta a su infortunio por el accidente.

Aquí también resulta importante señalar el grado de intimidad que tiene esta autobiografía no sólo al grado de contar su deseo de casarse sino que con la variación estilística de la forma verbal se desplaza el ‘ahora’ de la narración al pasado “para cuando me case y tenga hijos”. De esta forma se genera un efecto estético de acercamiento y vivencia empática con el personaje: se transmiten sus deseos tal cual fueron emitidos en un momento presente (dentro de su vida pasada).

Este rasgo estilístico da el tono de ir descubriendo, como si fuera la primera vez que se vive, la vida que le ocurrió en el pasado. De esta forma, encontramos que en otros fragmentos de la autobiografía de este cuento aparecen estos rasgos.

Con respecto a la crónica del accidente automovilístico, los siguientes fragmentos revelan interesantes rasgos estilísticos:

Lo adivinó un segundo antes de que sucediera, cuando ya era imposible evitarlo. El choque con el tráiler fue violentísimo, y por momentos no pudo pensar nada: sólo sintió un vértigo en el que todo daba vueltas mientras una extraña anestesia le entraba en los sentidos hasta desaparecerlos. Después, minutos o quizás horas después, poco a poco la conciencia que empieza a despertar le trae lo sucedido a la memoria. Recuerda el estrépito de las llantas quemándose en el pavimento y su pie oprimiendo desesperadamente el freno; el tráiler

que frente a sus ojos, con una lentitud insoportable, dio un salto y luego una media vuelta hasta invadir transversalmente todo el ancho del camino, avanzando hacia él entre un incendio de chispas; el ¡cuidado, Alberto! del gerente aferrado al tablero con pies y manos, que le brotó desde muy adentro del pecho, como si fuera la última de su vida, justo antes de clavarse con el auto en ese vientre de aluminio en medio de un desastre de vidrios, llantas reventadas y fierros retorcidos que se confunde, ahora, con las voces y los pasos de la gente que se aproxima (Parra, 1996: 95-96).

Alberto comprende que han quitado el otro auto que lo había sepultado en el mundo subterráneo de la caja del tráiler. Sin embargo, aún sigue amortajado, inmóvil, ciego. Oye un crujido más cerca, y las palabras sin aliento de un hombre: “No creo que haya sobrevivientes en este carro”. Debo estar muerto, piensa tranquilamente. ¿Cómo había ocurrido? “Yo lo vi todo, señor policía: de segurito el chofer del tráiler se durmió, porque perdió el control y se fue contra el acotamiento, y cuando quiso revirar, el tráiler pegó un brinco y se volteó; se atravesó todito y el Datsun ese se metió en la caja; venía muy rápido y no alcanzó a frenar; ya ve cómo casi lo traspasa de lado a lado; y detrás llegó el Mustang con la pareja esa a rematarlo. Pobre del que venía ahí, ha de haber quedado deshecho”. Y repasar en su memoria con voz ajena lo que había vivido, sumió a Alberto en un agradable sopor muy parecido al descanso (Parra, 1996: 99-100).

En estos dos fragmentos del cuento, se puede observar que, en un primer momento de la crónica, el que enuncia los hechos ocurridos del accidente es el mismo protagonista a través de su recuerdo y memoria (ver las frases subrayadas) y después, en el segundo fragmento de la crónica, como rasgo de dar mayor exactitud y verosimilitud, se narra el mismo acontecimiento del accidente, pero ahora en la voz de un hombre anónimo pero como testigo presencial del accidente: “Yo lo vi todo, señor policía...” (a manera de un artículo periodístico o nota periodística). Esta última versión del accidente permite al narrador del cuento convencer al lector de que el protagonista de la historia está en agonía, totalmente destrozado y sin posibilidades de vida: parte del engaño del narrador hacia el lector para generar un efecto de sorpresa al enterarse al final del cuento que en realidad está vivo y sin graves daños.

En el primer fragmento, también resulta importante para la concepción de cuento clásico que definimos más arriba, la aparición de la historia subyacente que se revela al final. Se trata de la frase nominal “vientre de aluminio” en donde el narrador inicia esa historia subyacente en forma metafórica (variación estilística retórica) de la inepción, gestación y nacimiento de un “nuevo ser”.

Se observa entonces que tanto la autobiografía del personaje principal como la crónica del accidente automovilístico siguen una secuencia lineal, propia de los cuentos clásicos, pero es en su alternancia y en algunas variaciones estilísticas como se reelaboran para producir efectos estéticos al lector (tensión y sorpresa) y para revelar historias o significados subyacentes en la lectura de este cuento.

## **CAPÍTULO 2. Contexto y sintaxis del discurso en el cuento literario**

### **2.1. Discurso y contexto**

Este apartado tiene como objetivo principal mostrar el funcionamiento de las operaciones cognitivas que den cuenta de las realidades posibles dentro del contexto ficcional del cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra. Se tratará de responder a la siguiente pregunta en el análisis de este cuento: ¿Cómo se comprenden los referentes de ciertos casos particulares de frases nominales y el sentido de ciertas frases verbales aparentemente incoherentes?

Se expondrá en una primera parte el sustento teórico con el que se fundamentarán los conceptos clave como el contexto, espacios mentales, integración conceptual, “mezclaje” y cuento para dar algunas respuestas posibles a nuestra pregunta de análisis. En una segunda parte se tomarán algunos fragmentos del cuento con los que se podrá explicar el funcionamiento de las operaciones cognitivas para la comprensión del sentido aparentemente incoherentes de ciertas frases nominales y sus referentes.

#### **2.1.1. Contexto: espacios mentales**

Para la búsqueda de las posibles respuestas sobre la comprensión de los referentes en el cuento que vamos a analizar, partiremos de las concepciones de contexto, principalmente en su aspecto cognitivo o mental, considerando que el texto en cuestión es de naturaleza ficcional y por lo tanto implica más un ejercicio de la imaginación y de creaciones mentales individuales y subjetivas que de correspondencia con realidades concretas por los usuarios del discurso.

Una parte central para comprensión del discurso es la capacidad de realizar inferencias, dentro de un contexto, que completen la información textual y lingüística de la enunciación verbal. De acuerdo con Portolés:

La concepción inferencial de la comunicación sólo se puede explicar si se tiene en cuenta el contexto. Este **contexto** siempre es mental y lo forman un conjunto de suposiciones que permiten la comprensión de un enunciado, estas suposiciones o se hallan ya en nuestra memoria, o se crean en nuestra mente en el momento de la comunicación (Portolés, 2004: 99).

Por lo tanto, la función que adquiere la memoria de los usuarios (contexto) en el progreso “en línea” del discurso es imprescindible para la comprensión de las formas lingüísticas del texto al momento de su procesamiento. Para esto es importante resaltar las nociones de *marco* y *guión*. Los *marcos* (frames) serían las estructuras mentales donde residiría la información de situaciones estereotipadas y que serían parte de la memoria a largo plazo, es decir, de nuestro conocimiento que hemos experimentado sobre diversas situaciones o entornos a lo largo de nuestra interacción con los demás. Por otro lado, el guión representaría “la secuencia de acciones estereotipadas que se llevan a cabo en una situación conocida” (Portolés, 2004: 102). Y por lo tanto, el guión estaría también en la memoria a largo plazo.

Otro rasgo importante para la noción de contexto, desde el punto de vista cognitivo, es la ubicación que tiene lo enunciado concretamente en un acto comunicativo real y su comprensión en la mente del interlocutor. Como aclara Portolés:

Aunque el contexto verbal es accesible para la mente de un modo distinto de aquellas suposiciones que se tienen en la memoria a largo plazo, las palabras exactas que se escuchan se conservan poco segundos en la memoria operativa y que lo que pervive en la mente de los hablantes es lo que se ha comprendido, más que lo que se ha dicho. [...] Un primer enunciado constituye una parte fundamental del contexto que se tiene presente para la enunciación de un segundo enunciado; asimismo, las suposiciones que se hacen accesibles para la interpretación de un primer enunciado permanecen presentes en la mente para la pertinencia del próximo (Portolés, 2004: 107-109).

Consecuentemente, en nuestro análisis, nuestro interés es sugerir algunas posibles representaciones mentales que pueden darse en los usuarios del discurso al procesarse (comprenderse) algunos referentes de un texto que integran varios marcos y/ o guiones dentro de un contexto ficcional literario.

Ya que nuestro texto a analizar es de modalidad escrita, es importante reconocer algunas características pertinentes de este tipo de discursos para el contexto literario que nos ocupa. Principalmente, los discursos escritos, en donde existe una distancia temporal y de lugar entre los interlocutores, presentan una planificación y elaboración más selectiva de las estructuras lingüísticas, una autonomía contextual orientada hacia la idea y a la permanencia, entre otras diferencias con respecto al discurso oral (Portolés, 2004: 112).

Por otro lado, en este punto de nuestra exposición, es necesario retomar la noción de cuento clásico (Zavala, 2009: 161), en el que se cuentan dos historias de manera simultánea, para nuestro análisis. Para nuestro propósito, analizaremos principalmente ciertas frases nominales y verbales aparentemente incoherentes.

Por lo tanto, consideraremos la hipótesis que esa “historia subterránea” se encuentra, principalmente, en las marcas textuales de ciertas frases nominales y verbales aparentemente incoherentes y que, sin embargo, suscitan una representación mental que conduce esa segunda historia hacia el final del cuento.

Para complementar la noción del contexto en su aspecto cognitivo, consideraremos las siguientes propuestas de Van Dijk:

Los contextos no son un tipo de situación social objetiva, sino más bien un constructo subjetivo con base social de los participantes sobre las propiedades de dicha situación que ellos consideran relevantes; es decir, un modelo mental. [...] Además de una representación del significado de un texto, los usuarios del lenguaje también construyen modelos mentales de los eventos de los que tratan los textos; en otras palabras, construyen la situación que éstos denotan o a los que se refieren, de ahí el nombre «modelos situacionales» (Van Dijk, 2012: 95 y 99).

Es precisamente esta propiedad de los modelos mentales con la que abordaremos nuestro análisis de algunos referentes en situaciones específicas dentro del cuento. Por otro lado, tomaremos las características situacionales de los registros y los géneros que proponen Biber & Conrad (2009) para la caracterización del contexto literario del cuento que analizaremos. De manera particular, nos centraremos en la característica situacional de los propósitos comunicativos (Biber & Conrad, 2009: 40). Para el cuento que vamos a analizar,

proponemos, siguiendo a estos autores, que algunos de los posibles propósitos comunicativos de un texto literario narrativo es la de, además de narrar sucesos y acontecimientos acerca de un personaje, tratar de mejorar (*edify*) las mentes de las personas o los personajes enseñándoles algo, además de entretener o revelar el *yo*. Creemos que estas características son centrales para la demostración del funcionamiento de las operaciones cognitivas en la construcción de las realidades posibles que se tratan de activar en la lectura de este cuento.

Por último, tomaremos los conceptos de espacio mental, integración conceptual y “mezclaje” de Fauconnier & Turner (2002) para dar una explicación de ese funcionamiento de las operaciones cognitivas que se activan en la comprensión del discurso. Para estos autores:

mental spaces are small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action. [They] are connected to long-term schematic knowledge called “frames”, [...] and to long-term specific knowledge. (Fauconnier & Turner, 2002: 40)

[los espacios mentales son paquetes conceptuales construidos mientras pensamos y hablamos, para propósitos de la comprensión local y de la acción. [Estos espacios] están conectados con el conocimiento esquemático a largo plazo llamados “marcos”, [...] y con el conocimiento específico a largo plazo] (La traducción es nuestra).

Estos espacios mentales se crean con diferentes propósitos, como la de reportar un suceso del pasado, examinar situaciones contrafactuales, o generar nuevas estructuras que resuelvan una aparente incoherencia entre distintos referentes o acciones.

Estos autores proponen que en estos espacios mentales hay elementos que se estructuran por medio de *marcos* que se interconectan y que pueden modificarse a medida que transcurre el discurso para obtener una integración conceptual que pueda dar una explicación de fenómenos aparentemente incoherentes. De esta integración conceptual resulta un nuevo espacio mental llamado “mezclaje” del cual emerge una nueva estructura emergente que no se encuentra en los espacios mentales iniciales con los que se conectan con los *marcos* de conocimiento que surgen de la memoria a largo plazo.

Es precisamente a partir de la noción de este espacio mental, “mezclaje”, con el que trataremos de demostrar el funcionamiento de la construcción y comprensión de las imágenes mentales que se activan de algunas frases especiales en el cuento y su conexión con los propósitos comunicativos propios del cuento clásico que se revela al final de su lectura.

Fauconnier & Turner (2002) resumen los aspectos esenciales del “mezclaje”:

- *El diagrama de la integración conceptual.* El “mezclaje” resulta de la red o diagrama de los espacios mentales [...]
- *La correspondencia y las conexiones de las contrapartes.* En la integración conceptual, hay una correspondencia parcial entre los espacios mentales de entrada o iniciales [...] Tales conexiones de las contrapartes son de diferentes tipos: conexiones entre marcos y roles dentro de los marcos, conexiones de identidad o transformación o representación, conexiones analógicas, conexiones metafóricas [...]
- *Espacio genérico.* En cualquier momento de la construcción del diagrama, la estructura que parece compartir con el espacio mental de entrada o inicial se captura en un espacio genérico, que, a su vez, se enlaza o se conecta con cada uno de esos elementos de entrada [...]
- *Mezclaje.* En el “mezclaje”, la estructura de los dos espacios mentales se proyecta en un nuevo espacio, el “mezclaje”. Los espacios genéricos y los espacios del “mezclaje” están relacionados: los “mezclajes” contienen una estructura genérica capturada en un espacio genérico pero también contienen una estructura más específica, y ellos pueden contener una estructura que sea imposible para los espacios mentales de entrada o iniciales [...]
- *Proyección selectiva.* No todos los elementos ni relaciones de los datos de entrada de los espacios mentales se proyectan en el “mezclaje” [...]
- *Estructura emergente.* La estructura emergente resulta del “mezclaje” que no es copiada ahí directamente de ningún espacio mental de entrada. Se genera de tres maneras: a través de la *composición* de proyecciones de los datos de los espacios mentales de entrada, a través de la *compleción* basada en la recopilación de marcos y escenarios independientes, y a través de la *elaboración* (“puesta en marcha del mezclaje”) (Fauconnier & Turner, 2002: 47-48).

Estos autores concluyen que estos espacios mentales pueden modificarse en cualquier momento del diagrama de integración y que pueden emplearse para diferentes propósitos, como en la activación de inferencias, razonamientos contrafactuales, cambios conceptuales, etc.

### **2.1.2. Aplicación**

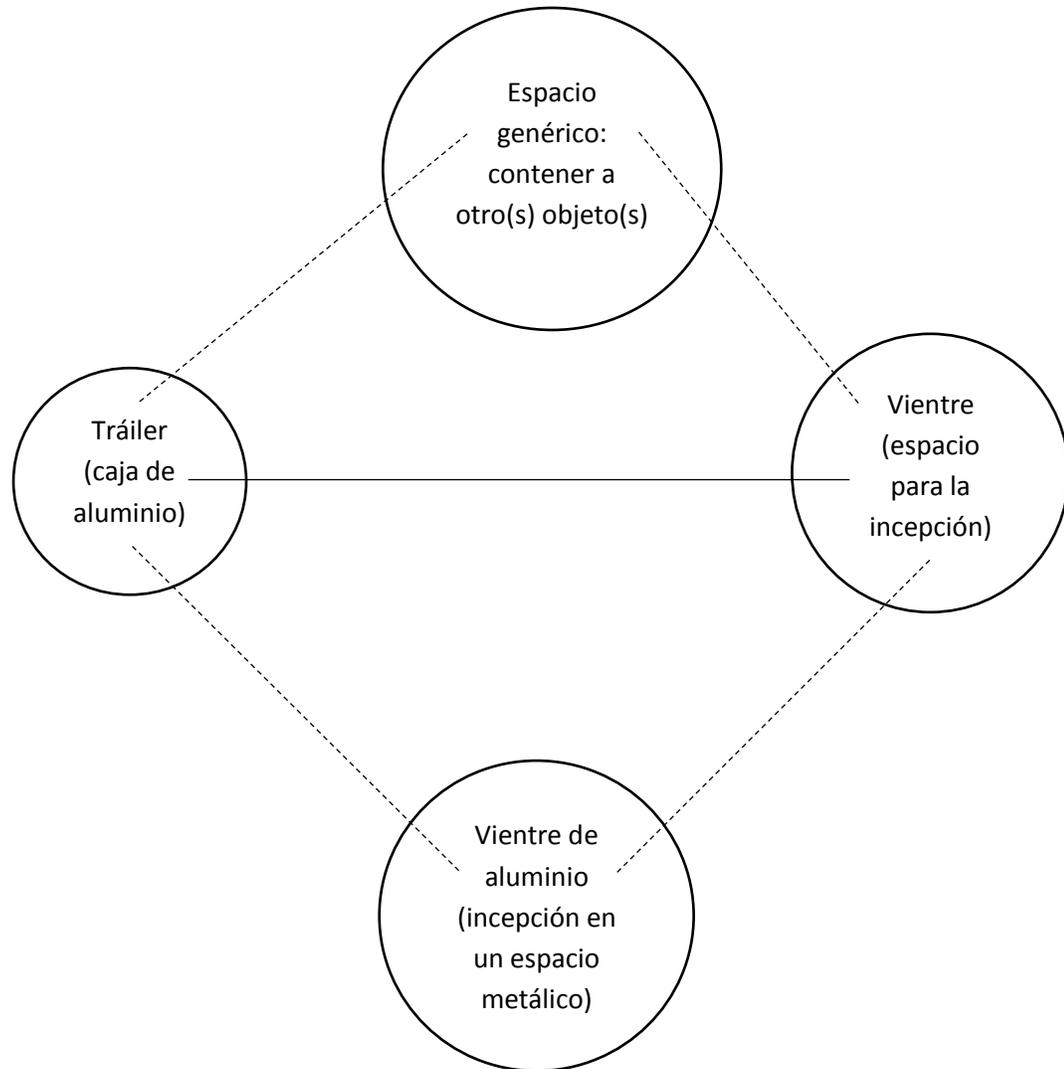
En esta sección, trataremos de responder a la pregunta de análisis, ¿cómo se comprenden los referentes de ciertos casos particulares de frases nominales y el sentido de ciertas frases verbales aparentemente incoherentes?, en algunos fragmentos de este cuento (Parra, 1996: 95-102).

Retomando la hipótesis que mencionamos más arriba sobre la “historia subterránea” que se encuentra en un cuento clásico, proponemos que esa historia subyacente en este cuento se presenta en las marcas textuales de las frases nominales y verbales siguientes: “vientre de aluminio”, “ataúd mecánico”, “dos manos se aferran a su cabeza [la de Alberto] como fórceps”, y “volviste a nacer”. Se propone que esa “historia subterránea” es precisamente la metáfora de la inepción, gestación y nacimiento o parto del personaje principal (Alberto) a un nuevo estado de conciencia o de reflexión no necesariamente catárquica o motivadora, sino precisamente lo contrario: de amargura y sinsentido.

Para esto mostraremos, como una primera aproximación para la comprensión de esta historia subyacente, los posibles “mezclajes” y sus correspondientes conexiones con los espacios mentales

#### **Primer fragmento:**

[Alberto] recuerda el estrépito de las llantas quemándose en el pavimento y su pie oprimiendo desesperadamente el freno [...] justo antes de clavarse con el auto en ese vientre de aluminio en medio de un desastre de vidrios, llantas reventadas y fierros retorcidos que se confunde, ahora, con las voces y los pasos de la gente que se aproxima (Parra, 1996: 95-96).

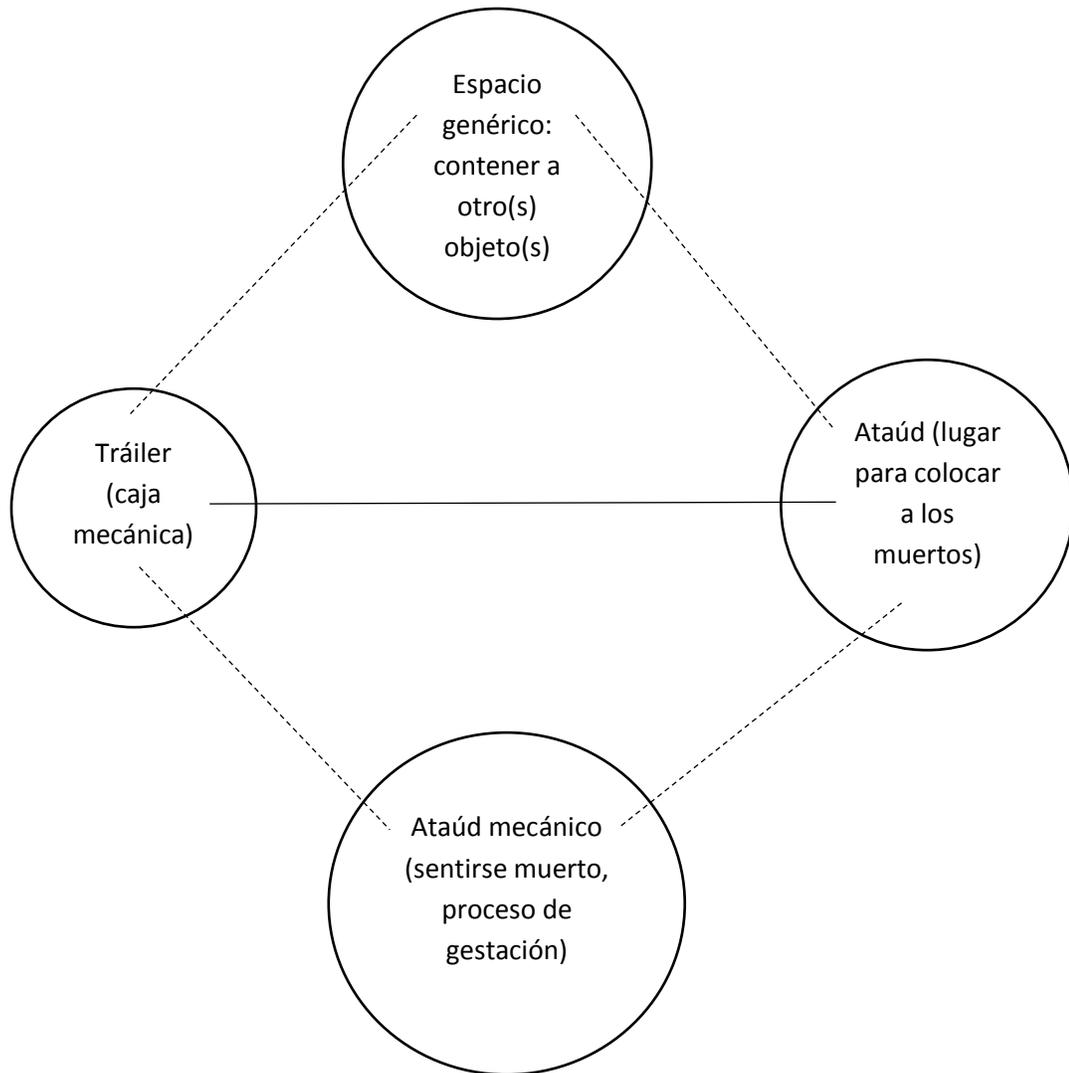


**Fig. 2.1. Mezclaje 1: vientre de aluminio**

En esta figura 2.1, podemos observar que el “mezclaje” consiste en la fusión de dos espacios mentales y que generan una estructura emergente que la podemos asignar como la inyección. La estructura emergente de este “mezclaje” resulta imposible para los espacios mentales de entrada: la caja de aluminio del tráiler no puede ser el espacio en que se gesten y crezca un nuevo ser; el vientre (resultado del marco de conocimiento de la memoria a largo plazo) no puede ser inorgánico sino orgánico para poder gestar un ser vivo.

Segundo fragmento:

De cuando en cuando siente que ese ataúd mecánico se estremece con pesados movimientos de ballena, pero sigue sin arrancar ninguna sensación a su cuerpo. (Parra, 1996: 100-101)



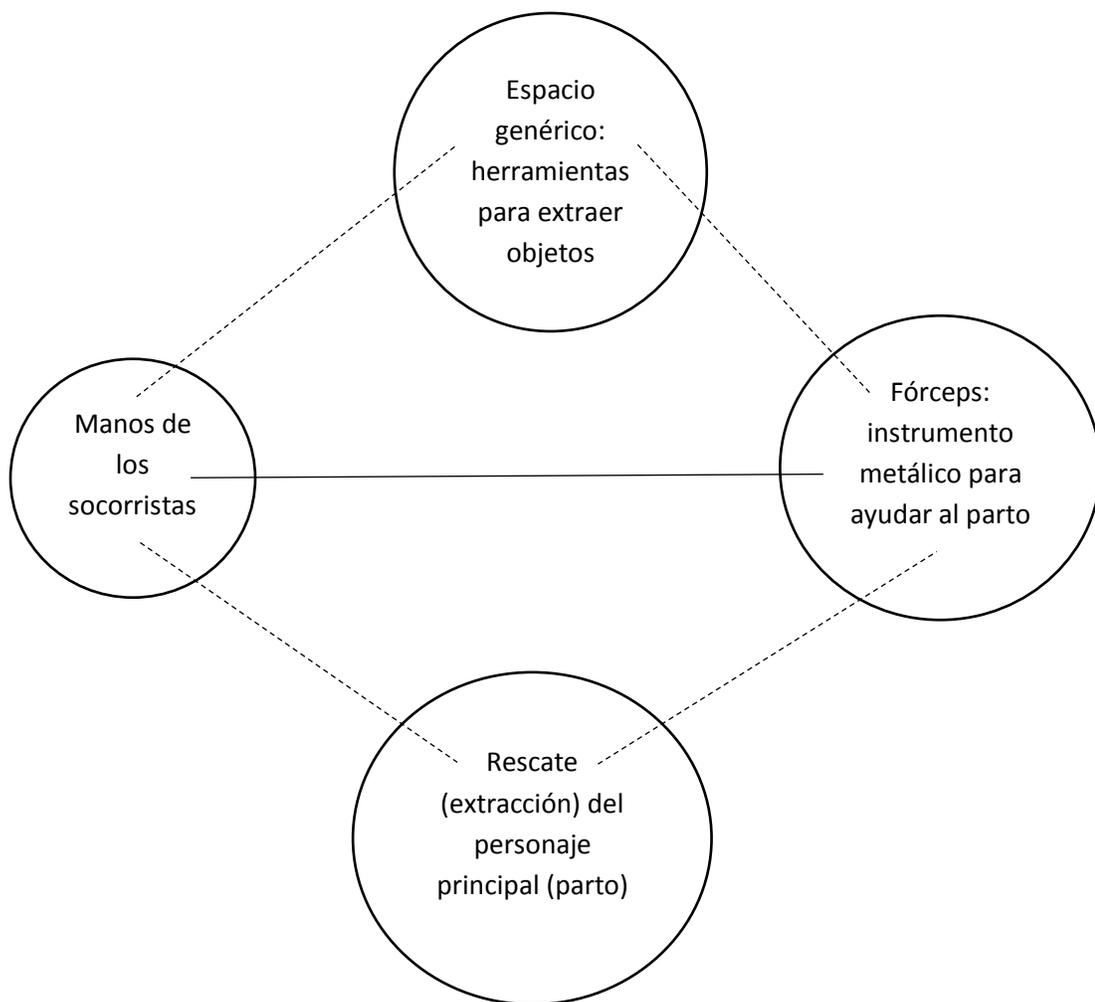
**Fig. 2.2. Mezclaje 2: ataúd**

En esta figura 2.2, podemos ver que el “mezclaje” presenta nuevamente una estructura emergente de fusión en donde se incorpora el sentido de sentirse muerto (marco de conocimiento y por tanto de inferencia a partir de la palabra “ataúd”) por parte del personaje principal (Alberto) y que contribuye al despiste que el narrador está preparando para revelar

al final del cuento: no está en estado de muerte, sino con vida y sin lesiones graves cuando es rescatado. Además, proponemos que este “mezclaje” contiene también el elemento del proceso de gestación que se activó en el “mezclaje” de la figura 2.1 y que le da continuidad a la historia subyacente.

Tercer fragmento:

[Alberto] siente cómo dos manos se aferran a su cabeza como fórceps, y lo acomodan y lo aprietan jalándolo hacia afuera [...] (Parra, 1996: 102).

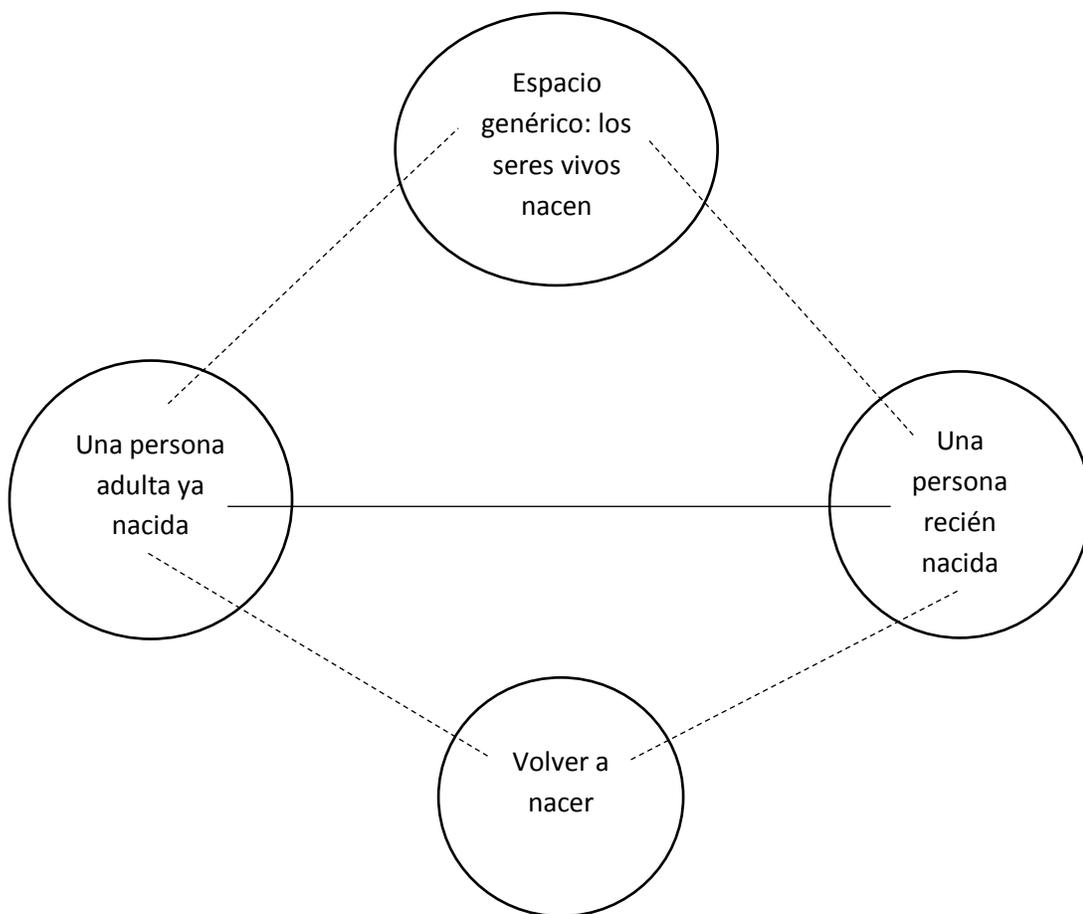


**Fig. 2.3. Mezclaje 3: manos como fórceps**

En esta figura 2.3, el “mezclaje” se da en la fusión de los espacios mentales de las manos de los socorristas y los fórceps. En este momento se está apunto de revelar que el personaje está vivo y, por lo tanto, termina la última fase del proceso de gestación de un recién nacido: el parto.

Cuarto fragmento:

Ahí está el agujero en la caja de aluminio de donde lo acaban de sacar, iluminado ahora por la luz matutina. Alberto cree ver entre sus aristas filosas, enredados y sangrantes, algunos de los jirones de su existencia. Y lo mira con melancolía, con nostalgia, mientras oye la voz de un socorrista: para ti sólo fue un susto, de veras que tienes suerte; volviste a nacer. Suerte..., piensa, y voltea hacia el socorrista devolviéndole una mirada llena de amargura (Parra, 1996: 102).



**Fig. 2.4. Mezclaje 4: volver a nacer**

Finalmente, en esta figura 2.4, la frase “volviste a nacer”, con que se expresa el socorrista a la situación del protagonista por haberse salvado de una situación extremadamente peligrosa (un accidente automovilístico), genera este “mezclaje” que resumiría todo el proceso de la concepción, gestación y parto de un ser vivo, que es, para este caso, el del personaje principal. Pero, como comentamos anteriormente, esta metáfora es el resumen y, por lo tanto, la revelación final o epifanía, de la historia subyacente en este cuento clásico: un nuevo estado de conciencia o de reflexión que no fue ni motivadora ni inspiradora por su “regreso a la vida”, sino precisamente lo contrario: la amargura y vacío de la existencia.

## **2.2. La forma de las frases nominales**

En este apartado se tratará de resolver la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las estrategias discursivas que se emplean para la elección de las diferentes formas de las frases nominales de un referente en un texto narrativo literario?

Por lo anterior, el objetivo será tratar de explicar la elección de las diferentes formas de las frases nominales de un referente en nuestro cuento. Para el desarrollo de este objetivo, se expondrán las principales ideas y conceptos del enfoque discursivo-funcional, la semántica del discurso y lingüística de los textos narrativos. Posteriormente, se mostrará el análisis en nuestro cuento a partir de estas teorías para tratar de responder la pregunta de investigación.

Para el estudio de la gramática desde el enfoque discursivo-funcional se parte de la idea de que la gramática (las reglas combinatorias y la estructura de los signos lingüísticos que explican el funcionamiento de una lengua) debe estudiarse y describirse a partir del discurso, es decir, de las situaciones comunicativas reales (oral y escrita) que los usuarios de la lengua emplean para transmitir información e interactuar entre sí, tal como lo explican Cumming *et al.* (2000).

Siguiendo a estos autores, los lingüistas discursivo-funcionales empezaron a realizar sus investigaciones, principalmente, tratando de explicarse las posibles motivaciones que utilizan los hablantes para elegir entre la diversidad de formas y estructuras lingüísticas a su disposición para comunicar sus mensajes a su interlocutor. Para esto, propusieron trabajar a

partir de varias explicaciones. Entre éstas están las siguientes: las explicaciones cognitivas, las sociales e interactivas y las diacrónicas (Cumming *et al.*, 2000: 172). Es decir, la investigación desde esta perspectiva funcional parte de que los procesos mentales, las situaciones sociales así como los objetivos sociales y culturales de los hablantes y sus interlocutores determinan la forma en que se configura la gramática de una lengua.

Entre los aspectos relevantes que tiene este enfoque funcional en su estudio sobre la gramática y su relación con el discurso, están la observación de datos reales emitidos por los usuarios de la lengua en interacción, las frecuencias en que determinados fenómenos lingüísticos aparecen en el discurso y la gestión de la información. Es por esta razón que “muchos lingüistas del discurso se han dado cuenta de que debemos entender el discurso y su contexto como dos aspectos que se generan y se constriñen mutuamente, en lugar de concebir el proceso meramente unidireccional” (Cumming *et al.*, 2000: 174).

Como concepto principal de las investigaciones de la gramática, aunque no el único, de los estudios de los lingüistas funcional-discursivo es el de “flujo de información” (Cumming *et al.*, 2000: 175). Para estos autores, el “flujo de información” es la forma en que se gestiona la información tanto dentro de las unidades oracionales como a través de ellas en un texto. Además, consideran que el flujo de información junto con otros factores contextuales, tanto lingüísticos como no lingüísticos, son relevantes para la explicación de la relación entre la gramática y el discurso. Entre aquéllos están: la estructura y género discursivo del texto en que se transmite la información, la actitud del emisor hacia alguna categoría gramatical que elige y los diferentes factores interactivos –junto con los objetivos de la comunicación– que se dan entre los participantes.

El término de “flujo de información” se ha empleado por los estudios de la gramática desde este enfoque funcionalista del discurso como uno de los conceptos más relevantes y, como lo afirman Cumming *et al.*:

la idea en que se basa el flujo de información es que una función primordial del lenguaje es la de transmitir información del hablante al destinatario. La información varía en cuanto a su grado de accesibilidad o facilidad de procesamiento, ya sea desde la perspectiva del hablante o desde la del destinatario (2000: 174).

De esta manera, y siguiendo a estos autores, se puede observar una relación de proporcionalidad inversa: a mayor accesibilidad o predictibilidad de la información, menor recurso de codificación lingüística es requerido; por el contrario, a menor accesibilidad del flujo de información (es decir, información distante o no esperable), mayor grado de trabajo codificado en las formas lingüísticas que se utilizan en el intercambio comunicativo.

Otro aspecto que se toma en cuenta para la descripción del flujo de información son los procesos cognitivos que ocurren en los hablantes cuando deciden la forma lingüística que emplearán en su enunciación. Además, se necesita considerar las imágenes y los propósitos que tiene el hablante del destinatario para esas decisiones que se concretizan en el discurso emitido.

Como lo explican Cumming *et al.* (2000), los lingüistas funcionales utilizan términos prácticos que se pueden identificar claramente en el discurso –como lo mencionado recientemente o distante en el texto– para “medir” indirectamente los procesos cognitivos que se van elaborando en la mente de los interactuantes y de esta manera comprobar sus hipótesis sobre la relevancia del flujo de información en los cambios de diferentes categorías gramaticales.

Como se mencionó anteriormente, el flujo de información es el concepto que tiene mayor importancia para el enfoque discursivo-funcional sobre la gramática. Por esta razón, serán las categorías gramaticales que desempeñan primordialmente la función de “contener” y ordenar la información las que tendrán mayor interés para este tipo de estudios del discurso. Una de estas categorías es, principalmente, la forma de la frase nominal.

La forma de la frase nominal (plena, pronombres, “anáfora cero”) y el uso de los artículos y otros determinantes se pueden explicar por diferentes motivaciones en la elección que emplea el hablante del discurso. Como lo afirman Cumming *et al.*: “El principal descubrimiento ha sido que el grado de explicitación de una forma referencial se correlaciona con el nivel de accesibilidad del referente en la mente del oyente a juicio del hablante” (2000: 178). Por esta razón, la presencia activa e inmediata y la identificación de un referente que el hablante decide que está en la mente de su interlocutor se presentarán en forma de

pronombres o “anáfora cero”. De lo contrario, la no activación, inmediatez o identificación de los referentes tomará la forma plena.

Además, como lo mencionan los autores mencionados, también es necesario considerar para la elección de la forma de la frase nominal la intención del hablante al querer decir, por ejemplo, algo más sobre el referente en un momento posterior del flujo de información de su discurso.

Se ha encontrado también que pueden existir otros factores como el orden de los constituyentes (las diferentes posiciones que guardan entre sí el sujeto, el verbo y el objeto), la estructura del discurso y los factores interactivos (toma de turnos en una conversación).

Tomaremos principalmente, para el objetivo de este apartado, el factor de la estructura del discurso para la explicación de la forma de frase nominal. De acuerdo con Cumming *et al.*:

La gramática crea y refleja, de diversos modos, la organización de nivel superior de los textos. [...] La utilización de la estructura del texto para explicar un determinado fenómeno gramatical debe basarse, como es lógico, en una teoría de la estructura del discurso. [...] Tras ciertos tipos de límites del discurso, como las fronteras episódicas, los cambios de mundo (como el que va de la historia misma a la situación real en la que se narra la historia) y los tópicos anidados (en los que a una digresión le sigue una vuelta al tópico original), el referente se hace menos accesible, razón por la cual debe expresarse de una forma más explícita. [...] Una observación más detallada muestra que la frase nominal plena ocurre directamente después de un límite de la estructura del texto (2000: 185-187).

A partir de las afirmaciones anteriores trataremos de demostrar nuestra pregunta de investigación.

En lo que respecta a los estudios de la semántica del discurso (Tomlin *et al.*, 2000), tomaremos los principios generales en los que se fundamenta esta disciplina. Se parte de que se trata de explicar cómo los interactuantes deducen el significado que se pretende comunicar a través de un mensaje en un acto comunicativo real. Es decir, de qué manera se transmite el significado. Como lo reconocen Tomlin *et al.*, para resolver este problema del significado

del discurso se necesita considerar diferentes variables, tanto lingüísticas como no lingüísticas, que son relevantes para describir la manera en que ocurren los procesos mentales tanto del hablante como de su interlocutor en la producción y comprensión del significado.

Para una explicación más completa de esos procesos lingüísticos como no lingüísticos en la deducción del significado, Tomlin *et al.* recurren a la *metáfora del diseño* del discurso (2000:109). Este modelo del discurso es principalmente útil para dar cuenta de la participación dinámica del oyente en la construcción del significado de un texto. De tal manera que este modelo del discurso se concibe más como una guía en las representaciones de significado que adquiere el interlocutor y no como un discurso que “contiene” un significado implícito y único que pasivamente se decodificará.

Este enfoque del discurso como diseño para la construcción del significado, permite centrarse en dos problemas esenciales: la integración del conocimiento y la gestión de la información. El primero, como lo explican Tomlin *et al.*, se refiere a la selección y a la organización de las ideas y acontecimientos que debe combinar el hablante para que sean relevantes o importantes para su interlocutor en la integración coherente de su representación mental del discurso en cuestión. Por otro lado, el segundo problema, la gestión de la información se refiere al flujo de información y la manera en que éste es controlado por el hablante a partir de las estrategias de cohesión empleadas para dar coherencia al conocimiento que adquiere el oyente en su trabajo de construcción del significado (2000: 110).

En lo concerniente a la gestión de la información, se han identificado cuatro tipos: la gestión retórica, la gestión referencial, la gestión temática y la gestión del foco. Cada una de ellas es de gran utilidad en para la integración del conocimiento y depende de la habilidad del hablante de emplearlas para la eficacia en que se desarrolla el flujo de información.

Siguiendo a Tomlin *et al.*, se resumen estas gestiones:

1. *Gestión retórica*: los participantes deben tener en claro las metas e intenciones de la interacción discursiva, ya que estas constriñen de un modo importante el contenido proposicional de la producción y la interpretación de lo que se escucha.

2. *Gestión referencial*: los participantes deben mantener un registro de los referentes y proposiciones que tienen en común.
3. *Gestión temática*: los participantes deben mantener un registro de los elementos centrales en torno de los cuales se desarrolla el discurso.
4. *Gestión del foco*: los participantes deben mantener un registro de los referentes con los que están tratando en cualquier momento dado y deben tomar medidas para asegurarse de que están tratando con los mismos (2000: 111).

Estas gestiones podrán emplearse para resolver nuestro problema de investigación: ¿Cuáles son las estrategias que se emplean para la elección de las diferentes formas de las frases nominales de un referente en un texto narrativo literario?

Pasamos ahora a considerar algunas ideas generales y conceptos más especializados en el estudio de la lingüística de los textos narrativos (Adam *et al.*, 1999). De acuerdo con estos autores, se puede partir del estudio de los relatos considerando un esquema de los elementos esenciales de la secuencia narrativa de base: situación inicial, nudo, acción, desenlace, situación final (1999: 57).

Con base en estos elementos, se puede explicar de manera general una estructura básica de los relatos y la interrelación de estos elementos como mecanismos para la continuidad de las acciones implicadas en la historia de los relatos. De esta manera, estos autores proponen un elemento esencial para la definición del relato: “Para que haya relato, una o varias proposiciones se han de poder interpretar como nudo-pn2 y como desenlace pn4” (Adam *et al.*, 1999: 67). Destacan también la función del nudo como el desencadenante de la acción, es decir el elemento que “desequilibra” la situación inicial y permite que continúe el desarrollo de las acciones subsiguientes en el relato.

Es tanto en este elemento como en el desenlace donde tomaremos los conceptos relevantes de la estructura del texto narrativo para la explicación del problema de la forma de la frase nominal en un texto narrativo literario.

Pasamos ahora al análisis de un texto narrativo para tratar de responder a la pregunta formulada al principio del este apartado para encontrar una posible explicación de las diferentes formas de las frases nominales de un referente en nuestro cuento: la historia de un

hombre y su jefe que quedan atrapados en un accidente automovilístico al chocar contra un tráiler.

Identificamos entonces que el referente del tráiler desempeña un papel central tanto en el espacio de la narración como en las transiciones de la historia en este cuento. Sin embargo, hay dos formas nominales para el referente del tráiler que aparecen en distintos pasajes de este texto que parecen indicar fronteras episódicas en la historia:

[...] justo antes de clavarse con el auto en **ese vientre de aluminio** en medio de un desastre de vidrios, llantas reventadas y fierros retorcidos que se confunde ahora, con las voces y los pasos de la gente que se aproxima (Parra, 1996: 96). (Las negritas son nuestras).

En este fragmento podemos explicar esta forma de la frase nominal plena –y además metaforizada– (ese vientre de aluminio) como inicio del nudo que altera la situación inicial (primer episodio) de conducir por la carretera y desencadena el desarrollo de las acciones siguientes (recuerdo de la vida pasada del protagonista así como el proceso de rescate). De esta manera, podemos reconocer la activación de las gestiones de información por parte del narrador: la gestión retórica en el narrador y el lector que propone como meta u objetivo del texto mostrar una secuencia de acciones ficcionales de interés a través de un hecho desencadenante de acciones y su posible desenlace. La gestión referencial y temática con respecto a que el protagonista de la historia se encuentra atrapado dentro del referente del tráiler y sus implicaciones con respecto a lo que pensará este protagonista de su vida pasada.

La otra forma nominal del referente del tráiler –igualmente metaforizada– (ese ataúd mecánico) aparece momentos antes del desenlace final cuando el protagonista es rescatado vivo del choque:

De cuando en cuando siente que **ese ataúd mecánico** se estremece con pesados movimientos de ballena, pero sigue sin arrancar ninguna sensación a su cuerpo (Parra, 1996: 100-101). (Las negritas son nuestras).

Y finalmente, ya en el desenlace, en el último párrafo del cuento, observamos cómo cambia nuevamente a la forma plena prototípica del referente del tráiler:

Su vista [la de Alberto] se dirige hacia **el tráiler**, separado de él por sólo unos cuantos metros. Ahí está el agujero en la caja de aluminio de donde lo acaban de sacar, iluminado por la luz matutina (Parra, 1996: 102). (Las negritas son nuestras).

De esta manera se puede explicar este cambio de forma de la frase nominal al marcar los límites entre las acciones desencadenantes del nudo y el desenlace final que forman parte de la estructura básica de un texto narrativo.

Nuevamente, las gestiones referenciales y temáticas contribuyen en estos dos últimos pasajes de la historia para mantener la atención y resaltar el referente del tráiler y señalar los cambios en la significación del estado emocional del protagonista (pensarse muerto y resurgir vivo –renacer–) y en los cambios de las fases del relato (nudo, acciones y desenlace) a través del uso de estas formas nominales plenas y metaforizadas: **ataúd mecánico** y **vientre de aluminio**.

A manera de conclusión, se puede decir que el enfoque funcional-discursivo para la explicación de algunos fenómenos lingüísticos representa un modelo teórico consistente que permite considerar la diversidad de variables textuales y contextuales que entran en juego en la complejidad del intercambio comunicativo que se presenta en el discurso.

### **2.3. Valores discursivos de las formas verbales**

Las formas verbales que aparecen en las estructuras oracionales de un texto generan una variedad de significados debido a la amplitud de acepciones y funciones de los lexemas y morfemas que las componen. Sin embargo, es en el discurso donde se manifiestan y actualizan los distintos valores (tiempo, modo, aspecto y voz) de las formas verbales necesarios para poder interpretar sus funciones y objetivos particulares dentro de una situación comunicativa concreta (contexto).

De acuerdo con Serrano (2006), en sus estudios sobre la sintaxis del discurso, la explicación de los significados que adquieren las formas verbales en la realización discursiva se puede entender tomando como punto de partida el significado *prototípico* de los verbos.

Este significado prototípico se consideraría como aquél que se puede interpretar y definir fuera de cualquier contexto discursivo. De esta manera,

cada forma [verbal] adquiere un significado discursivo-pragmático que, puesto en situación discursiva, apunta a que el mencionado significado prototípico aparezca matizado, oscurecido o simplemente muy alejado del convencional o literal. La clasificación de los valores discursivos de las formas verbales puede hacerse atendiendo al factor que más esté influyendo en la creación de ese valor, ya sea tiempo, modo, aspecto o voz (Serrano, 2006: 119).

Es precisamente en la identificación de estos factores discursivos por los que se dará cuenta de la significación de algunos de los valores que presentan las formas verbales en el cuento a analizar.

En este ejercicio del análisis, presentaremos la explicación de algunos valores de las formas verbales en distintas partes del cuento: (1) el uso del presente de indicativo y pretérito indefinido en algunos fragmentos del inicio, desarrollo y final de la crónica del accidente automovilístico que sufre el protagonista del cuento; (2) el uso del pretérito imperfecto y la perífrasis verbal de la frase interrogativa que *dispara* el inicio de la autobiografía del personaje principal, y (3) el uso del subjuntivo e indicativo en algunas frases verbales que llevan adverbios de duda y posibilidad en momentos estratégicos de la crónica del accidente.

### **2.3.1. Valores del presente de indicativo y pretérito indefinido**

La expresión del tiempo lingüístico en una frase verbal es muy independiente de la referencia temporal real en que se desarrollan los acontecimientos y los hechos expresados por los enunciados del discurso. Por esta razón, el ordenamiento del tiempo de las acciones expresadas en las conjugaciones verbales no es un rasgo de la sintaxis textual, sino de la referencia temporal real de unas acciones en relación con otras. Es decir, el antes, el después y el ahora de las acciones reales no es un rasgo textual-sintáctico. Como indica Serrano (2006):

El tiempo lingüístico es el tiempo de la lengua, y su punto de origen es móvil. Así, la temporalidad verbal es la expresión de la anterioridad, posterioridad o simultaneidad de un hecho con respecto a otro. Esto permite que el ámbito designativo-referencial de cada forma verbal sea bastante amplio, y que dependa de los elementos textuales oracionales en los que aparece, así como del contexto comunicativo, entendido éste como el resultado de la intención comunicativa de los hablantes y del uso de ciertas estrategias comunicativas adecuadas a ello (:120).

En el caso del presente de indicativo (*e.g.* salgo), Serrano (2006: 120) explica que éste es un tiempo abierto que no tiene una marca deíctica específica y por lo tanto puede representar varias funciones en el acto discursivo y con respecto a los enunciados que lo rodean. De esta manera, el presente de indicativo puede usarse en contextos de pasado, futuro, en progreso durante el momento de la enunciación, exhortativo entre otros.

Por otro lado, el pretérito indefinido (*e.g.* vine) se emplea, prototípicamente, para designar eventos anteriores, completados (perfectivos) y lejanos al momento de la enunciación. Como aclara además Serrano (2006: 132-133) existen partes en la comunidad de habla hispana que esta forma es la más empleada para indicar eventos pasados completos pertenecientes al día de hoy o al tiempo presente o muy próximos al momento del habla (que es nuestro caso en el español hablado en México) a diferencia del uso más habitual del pretérito perfecto (*e.g.* he venido) que se emplea en el español peninsular.

Ahora pasaremos a explicar los usos de estos dos tiempos verbales en los pasajes de la crónica del accidente automovilístico en el cuento (Parra, 1996).

En el párrafo inicial, en la segunda oración, identificamos el uso de los verbos en pretérito indefinido:

Ese camión viene mal. Lo supo desde que vio las luces bambolearse de un lado a otro en la carretera. Puede chocar. Seguramente el chofer estaba cansado, o quizá dormido [...] (: 95). (El subrayado es nuestro).

De esta forma inicia el cuento y la crónica del accidente automovilístico que el personaje principal Alberto va a sufrir al chocar en la carretera con un tráiler. Este párrafo

inicial emplea también el pretérito imperfecto para describir los momentos anteriores al choque tales como la conversación que intercambia con el gerente, su jefe, del banco.

Ya en el segundo párrafo observamos el cambio del pretérito indefinido al presente de indicativo:

Lo adivinó un segundo antes de que sucediera, cuando ya era imposible evitarlo. El choque con el tráiler fue violentísimo, y por momentos no pudo pensar nada: sólo sintió un vértigo en el que todo daba vueltas mientras una extraña anestesia le entraba en los sentidos hasta desaparecerlos. Después, minutos o quizás horas después, poco a poco la conciencia que empieza a despertar le trae lo sucedido a la memoria. Recuerda el estrépito de las llantas quemándose en el pavimento [...] justo antes de clavarse con el auto en ese vientre de aluminio en medio de un desastre de vidrios, llantas reventadas y fierros retorcidos que se confunde, ahora, con las voces y los pasos de la gente que se aproxima (: 95-96).

Este cambio resulta interesante y se podría explicar el uso del presente de indicativo debido a que uno de los propósitos principales que tiene este cuento literario es el de suscitar el efecto de sorpresa con respecto al estado físico del personaje principal al momento de sacarlo de su auto en que quedó atrapado después del choque. Esto lo explicaremos a continuación.

Observamos entonces que el inicio del uso del presente de indicativo de los verbos en este episodio de la crónica, y hasta el final del cuento, es precisamente después del choque cuando recobra la conciencia. Se pudo haber seguido utilizando el pretérito indefinido e imperfecto para la continuidad de la crónica: “Después, minutos o quizás horas después, poco a poco la conciencia que *empezaba* a despertar le *trajo* lo sucedido a la memoria. *Recordó* el estrépito de las llantas...” pero se eligió el uso del presente de indicativo.

Si tomamos la definición de crónica, como un género periodístico que “cuenta un hecho ocurrido en un tiempo y una acción determinados. Es la narración del suceso como ocurrió, desde el principio hasta el fin” (Baena, 1995: 9), y nos referimos al ejemplo que presenta Baena (1995: 47-51) de la crónica de la nota roja de un accidente de un camión con el tren, Identificamos que los sucesos de todo el accidente están en tiempo pasado. Y, además, de

que el encabezado de esta crónica de nota roja ya anuncia lo que ocurrió: “El camión no paraba, entonces muchos supieron que morirían”, podemos entonces explicar el uso del presente de indicativo a partir de este momento de la crónica hasta el final del cuento.

La explicación es la siguiente: la crónica periodística de la nota roja utiliza convencionalmente el pretérito indefinido para referir eventos terminados del pasado y a cierta distancia temporal al momento de la enunciación con el propósito de suscitar principalmente *curiosidad* por parte del lector para que se informe de la forma en que sucedieron los hechos y no tanto lo que sucederá (por eso también el uso convencional del encabezado que resume y anticipa a la lectura de la crónica lo que ya sucedió). En cambio, para nuestro cuento, el uso del presente de indicativo permite el desplazamiento progresivo del punto deíctico del “ahora” como si los sucesos estuvieran aconteciendo al igual que el momento presente de la lectura con la finalidad de crear empatía con el personaje principal, pero, principalmente, crear el efecto de *sorpresa* (Brewer, 1996) al final del cuento: el personaje (y el lector) creía que estaba destrozado y agonizando, cuando en realidad no había sufrido más que daños leves:

Destrozado... degollado... ¿cómo me veré? Repulsivo seguramente: sin ojos, sin brazo, sin piernas y con un tajo asqueroso que no siento rebanando mi cuello... “¡Espérense! ¡Son dos!” Y Alberto piensa en el gerente que su mano libre no pudo encontrar. ¿Cómo habrá quedado él? ¿También despedazado? Y no puede pensar más porque siente cómo dos manos se aferran a su cabeza como fórceps, y lo acomodan y lo aprietan jalándolo hacia fuera, y siente también cómo su envoltura de borra, tela y láminas lo oprime y se contrae para expulsarlo, y cómo otras manos lo agarran de la espalda y de los cabellos haciéndolo maldecir de dolor, y lo arrastran hasta donde el aire limpio acaricia su rostro.[...] Ahí está el agujero en la caja de aluminio de donde lo acaban de sacar, iluminado ahora por la luz matutina [...] (: 101-102).

Nótese en estos últimos párrafos del cuento, el mantenimiento del uso del presente de indicativo y la forma explícita del deíctico temporal “ahora” que ya se había presentado en el segundo párrafo, inmediatamente después del pasaje del accidente.

### 2.3.2. Valores del pretérito imperfecto y la perífrasis verbal

De acuerdo con Serrano (2006) el pretérito de imperfecto, además de sus usos prototípicos de habitualidad, progresión y continuidad de eventos pasados, puede presentar en el discurso otros valores particulares. Uno de ellos es el valor citativo:

Se relaciona con la información conocida (o que se supone conocida) por el oyente, que reproduce lo que se le ha dicho de antemano, que ya sabe o que supo antes de exponerlo a la audiencia. [...] El imperfecto aporta la debilitación o la atenuación del valor temporal de presente. Asimismo, esa capacidad de debilitación sirve a la intención comunicativa del hablante para expresar su actitud hacia el contenido veritativo de lo que se dice, citando sus propios conocimientos sobre una acción orientada hacia el pasado (Serrano, 2006: 122-123).

Por otro lado, la perífrasis modalizadoras aportan el valor discursivo para “precisar el grado o tipo de compromiso del hablante hacia la veracidad del enunciado” (Serrano, 2006: 143). Con estas dos formas verbales, podemos explicar su uso en la frase interrogativa que dispara el inicio de género discursivo de la autobiografía en el cuento a analizar.

Al final del tercer párrafo del cuento encontramos una frase interrogativa:

Recuerda también que escuchó un gemido largo de dolor a su lado en el momento del golpe, y con el único brazo que puede extender busca en el asiento contrario el cuerpo del gerente, pero su mano sólo encuentra pedazos de vidrio y algunos trozos de metal donde antes estaba el asiento. Seguramente salió botado del auto con el choque; o saltó antes. Ahora recuerda que oyó abrirse la puerta antes de alcanzar al tráiler. ¿Y yo? Tal vez ni siquiera esté en la posición en que venía. Acaso esté atrapado en el asiento de atrás. Para comprobarlo intenta tantear el volante pero tampoco lo encuentra. Sólo entonces se da cuenta de que no puede ver nada, de que no puede moverse. Es como estar amortajado entre láminas, tela y la borra que rellenaba los asientos. ¿Por qué tenía que pasarme esto a mí? (Parra, 1996: 96).

Antes de esta frase, el cuento presenta la crónica del accidente momentos después de que el personaje principal volviera en sí y se descubriera atrapado en su carro. La pregunta final que cierra este párrafo emplea la forma perifrástica que expresa obligación *tener + que*,

y la forma verbal en pretérito imperfecto. Si contrastamos esta frase con la versión de la forma verbal del pretérito indefinido o presente de indicativo, omitiendo los pronombres “¿Por qué pasó/pasa esto?”, podemos observar con mayor claridad los valores que adquiere la frase empleada en el cuento.

La frase interrogativa “¿Por qué *tenía que pasarme* esto a mí?”, con el uso del pretérito imperfecto, primero, debilita el valor temporal del presente que debiera usarse si es que se quiere poner en relieve los acontecimientos presentes en que se encuentra el personaje (“¿Por qué pasa esto?”) y con la finalidad de generar una explicación razonable de la causa del accidente (la negligencia del chofer del tráiler, la falta de atención del personaje principal al ir conduciendo, una falla mecánica, etc.) y continuar con el relato de la crónica del accidente; y segundo, el uso de la perífrasis verbal de obligación *tener + que*, aporta el valor de acentuar principalmente el modo en que el accidente debió de suceder *obligadamente* (¿por quién o qué?) al personaje principal y, por lo tanto, tratar de encontrar la respuesta a esta pregunta en otro ámbito de la realidad que en el suceso mismo del accidente.

De esta forma, esta frase interrogativa empleada en el cuento desvía el curso de los enunciados de la crónica al de la autobiografía del personaje, como primer impulso de buscar la respuesta en algún otro suceso de su vida. Y es precisamente como inicia el cuarto párrafo del cuento con los primeros datos de la autobiografía de Alberto:

Treinta y ocho años. Y veinte de trabajar en el mismo banco; en la misma sucursal. Había abandonado la preparatoria por no tener recursos para seguir estudiando. “No tenemos dinero, papá”, había justificado cuando le comunicó al obrero rudo que era su padre la decisión tomada [...] (Parra: 96).

### **2.3.3. Valores del subjuntivo e indicativo**

El valor de modo de una forma verbal puede presentar varias funciones discursivas. Una de ellas es la de *relevancia*. Según Serrano (2006):

[...] se considera que el subjuntivo posee una naturaleza *temática*, puesto que entre sus funciones está la de proporcionar información conocida por los integrantes del proceso comunicativo. El indicativo, en cambio, se usa para introducir información nueva, por lo tanto es *remático*. [...] Las emisiones en indicativo se utilizan para describir hechos y acciones que justifican la posición del hablante, sobre la cual puede basar sus conclusiones, es decir, la presenta como *relevante* en el acto comunicativo. Según esta teoría, el subjuntivo, en cambio, se utilizaría para pasar por alto o no incidir sobre un tema que no desea presentar como centro o base de consideraciones (: 137-138).

De esta manera, podemos explicar el uso del subjuntivo o del indicativo en frases verbales del cuento que usan adverbios de duda y posibilidad donde la alternancia es posible para los dos modos. Veamos. En el relato de la crónica, el personaje principal, después de que vuelve en sí y trata de conocer su estado y condición física, emite algunas conjeturas en forma de frases con el uso de adverbios de duda y posibilidad:

[...] Tal vez ni siquiera esté en la posición en que venía. Acaso esté atrapado en el asiento de atrás (: 96).

[...] ¿A dónde se fue el gerente? Quizás esté fuera del tráiler y pueda moverse (: 98)

[...] el caracol baboso de la sangre se le embarra por toda la piel, encharcándose en los ojos. Duda: o en las cuencas de los ojos; tal vez están vacías y de ahí mana la sangre. Siente: miedo, miedo de llevar la mano hasta ahí y comprobarlo, estoy ciego, me arranqué los ojos con el choque (: 97).

Aquí se observa que el uso del subjuntivo recae en sucesos que el hablante desea presentarlos como no relevantes (la ubicación en que quedó después del accidente, el paradero del gerente) y por lo tanto, en cierta forma, también adquieren un acento *temático* o como posiblemente ya conocido; en cambio, con el uso del indicativo se presenta la información como *relevante* y *nueva* (la certeza de que está ciego). Esto se corresponde con lo que anteriormente mencionamos de la intención comunicativa de este cuento que es la proporcionar un efecto de *sorpresa* (en realidad no está ciego) al final del relato de la crónica del accidente. De esta manera se logra que momentos antes de ser rescatado y confirmar su estado de agonía y de desfiguración, el hablante repita esta información relevante que se originó con el uso del indicativo al estado de su sentido de la vista:

[...] Destrozado... degollado... ¿cómo me veré? Repulsivo seguramente: sin ojos, sin brazo, sin piernas y con un tajo asqueroso que no siento rebanando mi cuello... (Parra, 1996: 101).

## **Capítulo 3. La construcción de las representaciones cognitivas en el cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra**

### **3.1. Desarrollo de las habilidades discursivas en la producción y comprensión de textos narrativos**

Para la comprensión o la producción de textos narrativos es necesario haber desarrollado ciertas habilidades discursivas para su apropiada interpretación y significación. El dominio para interpretar o enunciar un discurso narrativo puede entenderse como una capacidad (lingüística, discursiva y cognitiva) que se va adquiriendo desde una temprana edad, cuando los requerimientos de relevancia, coherencia y cohesión de las estructuras narrativas del discurso se satisfacen en una situación comunicativa específica (pragmática). Por lo tanto, para una mejor descripción y comprensión de las funciones y estructuras de los productos textuales narrativos es importante entender los aspectos esenciales de este desarrollo o evolución de estas capacidades.

De acuerdo con Pearson *et al.* (2006), el estudio del discurso puede caer dentro de la disciplina de la pragmática, cuando se trata de explicar la ‘competencia comunicativa’ de los hablantes; es decir, cuando las enunciaciones lingüísticas cumplen o satisfacen ciertos requisitos para una situación de habla específica para que sean eficientemente entendidas e interpretadas por el interlocutor. Los estudios del discurso también pueden caer dentro de la sintaxis y la semántica cuando se trata de explicar y entender las dependencias formales y los grados de coherencia y relevancia entre las oraciones. De esta manera, un panorama somero y general del desarrollo de la adquisición de estas habilidades discursivas ayudará a comprender mejor el propósito pragmático, sintáctico y semántico en el procesamiento textual de las narraciones desde sus formas más básicas (narraciones orales cotidianas) hasta las formas más elaboradas y complejas (narraciones literarias).

Pearson *et al.* (2006: 207) sintetizan la investigación de la adquisición de la pragmática para el desarrollo de la ‘competencia comunicativa’ en cuatro fases: (1) el desarrollo de los

‘actos de habla’ (el uso de los enunciados para decir narraciones, solicitar información, etc.); (2) las ‘habilidades conversacionales’; (3) el desarrollo de los ‘estilos’ o ‘registros’ del discurso; y (4) el desarrollo de los diferentes géneros o discursos extendidos con una mayor organización textual de las enunciaciones verbales (textos ‘narrativos’, ‘expositivos’, ‘argumentativos’, etc.) para producir mensajes coherentes, cohesivos y relevantes que requieren de una toma de turnos (en términos conversacionales) más extensos.

Como mencionan estos autores, algunas investigaciones sobre el desarrollo temprano de la pragmática señalan que los precursores del habla son los comportamientos no verbales en los infantes. Al tomar como base la Teoría de los Actos de Habla de Austin (1962), estos investigadores han propuesto que el aprendizaje de las enunciaciones lingüísticas como actos de habla en situaciones simples y básicas, los niños parten de la fase perlocutiva, donde todavía, al no emplear palabras para comunicar, su comportamiento no verbal no intencionado, produce un efecto en el interlocutor para conseguir atención. Después, con un poco más de edad, los niños entran a la fase ilocutiva, en la que se añade una intencionalidad al comportamiento no verbal con una mirada u otra acción corporal. Finalmente, el infante logra llegar a la fase locutiva, donde empieza a articular enunciaciones verbales con intenciones comunicativas y comienza a ampliar gradualmente sus enunciados con más actos de habla (prometer, nombrar, solicitar, saludar, prohibir, etc.).

En una etapa posterior a este desarrollo pragmático, estos autores señalan que:

Entre las funciones pragmáticas que los niños pequeños dominan hacia el final del segundo año, tales como responder, repetir, y solicitar, aquellas funciones que provocan más habla son claves. Cuando los niños pueden tanto hablar como provocar habla, ellos pueden tener las herramientas básicas para crear discurso a través de la conversación. Las conversaciones a su vez tienen un conjunto de reglas que deben dominarse (Pearson *et al.*, 2006: 207-208) (las traducciones son nuestras).

De esta forma, el niño entra en una fase en la que va aprendiendo los principios básicos de la conversación (Grice, 1975). Por un lado, el establecimiento de una atención sostenida por el interlocutor adulto, tratando al infante como un interlocutor conversacional aunque no pueda todavía emitir enunciaciones verbales, va aprendiendo a distinguir la toma de turnos en la conversación. Por otro lado, con la ayuda del interlocutor adulto, aprende a generar

enunciados a partir no sólo de respuestas a preguntas sino de enunciados asistidos por parte de su interlocutor.

Posteriormente, los niños en preescolar aprenden a ajustar sus enunciaciones de acuerdo con un registro o estilo de discurso apropiado a las características de sus oyentes. Aquí se van desarrollando poco a poco los registros generales de formalidad, cortesía e informalidad.

Ya en una etapa siguiente, como menciona Pearson *et al.* (2006):

Cuando el hablante ya no puede depender de sus oyentes para que tengan las mismas experiencias para ayudarles a entender el mensaje, el discurso debe ser más independiente del contexto de habla, o ‘descontextualizado’. El discurso debe ser más explícito y típicamente requerirá más complejidad en la sintaxis y la cohesión [...]. Estos primeros movimientos hacia el discurso descontextualizado en una situación conversacional mantienen el beneficio potencial de la interacción –preguntas y respuestas de ida y vuelta que ayudan al hablante a saber qué no entendió el oyente y progresivamente refinar su significado (: 208-209).

Así, en este punto del desarrollo de la adquisición pragmática, ocurre una transición de la conversación asistida y alternada de turnos, a una etapa de descontextualización y a una toma de turnos enunciativos cada vez más extensos, dando como resultado las primeras construcciones discursivas de textos narrativos (y expositivos).

Inicialmente, este tipo de textos (que no son más que una relación de episodios conectados que refieren acciones o sucesos pasados) pueden ser ‘co-construidos’ entre los interlocutores. Sin embargo, una narración prototípica es producida y contenida por un solo hablante (o narrador).

Es así como:

Una narración o exposición debe estar estructurada tanto para impartir información como gobernar el flujo de información. A través de varias formas lingüísticas, una narración o exposición distingue lo que es el ‘plano de fondo’ de lo que es el ‘primer plano’, y lo que

es dado de lo que es nuevo [...]. Las narraciones más elaboradas o ‘maduras’ presentan no solamente ‘lo que pasó’ sino más inclusión del oyente al dar una perspectiva acerca de las motivaciones y consecuencias de los eventos relacionados. Usando las mismas palabras y estructuras disponibles para las oraciones individuales, las narraciones construyen un ‘esquema jerarquizado’ para todo el texto (Pearson *et al.*, 2006: 209).

De esta manera, las categorías y funciones sintácticas de las oraciones individuales adquieren valores y funciones discursivas para la integración de la coherencia, cohesión y relevancia de las estructuras narrativas. Otro de los rasgos que se desarrollan en la comprensión y la construcción de textos narrativos, se refiere a las expectativas que se generan. Como lo indican Pearson *et al.*:

Además, los cuentos (relatos, narraciones) establecen expectativas implícitas por parte del narrador y también en los mismos personajes. Tales expectativas derivan tanto del conocimiento del mundo, de la secuencia usual de eventos, como de las circunstancias particulares de su ambientación en un cuento dado. La expresión económica de los diferentes niveles de perspectiva y expectativa representados por los personajes, distintos de aquellos por el narrador, requiere la integración de habilidades y capacidades culturales, lingüísticas y cognitivas por parte del hablante (2006: 209).

Los modelos teóricos propuestos del desarrollo narrativo se han centrado, algunos, en las macroestructuras de las secuencias de eventos y, otros, en las microestructuras o enlaces particulares entre las oraciones textuales; y aún otros modelos se basan en la relación entre estos dos enfoques (macro- y microestructural). Entre los modelos teóricos del desarrollo de la coherencia narrativa más importantes, de acuerdo con Pearson *et al.* (2006), se encuentra el modelo narrativo de Labov y Waletzky (1997). Para nuestra investigación, emplearemos este modelo por su relevancia en la descripción, categorización y jerarquización de la estructura narrativa determinada por las funciones narrativas básicas que pueden dar una explicación del funcionamiento de narrativas más complejas, como las literarias. Así también, este modelo presenta una importancia central para la explicación del funcionamiento de las superestructuras narrativas que trataremos en el apartado de las macroestructuras.

El análisis narrativo de Labov y Waletzky parte de la idea de que las narrativas complejas con una larga tradición literaria y oral como son los mitos, cuentos populares, leyendas, novelas y otros géneros, son el resultado de la evolución y la combinación de estructuras narrativas más simples y básicas. También, estos autores llaman la atención sobre la dificultad de identificar la función actual o presente de la mayoría de estas narrativas más complejas debido a su grado de evolución y de distanciamiento con respecto a las estructuras y funciones narrativas básicas de origen. Debido a lo anterior, estos autores subrayan la importancia de recuperar e identificar las funciones más básicas de la narrativa:

En nuestra opinión, no será posible hacer mucho progreso en el análisis y comprensión de estas narrativas complejas [de tradiciones literarias y orales] hasta que las estructuras narrativas más simples y fundamentales sean analizadas en conexión directa con sus funciones originales. Sugerimos que tales estructuras fundamentales debieran ser encontradas en las versiones orales de experiencias personales [...] (Labov y Waletzky, 1997: 3).

Su finalidad, por lo tanto, es poder aislar los elementos básicos de la narrativa identificando la relación entre las propiedades textuales (formales) de las narraciones orales y sus funciones básicas.

A partir del estudio de una muestra amplia de 600 narraciones grabadas de hablantes en inglés de diferentes edades (desde 10 a 72 años) y rangos sociales de diversas comunidades de raza y color, y de distintas áreas rurales y urbanas, con la única restricción de no ser narradores sofisticados o expertos, Labov y Waletzky (1967) proponen un esquema teórico que da cuenta de cuáles son las categorías mínimas de una narración (relato) bien formado (coherente y con un propósito o finalidad). Siguiendo el modelo de la ‘gramática de la narración (cuento)’ (‘story grammar’) se proponen encontrar los componentes básicos en la estructura de las secuencias de los eventos relatados de un texto narrativo (superestructuras narrativas). Explican que su análisis será funcional:

La narrativa será considerada como una técnica verbal para recapitular una experiencia – en particular, una técnica de construcción de unidades narrativas que correspondan con la *secuencia temporal* de esa experiencia. Además, encontramos que la narrativa que sirve solamente para esta función es anormal: puede ser considerada una narrativa vacía o sin

propósito. Normalmente, la narrativa sirve una función adicional de interés personal, determinada por un estímulo en el contexto social en que ocurre la narración. Por lo tanto, distinguimos dos funciones de la narrativa: (a) *referencial* y (b) *evaluativa* (Labov y Waletzky, 1967: 4).

A diferencia de modelos anteriores como el de Propp (1927/1999), por ejemplo, en el que se parte de narrativas de cuentos fantásticos y populares de tradición literaria, y que se toma como unidad básica de análisis un fundamento semántico que se define con base en distintos niveles de abstracción de acuerdo al tipo de acción al que se refieren (funciones de los personajes), el modelo de Labov y Waletzky parte de narrativas fundamentales como son las narraciones orales cotidianas referidas a experiencias personales más o menos inmediatas en el tiempo en que ocurrieron. Además, este último modelo toma como base las unidades lingüísticas más pequeñas de expresión (principalmente las cláusulas) que definen las funciones de la narrativa y, por lo tanto, el análisis de este modelo tendrá un carácter formal en el sentido en que se identificarán los patrones recurrentes y repetitivos característicos en estas narrativas desde el nivel de la cláusula lingüística hasta el texto completo:

El esquema estructural de la narrativa no puede ser estudiada provechosamente sin decir algo acerca de la secuencia de eventos a los que ésta refiere. La pregunta fundamental del análisis narrativo parece ser la siguiente: ¿cómo podemos relacionar la secuencia de cláusulas en la narrativa con la secuencia de eventos inferida desde la narrativa? (Labov y Waletzky, 1997: 12).

De esta manera, estos autores, al tratar de responder a esta pregunta fundamental del análisis narrativo, parten de la definición informal de la narrativa como una técnica verbal de secuencia de cláusulas que corresponden con la secuencia de eventos inferidos tal como ocurrieron en orden temporal.

A través de varios ejemplos tomados de la muestra de narraciones orales, Labov y Waletzky demuestran que la noción fundamental de la narrativa debe recaer en el ajuste o correspondencia de las cláusulas independientes con la secuencia temporal de los eventos inferidos, es decir, aunque haya otras combinaciones sintácticas de las cláusulas lingüísticas

que representen la secuencia de eventos de manera lógica, aceptable e interpretable, no son narrativas si no presentan el orden temporal de los eventos inferidos:

Las unidades narrativas básicas que deseamos aislar están definidas por el hecho que éstas recapitulan experiencia en el mismo orden en el que ocurrieron los eventos originales [...]. Solamente las cláusulas independientes son relevantes para la secuencia temporal. Las cláusulas subordinadas [...] pueden ser ubicadas en cualquier lugar de la secuencia narrativa sin perturbar el orden temporal de la interpretación semántica [...] (:13-14).

Labov y Waletzky aplican una serie de operaciones para cada cláusula de manera que se pueda identificar cuáles de ellas son relevantes para la definición de las unidades narrativas básicas. Estas operaciones consisten en que a cada cláusula se le hacen pruebas a través de todas las posiciones de la secuencia narrativa y se establece su rango de desplazamiento potencial que no provoque un cambio en la interpretación semántica original. De esta forma, estos autores identifican la naturaleza y categorización de ciertas cláusulas. Por un lado, están las cláusulas *narrativas* que tienen una relación fija y un orden estricto en la secuencia temporal, es decir, que su rango de desplazamiento limita con otra cláusula narrativa antes o después. Por otro lado, están las cláusulas *libres*, que tienen un rango de desplazamiento completo, de inicio a fin, a través de toda la secuencia y que no modifican la interpretación semántica original. Existen también otros tipos de cláusulas más complejas que se pueden encontrar en la secuencia narrativa: las cláusulas *coordinadas* y las cláusulas *restrictivas*. La característica esencial de dos o más cláusulas coordinadas es la de presentar un rango de desplazamiento idéntico, es decir, conforman un conjunto específico de varias cláusulas que pueden permutarse entre sí sin alterar la secuencia temporal. Las cláusulas restrictivas, en cambio, poseen un rango de desplazamiento intermedio entre la cláusula narrativa y la cláusula libre. Su movimiento puede darse a través de varias cláusulas narrativas o coordinadas pero su rango presenta restricciones antes o después impuestas por otras cláusulas ordenadas temporalmente en la secuencia para no modificar la interpretación semántica original.

Antes de proponer una definición de la narrativa y su unidad básica que es la cláusula narrativa, Labov y Waletzky establecen el concepto esencial de unión temporal entre cláusulas para esa definición.

Ya que entre dos cláusulas narrativas no necesariamente contiguas en la secuencia narrativa puede haber varias cláusulas libres y restrictivas, estos autores encuentran la condición bajo la cual dos cláusulas cualesquiera están ordenadas temporalmente entre sí. Si el rango de desplazamiento de dos cláusulas no se incluye una a la otra, estas cláusulas están separadas por una *unión temporal*.

De esta manera, Labov y Waletzky definen, primeramente, la unidad básica de la narrativa, es decir, la cláusula narrativa:

Ahora podemos proceder a definir la unidad básica de la narrativa, la cláusula narrativa, en términos de la unión temporal y el rango de desplazamiento. Es característica de una cláusula narrativa que no puede ser desplazada a través de una unión temporal sin un cambio en la secuencia temporal de la interpretación semántica original. Por lo tanto, si el rango de desplazamiento de una cláusula dada no contiene dos cláusulas que estén temporalmente ordenadas una con respecto a la otra, entonces la cláusula es una *cláusula narrativa* [...]. Si el rango de desplazamiento está ordenado –es decir, si algunos miembros están temporalmente ordenados uno con respecto a otro– entonces la cláusula dada es una cláusula restrictiva o es una cláusula libre. Si tal rango ordenado es igual a la narrativa como un todo, la cláusula es una *cláusula libre*; si no, es una *cláusula restrictiva* (:20-21).

Bajo estos términos, estos autores establecen un criterio fundamental para la diferenciación de las cláusulas en cualquier secuencia narrativa. A continuación, Labov y Waletzky, definen la narrativa con los conceptos precedentes:

Ahora podemos definir muy simplemente aquellas secuencias de cláusulas que consideraremos como narrativas. Cualquier secuencia de cláusulas que contiene por lo menos una unión temporal es una narrativa. Por lo tanto:

(10) [narrativa 10 de la muestra de las narraciones grabadas y transcritas]

<sub>0</sub>a<sub>2</sub> Conozco a un chico llamado Harry.

<sub>1</sub>b<sub>0</sub> Otro chico le arrojó una botella directo a la cabeza,

<sub>0</sub>c<sub>0</sub> y él [Harry] tuvo que hacerse siete puntadas.

es una narrativa, porque la unión temporal se encuentra entre b y c. Una oración como “le disparé y lo maté” sería una narrativa, porque contiene una unión temporal, pero no sería una narrativa la oración “yo reí y reí”. Hay muchos casos ambiguos que permiten dos interpretaciones distintas: “le pegué en la cabeza, la boca y el pecho” es normalmente una lista, que no implica que a él se le pegó primero en la cabeza, después en la boca y luego en el pecho. Pero la interpretación temporal es posible, y es más probable en “le di una paliza y le di fuertes pisadas” (:21).

Esta definición de la narrativa, como lo explica Labov y Waletzky, se aplica a la estructura superficial de la narrativa, es decir, a la secuencia lineal de cláusulas tal y como se presentan en la enunciación verbal del narrador. Sin embargo, debido a que puede haber diferentes estructuras superficiales narrativas que refieran a sucesos y eventos idénticos, y que por lo tanto tienen la misma interpretación semántica temporal, estos autores consideran útil encontrar una forma simple subyacente a todas estas formas superficiales de la narrativa.

Esta tarea tendría como fundamento establecer la relación semántica fundamental en cualquier narrativa. Como punto de partida, se reconoce que la interpretación semántica de una narrativa depende de la correspondencia temporal ordenada entre los eventos tal como ocurrieron y su enunciación a través de cláusulas. Labov y Waletzky encuentran que las relaciones temporales entre las cláusulas desempeñan un papel fundamental. Aunque existen diversas relaciones temporales entre las cláusulas, la relación a-después-b sería la unión temporal más importante para la interpretación semántica de una narrativa:

También se encuentran relaciones implicadas entre cláusulas tales como a-y al mismo tiempo-b, o a-y ahora que lo recuerdo-b. Pero entre estas relaciones temporales, la relación a-después-b es de alguna manera la característica más esencial de la narrativa. Algunas narrativas [...] pueden usarlas exclusivamente, y toda narrativa debe, por definición, usarla por lo menos una vez. Aunque algunas de estas relaciones están marcadas explícitamente, la mayoría de ellas están implicadas por ciertas características léxicas y gramaticales (:25).

De esta forma, Labov y Waletzky definen la secuencia primaria o la forma básica subyacente a las diferentes combinaciones superficiales de una narrativa como aquella en

que la relación semántica fundamental (a-después-b) aparece en su enunciado más explícito. El proceso de derivar otras combinaciones narrativas a partir de esta secuencia primaria contribuye, según estos autores, a la comprensión de la organización o arreglo funcional en la estructura narrativa.

Esta forma básica subyacente de la narrativa se puede construir o aislar a través de un procedimiento de cuatro pasos operativos: (1) se establece el rango de desplazamiento para cada cláusula con el fin de identificar los diferentes tipos de cláusulas (libres, narrativas, coordinadas y restrictivas); (2) las cláusulas libres se colocan al inicio de la secuencia narrativa; (3) las cláusulas restrictivas se recorren a un punto lo más inicialmente posible en la secuencia sin alterar la interpretación semántica original de la narración, es decir, que no modifiquen las uniones temporales; y (4) las cláusulas coordinadas se agrupan en unidades simples.

Para Labov y Waletzky, las operaciones (2) y (3) minimizan, por un lado, el retraso en la enunciación narrativa de los eventos y condiciones y, por el otro, construyen más explícitamente la relación semántica fundamental (a-después-b) de la unión temporal de las cláusulas narrativas al hacerlas aparecer una inmediatamente después de la otra.

A partir de esta secuencia primaria de la narrativa, estos autores proceden a explicar cómo las formas superficiales comunes de la narrativa, tal y como son enunciadas por los hablantes en su estudio, se alejan considerablemente de ella a través de la regulación de funciones jerárquicamente más significativas que se imponen en la estructura global de la narrativa. Estas funciones determinarían el esquema fundamental de la narración (superestructura narrativa).

Una primera función que identifican Labov y Waletzky, a partir de las cláusulas libres identificadas en las secuencias narrativas, es la función de orientación:

Cuando examinamos este grupo de cláusulas libres en relación con la función referencial, encontramos que estas cláusulas sirven para orientar al oyente con respecto a la persona, lugar, tiempo y situación de comportamiento. Por lo tanto, nos referiremos a este rasgo de la estructura como la *sección de orientación*: formalmente, el grupo de cláusulas libres que precede la primera cláusula narrativa. No todas las narrativas tienen secciones de

orientación, y no todas las secciones de orientación desempeñan esas cuatro funciones. Además, algunas cláusulas libres con estas funciones ocurren en otras posiciones. Finalmente, encontramos que la función de orientación está a menudo desempeñada por frases o elementos léxicos contenidos en cláusulas narrativas. A pesar de estas limitaciones, la visión global de la narrativa muestra que la sección de orientación es una característica estructural de una narrativa. Cuando las secciones de orientación son desplazadas, encontramos frecuentemente que este desplazamiento desempeña otra función, la evaluación [...] (:27).

Después de identificar la función de orientación que cumplen estas cláusulas libres en la secuencia narrativa, la segunda función que encuentran estos autores a partir del conjunto de cláusulas narrativas es la sección de complicación. Esta sección hace referencia a los sucesos de las cláusulas narrativas que se desarrollan a lo largo de la secuencia narrativa y que se encaminan a una terminación o resultado final (sección de resolución). Para Labov y Waletzky, si la secuencia narrativa es suficientemente larga, puede darse el caso de subdividirse en narrativas más simples que tendrían cada una de ellas sus propias secciones de complicación.

De acuerdo con estos autores, la tercera función narrativa (la sección de evaluación) es la clave para poder explicar, por un lado, el momento en que finaliza la sección de complicación y comienza la sección de resolución y, por otro lado, las desviaciones de la secuencia primaria de la narrativa que conforman la estructura ‘normal’ y global de la narración.

Labov y Waletzky comienzan la demostración de la importancia de la sección de evaluación tomando como prioridad analítica el elemento de significación que debe tener cualquier narrativa:

Antes de proceder a discutir el resultado de las narrativas, deseamos sugerir que una narrativa que contiene sólo una [sección de] orientación, una acción de complicación, y un resultado no es una narrativa completa. Puede cumplir la función referencial perfectamente, y sin embargo parecer difícil de entender. Tal narrativa carece de significación: no tiene propósito u objetivo.

[...] Las narrativas [del estudio realizado por estos autores] usualmente se cuentan en respuesta a algún estímulo exterior y para establecer algún punto de interés personal [narrativas que tratan de un peligro de muerte] (:28-29).

Cabe destacar en esta cita la importancia que le otorgan Labov y Waletzky a la finalidad y al estímulo con que se cuenta una serie de sucesos como el elemento necesario e imprescindible para la coherencia discursiva y narrativa; es decir, la comprensión e interpretación de una secuencia de cláusulas que refieran alguna serie de eventos debe supeditarse a la función evaluadora, que afirma el objetivo, propósito o relevancia de la narración.

De esta manera, estos autores descubren, en las narrativas analizadas de su estudio, el sustento teórico para caracterizar con mayor detalle el aspecto operativo de esta esencial función de evaluación de la narrativa:

Más allá del estímulo inmediato, encontramos que tales narrativas están diseñadas para enfatizar el carácter extraño e inusual de la situación –hay un aliciente o atracción hacia el elemento de misterio en la mayoría de las narrativas [...]. Entonces, también, muchas narrativas están diseñadas para poner al narrador en la luz más favorable posible: una función que podemos llamar de auto-engrandecimiento [self-aggrandizement] [...].

Las funciones de la narrativa tienen un efecto sobre la estructura narrativa. Una simple secuencia de complicación y resultado no indica al oyente la importancia relativa de estos eventos o a ayudarlo a distinguir la complicación de la *resolución*. También encontramos que en las narrativas sin un propósito u objetivo es difícil distinguir la acción de complicación del resultado.

Por lo tanto, es necesario para el narrador delinear la estructura de la narrativa enfatizando el punto donde la complicación ha alcanzado un máximo: el punto de quiebre entre la complicación y el resultado. La mayoría de las narrativas contienen una sección de evaluación que cumple esta función (Labov y Waletzky, 1997: 30).

Esta sección de evaluación, según los autores, puede definirse a través de tres formas. Primero, puede definirse formalmente; es decir, un grupo específico de cláusulas libres,

restrictivas o coordinadas puede ubicarse en el punto de cambio de la secuencia narrativa entre el conjunto de cláusulas narrativas que conforman la sección de complicación y la sección de resolución o de desenlace. Esta forma de presentación de la sección de evaluación tendría como función la de producir una suspensión momentánea antes de la revelación final de los sucesos en la sección de resolución. Segundo, la sección de evaluación puede ser parte de la sección de resolución en la que una cláusula narrativa de esta última sección refiere tanto la terminación como la importancia o propósito de la historia referida. Y tercero, la evaluación puede hacerse de manera explícita para enfatizar su función original; es decir, resaltar la importancia que tiene el narrador en la vivencia de los sucesos referidos.

Además, Labov y Waletzky encuentran en su análisis de narrativas orales que puede haber más de una sección de evaluación y que, además, estas secciones de evaluación son las encargadas de diseñar la estructura global de la narración. De esta forma, estos autores demuestran la relevancia que tiene esta función evaluadora para la definición de la narrativa:

Debe ser evidente aquí que las secciones de evaluación son responsables de aquellas desviaciones del orden de la secuencia primaria de la narrativa que complica la relación a-después-b de la narrativa. Las funciones de la sección de evaluación deben ser añadidas a la función narrativa primaria para comprender cómo la secuencia primaria es transformada en la estructura más compleja [narrativa 1 tomada como ejemplo del estudio realizado] que vemos aquí [...].

No todas las secciones de evaluación tienen la característica estructural de suspender la sección de complicación [...]. En muchos casos, la evaluación puede estar presente como modificación léxica o frástica de una cláusula narrativa, o puede ser ella misma una cláusula narrativa, o coincidir con la última cláusula narrativa. Por esta razón, la definición fundamental de la evaluación debe ser semántica, aunque sus implicaciones sean estructurales (:32).

Labov y Waletzky clasifican las formas en que puede presentarse la sección de evaluación siguiendo criterios semánticos y discursivos; es decir, medios en que aparecen marcas textuales de la función de auto-engrandecimiento (self-aggrandizement) del narrador mencionada anteriormente:

La evaluación de una narrativa es definida por nosotros como esa parte de la narración que revela la actitud del narrador hacia la narrativa enfatizando la importancia relativa de algunas unidades narrativas comparadas con otras. Esto se puede realizar por medio de una variedad de formas:

Evaluación definida semánticamente:

1. Afirmación directa: “Me dije: se acabó”
2. Intensificadores lexicales: “Lo golpearon muy, muy fuerte”, “Lo golpeé hasta casi matarlo”.

Definida formalmente:

3. Suspensión de la acción:
  - a. A través de cláusulas coordinadas y cláusulas restrictivas [...]
  - b. Repetición (subtipo de la de arriba): [...] “Y no regresó. Y no regresó”.

Definida culturalmente:

4. Acción simbólica: “Puso un huevo en su puerta” [echarle la culpa de un problema a alguien], “Hice la señal de la cruz”, “Podías oír el chasquido de los rosarios”.
5. Juicio de una tercera persona: aquí la narración entera es reportada a una persona no presente en la narrativa (:32-33).

Como se observa en esta cita, las diferentes formas de definición de la sección de evaluación recaen en el papel desempeñado por el narrador, y son desglosadas según las marcas textuales y discursivas que proyectan su actitud ante las situaciones de los eventos referidos. A su vez, esta variedad de formas puede ordenarse según su grado de fijación o inmersión dentro de la secuencia narrativa

Una característica importante de las narrativas es su grado de incrustación de la evaluación en el marco de la narrativa. Hay un amplio rango, desde el tipo con mayor grado de internalización –una acción simbólica o la evaluación de una tercera persona- al tipo con mayor grado de externalización –una enunciación directa del narrador al oyente sobre sus sentimientos en ese momento (:34).

Estos tipos de evaluación, de acuerdo con su gradación de fijación o incrustación en la narrativa, pueden entenderse según si las formas son explícitas (externalizadas) o implícitas

(internalizadas) de enunciación, requiriendo éstas últimas un proceso discursivo de desciframiento significativo.

Con la definición de la sección de evaluación, Labov y Waletzky pasan ahora a identificar la cuarta función de la narrativa (la sección de resolución) en la que resuelven el problema de identificar el momento en que finaliza la sección de complicación e inicia la finalización de la secuencia narrativa; es decir, el problema de aislar el resultado o desenlace en las acciones referidas en la enunciación:

Podemos establecer el punto de quiebre entre la acción de complicación y la resolución ubicando el lugar de la evaluación. Por lo tanto, la *resolución* de la narrativa es aquella parte de la secuencia narrativa que sigue a la evaluación. Si la evaluación es el último elemento, entonces la sección de resolución coincide con la evaluación (:35).

Por último, la quinta función narrativa que configura el esquema global de la narrativa es la sección de la moraleja. Para esta sección, Labov y Waletzky proceden a indicar su importancia relativa con respecto a las otras funciones mencionadas:

Muchas narrativas terminan con una sección de resolución, pero otras tienen un elemento adicional que podemos llamar la *moraleja*.

La secuencia real de eventos descrita en la narrativa no se extiende, como regla, hasta el presente. La moraleja es una herramienta funcional para regresar la perspectiva verbal hasta el momento presente (:35).

De acuerdo con estos autores, la moraleja se logra por una variedad de medios. Uno de ellos es el uso de deícticos que realizan el desplazamiento al momento presente de la enunciación narrativa con el propósito de señalar el momento final de la narrativa y marcar la distancia entre el tiempo en que acontecieron los eventos referidos y el momento actual de la narración. Un segundo medio es la mención de algún incidente no relevante de alguno de los personajes que continúa hasta el momento presente de la enunciación. Y, por último, un tercer medio para lograr configurar la moraleja es el señalamiento del efecto final sobre el narrador que se extiende hasta el momento presente.

Labov y Waletzky indican otro criterio importante para la definición de la moraleja:

Es importante notar que todas las moralejas están separadas de la resolución por una unión temporal. Al mismo tiempo, parece que algún criterio semántico es necesario para identificar las moralejas: el hecho de que éstas frecuentemente no son descripciones de eventos, o de eventos necesarios para responder la pregunta: “¿qué pasó?” (:37).

Finalmente, estos autores resumen su propuesta teórica de la estructura global de las narrativas identificando su forma discursiva subyacente y su importancia para explicar la transformación que se aplica a la secuencia primaria de la narración para la configuración de las cinco funciones narrativas:

La estructura global de las narrativas que hemos examinado no es uniforme; hay diferencias considerables en el grado de complejidad, el número de elementos estructurales presentes, y cómo varias funciones se llevan a cabo. Sin embargo, una visión compuesta de la realización o actuación narrativa nos lleva a postular o establecer una *forma normal* para las versiones orales de experiencia personal; el grado en el que cualquier narrativa se aproxima a esta forma normal es un hecho significativo sobre la narrativa –tal vez más significativa que cualquier otro hecho en términos del cumplimiento de la función originaria de la narrativa.

La forma normal es muy distinta de la secuencia primaria de la narrativa. Como notamos más arriba, la necesidad de una sección de evaluación motiva la transformación de la secuencia primaria hacia una forma normal más característica que aparece en la secuencia lineal presentada por el narrador.

Uno puede representar la forma normal de la narrativa usando el diagrama de [un rombo]. Aquí, la función originaria de la narrativa es aplicada en la base del diamante [rombo]; procedemos hacia arriba a la izquierda con la sección de orientación, después hacia arriba hacia el ápice con la complicación. Frecuentemente, pero no siempre, la evaluación suspende la acción en este ápice, representada por un círculo. La resolución procede hacia abajo y a la derecha, y la moraleja es representada por una línea que regresa a la situación (punto en el tiempo) en la que la narrativa fue emitida primero. La narrativa más simple posible consistiría de una línea simple de la complicación, sin una resolución clara; frecuentemente encontramos narrativas mínimas que tiene tanto complicación como resolución (“Él me pegó fuerte y yo le devolví el golpe”). Mientras procedemos a

narrativas más complejas, dichas por hablantes con una mayor habilidad verbal general, encontramos un porcentaje mayor de narrativas que duplican la forma exacta de este diagrama. Tal vez, la variante más frecuente sea el caso en la que la evaluación termina en la resolución: chistes, cuentos de fantasmas, y narrativas con finales sorpresivos toman esta forma, mientras que la narración es reconfigurada por muchas enunciaciones narrativas que se vuelven a contar (Labov y Waletzky, 1997: 37).

Por lo tanto, para nuestro ejercicio de análisis emplearemos este esquema de Labov y Waletzky para demostrar cómo operan estas funciones narrativas en el procesamiento de nuestro cuento literario.

Pearson *et al.* (2006) mencionan otro importante modelo teórico que explica el desarrollo de las habilidades discursivas de la narración:

Otra área de desarrollo importante en la narrativa involucra la Teoría de la Mente (ToM) del niño. Bruner (1986) hizo la distinción entre el “paisaje de la acción” (i.e. los eventos que se llevaron a cabo) y el “paisaje de la consciencia” (i.e. las reacciones, intenciones e interpretaciones de los personajes sobre los eventos). La habilidad para entender y expresar el paisaje de la consciencia involucra un crecimiento de la conciencia del niño y una habilidad para razonar acerca de los estados mentales de otra persona (Astington, 1993) así como el dominio del niño de las formas del lenguaje que se refieren a estados mentales, especialmente complementos de cláusulas nominales, e.g., “piensa que algo es verdad”, “Él no cree en lo que ve” (De Villiers y de Villiers, 2000). Tales cláusulas permiten la expresión de dos proposiciones con diferentes valores de verdad en una sola oración; por ejemplo, una cláusula falsa puede estar insertada en una cláusula verdadera de tal manera que el narrador puede expresar algo acerca del personaje distinto de sus propios pensamientos (:210).

En este modelo de la Teoría de la Mente encontramos, en el concepto de “paisaje de la consciencia”, muchos elementos operativos esenciales (capacidades cognitivas para interpretar, razonar y descifrar los estados mentales de los demás principalmente a través de formas verbales) para describir el funcionamiento de las habilidades discursivas imprescindibles para la comprensión de los textos narrativos literarios. Esta Teoría de la Mente o lectura-de-la-mente ha sido definida como una habilidad mental humana aprendida

y desarrollada para poder interactuar e interpretar exitosamente los comportamientos, pensamientos e intenciones de los demás. Como lo explica Zunshine (2006) en sus estudios cognitivos sobre la naturaleza de la ficción literaria que toma como principios fundamentales la-lectura-de-la-mente:

A pesar de la manera en que suena, la lectura-de-la-mente no tiene nada que ver con simple telepatía antigua o ancestral. En lugar de eso, es un término usado por los psicólogos cognitivos, intercambiamente con “Teoría de la Mente”, para describir nuestra habilidad para explicar el comportamiento de las personas en términos de sus pensamientos, sentimientos, creencias, y deseos. Por lo tanto, nos ocupamos en la lectura-de-la-mente cuando atribuimos a una persona un cierto estado mental sobre la base de su acción observable (*e.g.* la vemos alcanzando un vaso de agua y asumimos que tiene sed); cuando interpretamos nuestros propios sentimientos basados en nuestra conciencia propioceptiva (*e.g.* nuestro corazón da un vuelco cuando cierta persona entra a un cuarto y nos damos cuenta que posiblemente hemos sentido atracción por ella todo el tiempo); cuando intuimos un complejo estado mental basado en una descripción verbal limitada (*e.g.* una amiga nos dice que ella se siente triste y contenta a la vez, y creemos saber lo que ella quiere decir); cuando componemos un ensayo, una conferencia, una película, una canción, una novela, o una instrucción para un aparato electrodoméstico y tratamos de imaginar cómo este o aquel segmento de nuestro objetivo de audiencia responderá a estas composiciones; cuando negociamos una situación social de múltiples niveles (*e.g.*, un amigo nos dice enfrente de su jefe que a él le gustaría mucho trabajar en el nuevo proyecto, pero tenemos nuestras razones para creer que él está mintiendo y, por lo tanto, tratamos de desviar la conversación de tal manera que el jefe, quien, pensamos, puede sospechar que él está mintiendo, no haga que nuestro amigo trabaje en el nuevo proyecto y que, también aún, no crea que nuestro amigo realmente no quiera hacerlo); etc. (Zunshine, 2006: 6).

En esta cita podemos señalar la importancia de la Teoría de la Mente como herramienta analítica para describir la habilidad discursiva esencial en el procesamiento cognitivo de la comprensión e interpretación de los textos narrativos literarios.

En nuestro ejercicio de análisis, resaltaremos este ‘paisaje de la consciencia’ de la Teoría de la Mente o lectura-de-la-mente para demostrar su funcionalidad en la comprensión

de nuestro cuento principalmente en relación con el componente evaluativo de la estructura global narrativa de Labov y Waletzky, como lo señalan Pearson *et al.* (2006):

Los cuentos (narraciones, relatos) deben tener coherencia y cohesión para ser interpretables, pero deben desarrollar elementos evaluativos para ser significativos. Las acciones tienen más sentido cuando sabemos las motivaciones y las intenciones de los personajes y los cuentos son más atractivos cuando se relacionan las emociones y los deseos de los personajes con las reacciones del narrador. El narrador debe pintar el ‘paisaje de consciencia’ para el oyente [lector] (:212).

### **3.1.1. Aplicación**

En este apartado presentaremos las cinco funciones narrativas según Labov y Waletzky y cómo operan en el procesamiento de comprensión de nuestro cuento.

La historia de este cuento consiste en la crónica de un accidente automovilístico. El protagonista de este accidente se encuentra atrapado en su coche en espera de ser rescatado y saber si sobrevivió o no. Mientras acontece el rescate, este personaje reflexiona sobre su vida pasada tratando de explicarse por qué tuvo este accidente.

De esta manera, en nuestro cuento, tenemos, por un lado, una sección de orientación para la narrativa de la crónica del accidente (¿quiénes tuvieron el accidente?, ¿dónde? y ¿cuándo?), y, por otro lado, varias secciones de orientación para las narrativas o episodios de la biografía del protagonista que se narran y se intercalan en la crónica del accidente. Presentaremos únicamente la sección de orientación de la narrativa de la crónica del accidente, como ejemplo de aplicación de las funciones narrativas.

La sección de orientación para la narrativa de la crónica del accidente de este cuento consistiría en el grupo de cláusulas libres que permitirían dar respuesta al lector a las preguntas ¿quién?, ¿dónde? y ¿cuándo? del choque automovilístico.

Sin embargo, para nuestro cuento, las respuestas a estas preguntas sobre el accidente se responden, algunas de manera indirecta y provisional, en el primer párrafo de la narración como elementos léxicos contenidos en las cláusulas narrativas de la sección de complicación:

Ese camión viene mal. Lo *supo* desde que *vio* las luces bambolearse de un lado a otro en la carretera. Puede chocar. Seguramente el chofer estaba cansado, o quizá dormido. Sin embargo, esos pensamientos ausentes aún no lo obligaban a descifrar la cara de la realidad. Seguía absorto en su letargo de costumbre, manejando como autómatas. Sin ver, sin pensar, sin escuchar siquiera la conversación vacía del gerente que había pasado del fútbol a los problemas que causan los hijos en la adolescencia, y de ahí a criticar el trabajo de sus compañeros del banco. Alberto contestaba con afirmaciones y negativas sin fijarse en lo que el otro preguntaba, mientras oía muy dentro de su cerebro la llamada de alerta que no alcanzaba a comprender: ese camión viene mal. Aviso interno, tal vez emanado de un adormecido instinto de conservación, que la abulia y la fatiga ensordecían casi por completo, mientras sus pensamientos aburridos sólo repetían las palabras del gerente hasta lograr entenderlas. Puras idioteces. ¿Por qué siempre los jefes torturaban a los empleados con ese tipo de conversaciones estúpidas?

Lo *adivinó* un segundo antes de que sucediera, cuando ya era imposible evitarlo. *El choque* con el tráiler fue violentísimo, y por momentos no pudo pensar nada [...] (:95). (Las cursivas y el subrayado son nuestros).

Los tres primeros elementos léxicos subrayados, “camión”, “las luces” y “en la carretera”, indican el lugar y el tiempo (aproximado) de la situación del cuento. El accidente ocurre en una carretera, aunque sin especificar con detalle (ausencia de complementos o adjetivos) sus características geográficas, físicas o su grado de ficcionalidad; es decir, no se determinan los puntos de referencia, reales o ficcionales, (ciudades, pueblos, etc.) que conectan esta carretera, ni las propiedades inherentes de ella (nueva, de dos o cuatro carriles, con curvas muy anguladas, con pendientes pronunciadas, etc.). El tiempo (año, mes, día, hora y minuto) en que sucede el accidente no está determinado y sólo puede inferirse el momento del día (aproximado) a través de la frase léxica implícita “las luces del camión”. Este periodo de tiempo sería durante la noche con su amplitud y límites bastante ambiguos por la falta de especificación de elementos contextuales.

En lo concerniente a la orientación de quiénes son las personas involucradas en el accidente, los datos de ellas son igualmente indefinidos y muy generales; es decir, carecen de información detallada sobre sus edades, rasgos físicos y de personalidad. En este primer párrafo, sólo se nos proporcionan, para un referente, un nombre propio (“Alberto”), su cargo de trabajo (“empleado” de un banco) y el nombre del cargo de autoridad del otro (“gerente” de un banco); además sólo se nos indica la actividad del otro referente (“chofer” de un camión). Sin embargo, más adelante en el cuento, en el inicio del párrafo cuatro y en otros más adelante, aparece la biografía del referente del personaje de Alberto:

Treinta y ocho años. Y veinte de trabajar en el mismo banco; en la misma sucursal. Había abandonado la preparatoria por no tener recursos para seguir estudiando [...] (:96).

Por lo tanto, este desplazamiento de la sección de orientación de la forma normal de la narrativa, en lo que concierne a la persona de Alberto, se explica a través de dos estrategias discursivas:

Primero, en los tres párrafos iniciales, el primer plano de la historia y, por lo tanto, la función que predomina y controla la secuencia narrativa es la sección de complicación. En este caso, el propósito es presentar inicialmente al lector las acciones centrales que complican el desarrollo de la narrativa, (el accidente automovilístico) y enfocar su atención a los sucesos y desplazar a segundo plano los referentes de persona, lugar y tiempo. Aquí podemos reconocer las acciones de los verbos en cursivas (en pretérito indefinido) y sus uniones temporales como la secuencia de cláusulas narrativas que componen la sección de complicación: “vio” las luces del camión, “supo” que venía mal, “adivinó” el accidente un segundo antes, “el choque” con el tráiler. También se pueden identificar varias cláusulas restrictivas y coordinadas (con verbos en pretérito imperfecto) intercaladas en esta sección de complicación que cumplen la función de evaluación al suspender, retrasar y anticipar el punto de crisis (el inminente accidente) de la secuencia de cláusulas narrativas: “seguía absorto en su letargo de costumbre, manejando como autómata”, “Sin ver, sin pensar, sin escuchar siquiera la conversación vacía del gerente”, “Alberto contestaba con afirmaciones y negativas sin fijarse en lo que el otro preguntaba”.

Segundo, la sección de orientación, al tener este desplazamiento después de la sección de complicación, desempeña ahora una función evaluativa. El personaje Alberto, que se encuentra atrapado en su carro después de sufrir el choque contra el tráiler, reacciona con frustración y negación ante el accidente que le acaba de ocurrir: “¿Por qué tenía que pasarme esto a mí?” (:96). Inmediatamente después de que se formula esta pregunta, comienza la biografía del personaje de Alberto. Por lo tanto, podemos entender que los episodios que van apareciendo de su biografía intercalados entre la crónica del accidente cumplen la estrategia discursiva de la función de evaluación como búsqueda de una explicación del suceso acontecido (reacción del personaje) realizando una transición emocional hacia el estado final de amargura y vacío en que queda el personaje Alberto; y, además, como punto de quiebre (suspensión de la acción) entre la sección de complicación (acciones antes, durante y después del accidente) y la sección de la resolución (el personaje Alberto resulta con vida al final del rescate).

Presentaremos ahora cinco muestras de la función evaluadora de nuestro cuento según el modelo de Labov y Waletzky y la explicaremos con base en el ‘paisaje la consciencia’ según la ToM.

Fragmento (1):

[..] El choque con el tráiler fue *violentísimo*, y por momentos no pudo pensar nada: sólo sintió un vértigo en el que todo daba vueltas mientras una extraña anestesia le entraba en los sentidos hasta desaparecerlos [...]. (:95). (La cursiva es nuestra)

En este fragmento observamos la función evaluadora definida semánticamente con un intensificador lexical, en este caso con un adjetivo superlativo, ‘violentísimo’. Uno de los propósitos del narrador en este segundo párrafo del cuento y, por lo tanto, inmediatamente después del inicio, es resaltar el impacto mayúsculo de la acción de complicación. Aún antes que aparezcan más datos del personaje (función de orientación) el narrador evalúa el accidente en su grado superlativo con el fin de presentar esta situación con mínimas posibilidades de sobrevivir y por consiguiente llevar al lector a creer que el personaje está al borde de la muerte y completamente destrozado (suscitando una sorpresa al final del cuento cuando el lector se entera que está completo y completamente a salvo).

### Fragmento (2):

[...] Después, minutos o quizás horas después, poco a poco la conciencia que empieza a despertar le trae lo sucedido a la memoria. *Recuerda el estrépito de las llantas quemándose en el pavimento y su pie oprimiendo desesperadamente el freno; el tráiler que frente a sus ojos, con una lentitud insoportable, dio un salto y luego una media vuelta hasta invadir transversalmente todo el ancho del camino, avanzando hacia él entre un incendio de chispas; el ¡cuidado, Alberto! del gerente aferrado al tablero con pies y manos, que le brotó desde muy adentro del pecho, como si fuera la última de su vida, justo antes de clavarse con el auto en ese vientre de aluminio en medio de un desastre de vidrios, llantas reventadas y fierros retorcidos que se confunde, ahora, con las voces y los pasos de la gente que se aproxima [...]* (:95-96).

[...]“*Yo lo vi todo, señor policía: de segurito el chofer del tráiler se durmió, porque perdió el control y se fue contra el acotamiento, y cuando quiso revirar, el tráiler pegó un brinco y se volteó; se atravesó todito y el Datsun ese se metió en la caja; venía muy rápido y no alcanzó a frenar; ya ve cómo casi lo traspasa de lado a lado; y detrás llegó el Mustang con la pareja esa a rematarlo. Pobre del que venía ahí, ha de haber quedado deshecho*”. Y repasar en su memoria con voz ajena lo que había vivido, sumió a Alberto en un agradable sopor muy parecido al descanso [...] (99-100). (La cursiva es nuestra).

En estos dos fragmentos podemos observar una repetición de los sucesos anteriores al choque con el tráiler. El primer fragmento lo leemos del mismo protagonista del accidente (Alberto) y el segundo, por la voz de un testigo presencial exterior a los hechos. Esta repetición sería innecesaria si no fuera por su función evaluadora definida formalmente: el mismo episodio de los eventos repetidos incrementa, por un lado, el realismo del cuento (apoyándose en los rasgos característicos de la crónica periodística) y, por otro, el impacto emocional que le ocasiona al protagonista al confirmar (y por lo tanto despistar al lector) que no tiene posibilidades de salir con vida de su auto incrustado en el camión.

### Fragmento (3):

[...] De pronto adivina mucha actividad a su alrededor, *como si la vida sólo existiera del otro lado de los fierros retorcidos que lo mantienen preso*. El sonido inconfundible de unas cadenas; después, rechinar y crujir de metales que se quejan al ser restirados; por último, *el estrépito del mundo que se rompe en medio de terremotos y erupciones volcánicas, seguido de gritos, gemidos de horror, y un huracán de aire puro y frío que se le introduce con violencia por nariz y boca*. Alberto comprende que han quitado el otro auto que lo había sepultado en el mundo subterráneo de la caja del tráiler [...] (:99). (La cursiva es nuestra).

En este fragmento podemos observar las frases en cursivas cómo ejemplifican la función evaluadora definida culturalmente por medio de acciones simbólicas. Por un lado, se resalta el contraste entre el exterior ‘vida’ y ‘muerte’ que recarga aún más el estado físico de agonía del personaje protagonista. Por otro lado, los ‘terremotos’ las ‘erupciones volcánicas’ y los ‘huracanes’ saturan los espacios en que se desarrollan estas acciones (los momentos del rescate de posibles cuerpos atrapados en el choque) llenándolos de un ruido superlativo produciendo una sensación de violencia y dolor a la vez. Esto con el fin de cargar la atmósfera del lugar con impresiones sonoras que resaltan el impacto y curiosidad frenética de las personas que están presenciando el rescate.

#### Fragmento (4)

*Los ruidos son cada vez más cercanos. Reconoce el rechinar acompasado de los gatos hidráulicos, el rugir de los motores de las grúas, otra vez el tintineo de las cadenas y las voces que se esfuerzan en sacar su cuerpo al exterior. De cuando en cuando siente que ese ataúd mecánico se estremece con pesados movimientos de ballena, pero sigue sin arrancar ninguna sensación a su cuerpo. No intenta comprender lo que dicen las voces que en ocasiones gritan y otras hablan como en murmullos. Se encuentra tranquilo en la inmovilidad, repasando como en un sueño su biografía (:100-101).*

Para este fragmento del cuento, resaltamos en cursivas las cláusulas coordinadas y restrictivas que realizan una función evaluadora definida formalmente: se encuentran ubicadas en el punto de quiebre entre la acción de complicación de la crónica del accidente automovilístico (está atrapado en el carro y están realizando el rescate) y la resolución (rescatan al protagonista del cuento sano y con vida). Estas cláusulas son coordinadas y restrictivas porque presentan rangos de desplazamiento idénticos ya que puede alterarse el

orden en que aparecen en este fragmento sin modificar la interpretación semántica original de la secuencia narrativa y porque algunas de ellas pueden extenderse más allá de otras cláusulas narrativas: “los ruidos son cada vez más cercanos”, “reconoce el rechinar”, “el rugir”, “el tintineo”, “las voces”, “de cuando en cuando siente” “sigue sin arrancar ninguna sensación a su cuerpo”, “no intenta comprender”, “se encuentra tranquilo en la inmovilidad, repasando como en un sueño su biografía”. Estas cláusulas podrían aparecer en diferentes combinaciones y posiciones en este fragmento y no producirían un cambio en la interpretación semántica de base. Por ejemplo, se podría mencionar primero en esta secuencia que el personaje Alberto se encuentra tranquilo repasando su autobiografía y después mencionar que se escuchan ruidos cada vez más cercanos. También tenemos como ejemplo el rango de desplazamiento de la cláusula restrictiva “las voces que se esfuerzan en sacar su cuerpo al exterior” que se extiende hasta la sección de resolución de la crónica del accidente.

#### Fragmento (5)

*“Pobre cuate, mano, está destrozado”, una voz se había acercado lo suficiente como para penetrar su refugio. Destrozado... ¿y qué importa? Déjenme en paz... Piensa que falta poco para que lo carguen y lo pongan en otro ataúd, quizás este sí de madera, y adentro arrojen las piernas y el brazo que no siente, para que esté completo en el momento de echarle una tonelada de tierra encima. Ojalá sea pronto... ahí descansará de todos esos ruidos y movimientos que lo rodean; “está bañado en sangre, mano: tiene cercenada la yugular”.*

*Destrozado... degollado... ¿cómo me veré? Repulsivo seguramente: sin ojos, sin brazo, sin piernas y con un tajo asqueroso que no siento rebanando mi cuello... “¡Espérense! ¡Son dos!” Y Alberto piensa en el gerente que su mano libre no pudo encontrar. ¿Cómo habrá quedado él? ¿También despedazado? Y no puede pensar más porque siente cómo dos manos se aferran a su cabeza como fórceps, y lo acomodan y lo aprietan jalándolo hacia fuera [...]. Y siente manos tocándolo, palpándole la columna vertebral hasta la nuca. Limpiándole la sangre y la suciedad de las piernas que han regresado a su lugar, de los brazos que ya no faltan, de la cara con una gasa suave que le regresa los ojos redondos y firmes en sus dos cuencas. “Tienes suerte, mano, suerte de estar vivo. No como tu compañero. Él quedó destrozado. Estaba justo arribita de ti, ensartado en un montón de fierros. Mira nomás cómo te bañó de sangre”. Alberto abre los*

ojos de párpados entumecidos y entre nubes que se borran despacio contempla el accidente. (:101-102). (Las cursivas y el subrayado son nuestros).

En este fragmento de nuestro cuento, se identifica la sección de resolución con las cláusulas subrayadas. Es en este punto de la narrativa de la crónica del accidente donde se resuelve y finaliza la complicación: el protagonista del cuento resultó estar vivo y el gerente murió del choque contra el tráiler. Sin embargo, observamos que momentos antes de que el lector llegue a esta sección de resolución, se presenta una serie de cláusulas narrativas que cumplen con la función evaluadora, formalmente presente, de confundir, despistar y suspender la revelación final sobre el estado vital del protagonista: el protagonista, junto con el lector, cree que él es el que está destrozado y degollado, es decir, en estado de muerte.

La estrategia discursiva de este conjunto de cláusulas de la sección evaluadora se puede explicar con el modelo postestructural del relato de Roland Barthes (2000). Para este teórico francés, el relato está conformado por una red de códigos culturales y discursivos que se entretajan a través de unidades de lectura llamadas lexias. Estos códigos serían de diferentes tipos: códigos sémicos, simbólicos, proairéticos, hermenéuticos y culturales. El código hermenéutico se define de la manera siguiente:

El inventario del código hermenéutico consistirá en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces los términos faltarán, a menudo se repetirán; no aparecerán en un orden constante) (Barthes, 2000: 14).

Este código hermenéutico es la clave para explicar la estrategia discursiva de la sección de la evaluación. El enigma que se formula en la sección de complicación al inicio de nuestro cuento (en las acciones antes y durante el accidente) es la pregunta: ¿está vivo o muerto el personaje de Alberto? Ni el protagonista ni el lector la pueden contestar sino hasta la parte final. Como lo explica Barthes, el código hermenéutico permite al discurso estructurar y operar diversas estrategias antes de que el enigma sea revelado:

[...] el código hermenéutico tiene una función, la misma que se le reconoce (con Jakobson) al código poético: así como la rima (especialmente) estructura el poema según la expectativa y el deseo del retorno, así también los términos hermenéuticos estructuran

el enigma según la expectativa y el deseo de su resolución. [...] De ahí que el código hermenéutico posea, en comparación con sus términos extremos (la pregunta y la respuesta), abundantes morfemas dilatorios: el *engaño* (especie de desvío deliberado de la verdad), el *equivoco* (mezcla de verdad y de engaño que, muy a menudo, al cercar al enigma contribuye a espesarlo), la *respuesta suspendida* (detención afásica de la revelación) y el *bloqueo* (constatación de la insolubilidad). La variedad de estos términos (su juego de invención) testimonia el considerable trabajo que debe realizar el discurso si quiere detener el enigma, mantenerlo en estado de apertura. De esta manera, la espera se convierte en la condición fundadora de la verdad: la verdad, nos dicen estos relatos, es aquello que está *al final* de la espera (:62).

Para nuestro caso, en este fragmento de nuestro cuento, tenemos que las cláusulas que refiere la voz de uno de los rescatistas (“Pobre cuate, mano, está destrozado”, “está bañado en sangre, mano: tiene cercenada la yugular” y “¡Espérense! ¡Son dos!”) funcionan como el término del *equivoco* del código hermenéutico: es verdad que uno de los cuerpos rescatados está destrozado y degollado, pero el engaño al lector se genera por la atribución de ese estado de muerte que cree tener el protagonista al pensar que él es el referente de esas frases que enuncian. De esta manera, estas cláusulas funcionan como una sección evaluadora con el propósito de generar sorpresa al lector (y al protagonista) cuando en la sección de resolución se invierte la revelación suspendida y equívoca al enigma suscitado a través de la voz de uno de los rescatistas: “Tienes suerte, mano, suerte de estar vivo. No como tu compañero. Él quedó destrozado”.

### **3.2. Coherencia local, episódica y global**

De acuerdo con Graesser *et al.* (2000), la manera en que los usuarios de la lengua comprenden los discursos es a través de *representaciones cognitivas* (semánticas) en sus mentes. Estas pueden ser de diversos tipos y estar en diferentes niveles. Estas representaciones son por lo general complejas, incompletas e imprecisas ya que están sujetas a un conjunto diverso de experiencias y conocimiento general del mundo que posee cada persona.

Estas representaciones semánticas se construyen a través de *procesos mentales*. Estos abarcan distintos tipos. Por ejemplo: acceder a las palabras en el léxico mental, comparar y construir estructuras en la memoria de trabajo, buscar información en la memoria a largo plazo, entre otros. Además, estos procesos mentales pueden realizarse en forma automática o inconsciente y a una gran velocidad o en forma deliberada, consciente y lenta. Por lo anterior, los psicólogos cognitivos realizan estudios empíricos en los seres humanos obteniendo datos para comprobar sus hipótesis sobre el proceso de comprensión del discurso.

Como el discurso involucra múltiples niveles y componentes de procesamiento, las *teorías psicológicas de la comprensión del discurso* necesitan fundamentarse en teorías generales de la cognición. En sus inicios, estas teorías psicológicas del discurso tomaron de la lingüística del texto, la inteligencia artificial y la pragmática los conceptos básicos para sus elaboraciones. Uno de estos conceptos principales fue la *proposición*:

Una *proposición* es una unidad teórica que contiene un *predicado* (por ejemplo, verbo principal, adjetivo, conectiva) y uno o más *argumentos* (por ejemplo, sustantivos, proposiciones incluidas), y cada argumento tiene un papel funcional (por ejemplo, agente, paciente, objeto, locación). Una proposición hace referencia a un estado, un suceso o acción y frecuentemente tiene un valor de verdad en relación con un mundo real o imaginario (Graesser *et al.*, 2000: 420).

Kintsch y van Dijk (1983) desarrollaron modelos psicológicos para explicar la coherencia en los textos a través de representaciones proposicionales. Un primer nivel de coherencia es la *microestructura* textual que conecta proposiciones textuales explícitas mediante distintos criterios: la superposición argumental, las inferencias puente, relaciones de temporalidad y causalidad. El segundo nivel de coherencia es la *macroestructura* textual que interrelaciona segmentos mayores de texto en virtud del conocimiento del mundo y esquemas de género (guiones, géneros textuales particulares y otros esquemas globales).

Más recientemente los modelos cognitivos del discurso han reconocido la importancia del lector y de las restricciones sobre la cognición en general, y por lo tanto, la comprensión del discurso es ahora considerada un proceso activo, flexible y estratégico que necesita incluir las metas o propósitos del lector y su conocimiento general del mundo.

Para los objetivos de nuestra investigación, emplearemos las aportaciones de algunos modelos del procesamiento del discurso para dar cuenta de las representaciones cognitivas que tengan cierto grado de probabilidad de construcción para la comprensión y análisis de nuestro objeto de estudio, el cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra (1996) en situaciones comunicativas específicas. Para esto, recurriremos a las nociones de coherencia (local, episódica y global), cohesión, modelos de situación e inferencias, de tal manera que nos sirvan como herramientas en la demostración de las posibles representaciones semánticas que se van construyendo “en línea” a medida que procede la lectura. Una prueba empírica de lectura de este cuento realizada con 30 estudiantes del curso propedéutico para el ingreso a la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, Michoacán, México, (junio, 2016) nos servirá como una base comparativa provisional para evaluar el funcionamiento de los modelos de la comprensión del discurso empleados en este trabajo de investigación.

Como mencionamos en el apartado anterior, Kintsch y van Dijk (1983) propusieron estudiar la coherencia con base en la representación proposicional de los textos. Para estos autores la coherencia

puede ser formulada en términos de las relaciones entre las proposiciones como se expresan por las oraciones de un discurso, en relación con algún(os) mundo(s) posible(s), y en relación con alguna serie de conocimientos u otra información cognitiva (Kintsch y van Dijk, 1983: 150). (La traducción de esta cita y las que siguen es nuestra).

Estas relaciones se ubicarían principalmente en dos niveles de coherencia: la coherencia local y la coherencia global. Habría además una coherencia intermedia, la coherencia episódica.

La coherencia local, según estos autores, se obtiene de las relaciones semánticas entre las oraciones sucesivas del discurso. Estas oraciones denotarían *hechos* dentro de algún mundo posible. Por lo tanto, estos hechos tendrían una unión principalmente condicional o consecutiva:

Un hecho será una condición posible, probable o necesaria para otro hecho o será una consecuencia posible, probable o necesaria de otro hecho. Las relaciones entre hechos

usualmente involucrarán relaciones entre elementos definidos, tales como predicados, participantes, o circunstancias (Kintsch y van Dijk, 1983: 150).

Otro aspecto importante de la coherencia local es que, para ser explicado, debe estar en relación con la coherencia global del discurso, es decir con las macro-estructuras, y con otra información que no es textual sino almacenada como memoria episódica; es decir, información sobre el conocimiento general del mundo (información pragmática, conocimiento y creencias sobre la situación comunicativa y el contexto sociocultural, etc.) que posee el receptor.

Una macro-estructura de una secuencia de frases es “una REPRESENTACIÓN SEMÁNTICA de algún tipo, es decir, una proposición vinculada por la secuencia de proposiciones que subyacen al discurso (o parte de él)” (van Dijk, 1980: 204). Esta macro-estructura o macro-proposición tendría una función cognitiva esencial en la organización, procesamiento y almacenamiento de la información semántica compleja en cualquier discurso y, por lo tanto, consistiría una parte integral del significado del discurso.

Para la obtención de las macroestructuras, van Dijk (1980) propone cuatro operaciones o reglas de reducción de información semántica por las que la información textual del discurso (base proposicional textual) se suprime de o se integra a la macro-estructura. Este autor establece una restricción válida y general para estas macrorreglas: una proposición de una secuencia de proposiciones del texto que actúa como presuposición, condición indispensable y necesaria para otra proposición o hecho puede no suprimirse por estas macro-operaciones. Esta restricción garantiza que la macro-estructura sea semánticamente consistente.

La primera regla de reducción de información es la regla de delección. En esta operación se suprimen las proposiciones que refieran información accidental del discurso. Como la explica van Dijk (1980):

[...] sólo pueden elidirse aquellas proposiciones [...] que tengan predicado atributo, y no aquellas que tengan lo que puede denominarse un predicado «identificativo» o «conceptual». Estos predicados identifican una cosa, la asignan a una categoría de cosas de un cierto tipo, definido por una serie de propiedades esenciales. Los predicados

atributivos se definirán provisionalmente como aquéllos que se refieren a propiedades accidentales (que no se mantienen en todos los mundos/tiempos posibles) [...].

Esta clase de INFORMACIÓN ACCIDENTAL puede dejarse sin cambiar al significado o influir en la interpretación de las frases subsiguientes del discurso (van Dijk, 1980: 215).

Es importante señalar, debido a esta primera regla, que esta información accidental no es recuperable en una reconstrucción posterior de las proposiciones del discurso original.

La segunda operación de reducción de información es un tipo particular de la regla de deleción anterior. Es la macrorregla de la deleción constitutiva:

Hay otra regla de deleción, pero que opera bajo diferentes condiciones. Aquí la información que es elidida no es «accidental» como la descrita antes, sino que es CONSTITUTIVA de un cierto concepto o marco. Esto es, especifica las causas normales o esperadas y las consecuencias de sucesos, razones y consecuencias de acciones, acciones preliminares y auxiliares, suceso componentes normales, acciones u objetos, y la localización (*setting*) (tiempo, lugar, mundo) del objeto, acción o suceso [...]. Esto significa que la información elidida es al menos INDUCTIVAMENTE RECUPERABLE -lo cual tendrá sus consecuencias en el proceso cognoscitivo (van Dijk, 1980: 215-216).

La tercera macrorregla es la de generalización simple. Esta operación de reducción consiste en suprimir información que es esencial abstrayendo las propiedades intrínsecas de un conjunto de objetos para formar un concepto más general que las contenga:

El papel macro-semántico interesante de esta regla es el de que varios objetos o propiedades de la misma clase superordinada pueden ser mencionados, globalmente, con el nombre de la clase superordinada [...].

En cuanto a la primera regla, la información en este caso es irrecuperable (van Dijk, 1980: 216-217).

En esta tercera, junto con la primera macrorregla, es importante señalar las cualidades discursivas que poseen las macroestructuras obtenidas de su aplicación:

Nótese que la información eliminada tanto por medio de la SUPRESIÓN como en la GENERALIZACIÓN es irrecuperable: es imposible aplicar las macrorreglas al revés para llegar de nuevo a las mismas proposiciones. En otras palabras, las macroestructuras

obtenidas de esta manera definen a un *conjunto de discursos posibles*, es decir, de todos los discursos que tienen un mismo tema global (van Dijk, 2001: 50).

Para nuestro cuento literario, podemos identificar que el tema global del ACCIDENTE O CHOQUE AUTOMOVILÍSTICO, puede ser tema, también, de otro tipo de discursos posibles: un apartado sobre el riesgo de accidentes en un manual de operaciones de un conductor de la carretera, cláusulas o documentos legales sobre seguros contra accidentes, un reporte de la policía de caminos, un ejemplo en un texto expositivo (de física, por ejemplo) sobre el impacto de un cuerpo a gran velocidad, un crónica periodística, etc.

La última macrorregla es un tipo particular de generalización. Puede denominarse como generalización por combinación o integración:

La última operación es también una forma de generalización e implica también información esencial, pero, como en la segunda operación, esta información elidida denota propiedades, causas, componentes, consecuentes, etc. esenciales en un hecho de nivel superior. Es decir, la información no se elide como tal sino se COMBINA o se INTEGRA. [...] La información esencial de la secuencia es en este caso recuperable, porque es parte del concepto o campo más general (van Dijk, 1980: 217).

Estas cuatro operaciones de reducción de la información se pueden concebir como estrategias cognitivas de abstracción con la finalidad de conformar lo que es más pertinente o relevante de un discurso en relación con su contexto o situación comunicativa:

Las macro-operaciones reducen realmente la información por varios tipos de ABSTRACCIÓN: detalle irrelevante, propiedades o constituyentes normales, especificaciones de subconjunto, o propiedades y constituyentes necesarios no son mencionados por las macro-proposiciones. En otras palabras: las operaciones definen qué es RELATIVAMENTE IMPORTANTE en un pasaje. [...] Obsérvese también que las reglas primera y segunda son SELECTIVAS, mientras que las reglas tercera y cuarta son CONSTRUCTIVAS. Las operaciones selectivas son del tipo de delección, mientras que las operaciones constructivas son del tipo de sustitución (van Dijk, 1980: 217).

En nuestra investigación, identificaremos cómo estas macrorreglas se aplicarían para la construcción de la representación cognitiva en la comprensión del discurso narrativo de nuestro cuento.

Según van Dijk, estas macrorreglas presentan además la propiedad funcional de la recursividad. Esto quiere decir que la formación de macro-estructuras puede darse en varios niveles de jerarquía: una secuencia de macro-estructuras (o macro-proposiciones) puede generar una nueva macro-estructura, a través de alguna de las cuatro macro-operaciones, a un nivel más alto; esta nueva macro-estructura junto con otras macroestructuras a ese mismo nivel generaría podría generar una nueva macro-estructura a un nivel más superior, y así sucesivamente. Por la tanto, podemos tener una macro-estructura global de un texto conformada por macro-estructuras de nivel inferior de un episodio o fragmento de ese mismo texto.

Las observaciones restrictivas que propone van Dijk para la aplicación de las macro-operaciones de reducción de la información son las siguientes: (1) las macrorreglas pueden no ser suficientes para explicar el procesamiento cognitivo de reducción de la información; es decir, pueden ser necesarias otras operaciones cognitivas para la comprensión final de un discurso. También puede darse el caso inverso: estas cuatro macro-operaciones pueden tener demasiada fuerza de ejecución que sea necesario limitarlas por medio de constricciones adicionales; (2) las macro-estructuras pueden formarse inductivamente: se puede proceder con inferencias inductivas o conclusiones hipotéticas a partir de información parcial e incompleta para la construcción de macro-proposiciones; es decir, no es necesario que aparezcan explícitamente todos los componentes de un concepto para inferirlo; (3) el tipo de discurso puede ejercer diversas constricciones a estas macro-operaciones; y (4) estas macrorreglas son teóricas o ideales.

Especialmente relevantes para nuestra investigación son las observaciones (3) y (4). Como lo explica detalladamente van Dijk:

[...] la reducción de la información, por tanto, la formación de la macro-estructura puede ser diferente para varios TIPOS DE DISCURSO. En términos más concretos: lo que es información «importante» en un discurso o conversación puede ser menos importante para otro TIPOS DE DISCURSO. Podemos suponer que en los discursos narrativos, por ejemplo, las descripciones de suceso y acción son más importantes (respecto a las macro-estructuras) que las descripciones de estado. Esto significa que la macro-estructura de una

narración debería contener también varias descripciones de acción/suceso y no meramente una descripción del estado inicial y/o final de un episodio. [...]

Finalmente, los principios [las macrorreglas] no son sólo generales, sino también «ideales» y teóricos. No indican cómo los hablantes individuales construirán en realidad las macro-estructuras de un discurso dado. Debido a varios factores cognoscitivos, las macro-estructuras realmente construidas pueden ser diferentes para hablantes diferentes, o diferentes para el mismo hablante en diferentes contextos pragmáticos o situaciones sociales (van Dijk, 1980: 218-219).

En nuestra investigación sobre un acercamiento a los modelos de procesamiento de comprensión de un cuento literario a través de la construcción de representaciones cognitivas, tendremos en cuenta este tipo de contexto narrativo y literario que condicionarían el uso de estas macro-operaciones. Además, como indicamos anteriormente, presentaremos algunos ejemplos de construcción reales de las macroestructuras en la comprensión de nuestro cuento (de una prueba empírica de lectura realizada a algunos estudiantes), que nos servirán como base comparativa para la explicación de algunas de las estrategias discursivas y narrativas en nuestro modelo de comprensión.

De acuerdo con van Dijk (1980), una de las propiedades principales de las macro-estructuras es determinar realmente la conexión lineal y la coherencia de las secuencias en un texto: para que dos cláusulas tengan coherencia local no es suficiente que estén conectadas por la identidad común de referentes, mundos, hechos o situaciones posibles, deben estar conectadas sólo con respecto a una macroestructura en común. De esta manera, las frases en una secuencia textual que semánticamente no estuvieran relacionadas entre sí, tendrían significado pertinente (coherencia global) si ambas estuvieran relacionadas con la misma macro-estructura.

Se tienen algunas evidencias empíricas, lingüísticas, indicadores morfo-fonológicos o gráficas, y evidencias pragmáticas de que la coherencia del discurso está determinada por macro-estructuras.

La evidencia empírica de las macro-estructuras se refiere al hecho intuitivo de que los usuarios del discurso en muchos contextos comunicativos identifican como incoherente o inaceptable un conjunto de secuencias de oraciones que no posee una macro-estructura en común. Esto se debe a que las macro-estructuras están directamente relacionadas con las secuencias de proposiciones a un nivel superior y no directamente con las oraciones textuales enunciadas.

De las evidencias lingüísticas, van Dijk (1980) identifican las frases tópicas, el uso de conectores, marcas de referencia como algunas de ellas:

Las macro-proposiciones [están] a menudo directamente expresadas es decir como lo que denominamos FRASES TÓPICAS, a menudo al comienzo o al fin de un pasaje. La función cognoscitiva de tales frases es obvia: proporcionan directamente la macroestructura de un cierto pasaje en vez de dejar la construcción de la macroestructura al hablante/lector; por ejemplo, facilitan la comprensión. Tales frases tienen también propiedades gramaticales específicas. Como dijimos tienen lugar típicamente al comienzo o al final de un pasaje. Además no parecen pertenecer directamente a la secuencia de proposiciones, como en el caso del primer o último miembro. [...]

[...] Se sigue que las frases que expresen macro-proposiciones tienen un *status* gramatical específico.

Una segunda evidencia se ha mencionado antes: si las macro-estructuras de los pasajes tienen que construirse como proposiciones tengan que estar también CONECTADAS. Tales macro-conexiones pueden realmente expresarse por conectivos naturales como *además*, *pero*, *sin embargo*, *por eso*, etc. [...]

El tercer modo en el que aparecen las macro-estructuras en la estructura lingüística es a través de la REFERENCIA: podemos usar pro-formas y demostrativos para señalar hechos mencionados antes sólo por una proposición macro-estructural anterior [...] (van Dijk, 1980: 222-223).

En nuestro cuento, identificaremos algunas de estas evidencias lingüísticas de las macro-estructuras y su función cognoscitiva en el procesamiento de las representaciones significativas tanto de la crónica del accidente como de los episodios o pasajes que conforman la biografía del protagonista.

Se presentan además otras evidencias lingüísticas de las macro-estructuras referidas principalmente al léxico, a la identidad de tiempo, lugar y modalidad:

Vemos que no sólo las macro-proposiciones enteras pueden expresarse en el discurso mismo, sino también partes de él, como los predicados macro-estructurales. Esto significa que hay también evidencia LÉXICA para la existencia de macro-estructuras, es decir, en la expresión del concepto que contiene los conceptos del resto del pasaje, al menos en alguna clase de estructura relacional. [...]

Este es probablemente el modo más conspicuo y sencillo por el que se expresan las macro-estructuras: determinan para un discurso, o parte de él, el alcance de los posibles CONCEPTOS que pueden usarse y así son una restricción global en la inserción léxica. [...]

Finalmente, debe haber identidad de tiempo macro-estructuralmente determinada, también de lugar o modalidad. Un pasaje que ofrezca una narración estará normalmente en tiempo pasado, bien pudiendo dar parte de nuestros planes personales de un modo contrafactual, haciendo conjeturas que tienen que ver con hechos que son sólo probables. La naturaleza modal en tales casos puede pertenecer a la secuencia como un todo, y no tiene por qué ser expresada siempre en cada frase de la secuencia, por ejemplo cuando hablo acerca de lo que soñé. Además de los OPERADORES MODALES tenemos también PREDICADOS específicos (nombres, verbos) que determinan el mundo posible en el que debe interpretarse una secuencia completa, por ejemplo de sueño mencionado. Podemos suponer que tales predicados y operadores tienen proposiciones macroestructurales como su «dominio» (van Dijk, 1980: 224-225).

De estas evidencias lingüísticas, podemos identificar a las macro-estructuras en nuestro cuento como operadores y controladores discursivos para explicar el alcance y las estrategias narrativas que desempeñan los conceptos expresados por el léxico y frases nominales. De igual forma, mostraremos cuál es la identidad de tiempo, lugar y modalidad macroestructuralmente determinadas en la narración de nuestro cuento; así como también identificaremos algunos predicados específicos (nombres y verbos), por ejemplo, el verbo 'recordar' expresado tanto en la crónica del accidente como en la biografía del protagonista, que determinarán un mundo posible específico en el proceso interpretativo e inferencial de las secuencias textuales.

Por último, van Dijk (1980) menciona que hay otros tipos de evidencia de las macroestructuras como elementos indispensables para la coherencia del discurso:

Además de estos tipos de evidencia sintáctico-semántica hay varias clases de indicaciones MORFO-FONOLÓGICAS o GRÁFICAS de la organización macro-estructural del discurso. Primeramente, en la escritura, tenemos reglas para el margen de PÁRRAFOS que tienen una naturaleza macro-estructural: marcan las secuencias que de algún modo correspondan juntas, por ejemplo que pertenecen a un mismo tópico. Un nuevo párrafo indica así el cambio de (sub-) tópico. [...] Finalmente, hay propiedades PRAGMÁTICAS de comunicación que exigen macro-estructuras: los actos de habla pueden tener una secuencia entera como su dominio [...] (van Dijk, 1980: 226).

En el análisis de las macro-estructuras de nuestro cuento como un tipo de texto escrito, reconoceremos estas marcas gráficas en los párrafos que lo componen, como evidencia de organización macroestructural para la identificación de tópicos y subtópicos en las distintas secuencias textuales que conforman los subgéneros narrativos de la crónica y la autobiografía presentes en nuestro texto literario.

En lo que se refiere a las restricciones que impone el tipo de discurso sobre la construcción de macro-estructuras, van Dijk (1980) menciona que estas macro-proposiciones pueden adquirir una categoría que desempeñe una función específica en un tipo particular de discurso. Estas categorías, por lo tanto, estarían fundamentadas en teorías particulares de los diferentes tipos de discurso. Para el caso que nos concierne, que es el procesamiento de un cuento literario, la teoría narrativa proporcionaría tales categorías:

[...] el análisis estructural de la narración ha postulado categorías o funciones tales como NUDO y DESENLACE que definen el EPISODIO de la historia, que puede estar seguido por una EVALUACIÓN y una MORALEJA. [...]

Las reglas narrativas y categorías, abstractamente, que definen la narración expresada por el discurso (o por alguno otro lenguaje semiótico, por ejemplo imágenes), pueden ser RECURSIVAS. Las narraciones pueden estar incrustadas bajo varias categorías de una narración de nivel más alto (van Dijk, 1980: 227-228).

Como lo mencionamos en el capítulo anterior, el esquema narrativo general en que se basa nuestra investigación es el de Labov y Waletzky (1997). Este esquema nos proporciona

las categorías y funciones globales de la narrativa (orientación, complicación o nudo, evaluación, desenlace y moraleja) que restringen la formación de las macro-estructuras y que son las mismas en que se basa van Dijk (1980).

Estas categorías narrativas, por lo tanto, tienen una importancia no sólo restrictiva, sino también organizativa y semántica en el procesamiento de comprensión de las secuencias de proposiciones del tipo de discurso narrativo:

Ciertas categorías narrativas tienen constricciones específicas sobre su base macro-estructural. Una exposición de una estructura narrativa estará por ejemplo «expresada» por una descripción de estado o una descripción de proceso [...]. Por otra parte, un NUDO requiere una secuencia de proposiciones interpretadas juntas como una descripción de suceso, mientras que el DESENLACE debe la menos «contener» una descripción de acción. [...]

Vemos que el tipo de categorías y reglas que determinan la organización de conjunto de un discurso identifican al mismo tiempo el TIPO de discurso implicado. Nos permiten diferenciar entre una historia y un artículo político en el periódico, entre una conversación cotidiana acerca del tiempo y un anuncio. Obsérvese que las categorías implicadas no son sólo ESTRUCTURALES («sintácticas») -que determinan la ordenación lineal y jerárquica de las macro-estructuras de un discurso- sino también CONCEPTUALES («semánticas»): estipulan acerca de qué es el discurso (acciones de héroes, política mundial, el tiempo atmosférico o ciertos productos.) (van Dijk, 1980: 228).

Con respecto a la base cognitiva de las macro-estructuras, van Dijk (1980) menciona algunas consideraciones esenciales. Una primera consideración tiene que ver con el uso real de las macrorreglas en la comprensión del discurso:

En el TRATAMIENTO REAL (actual processing) estas operaciones [macrorreglas] son, sin embargo, HIPOTÉTICAS o PROBABILÍSTICAS: durante la entrada y comprensión de una cierta frase y proposiciones subyacentes el hablante construye provisionalmente la macro-proposición que domina más probablemente la proposición en cuestión. Esta hipótesis puede ser confirmada o refutada por el resto del discurso. En caso de la refutación se construye otra macro-proposición. Hemos visto ya que el discurso mismo dará a menudo ciertas PISTAS para tal proceso hipotético de formación de macro-estructuras, por ejemplo, por la expresión de macro-proposiciones o macro-predicados. Lo que se almacena en la

memoria, pues, es al menos la macro-estructura del discurso. O más bien, los niveles más altos de macro-estructuras construidos del discurso (van Dijk, 1980: 231).

En nuestra investigación sobre el procesamiento de comprensión de un cuento, mostraremos algunas estrategias discursivas y narrativas que se relacionan con la construcción provisional de las macroestructuras, o hipótesis, y las implicaciones que tiene la refutación o confirmación de ésta. Presentaremos, además, algunos ejemplos de las respuestas de los lectores en nuestro ejercicio de comprensión del cuento.

Otra segunda consideración de la propiedad cognitiva de las macro-estructuras en lo concerniente al papel que desempeñan para la memoria en los receptores del discurso, van Dijk explica lo siguiente:

Las reglas [macrorreglas] que hemos formulado harán, sin embargo, en algunos casos ciertos tipos de información detallada RECUPERABLE POR INFERENCIA. [...] Si estas hipótesis son correctas, se sigue que las macro-estructuras no sólo permiten la comprensión de información altamente compleja durante la entrada, sino que al mismo tiempo ORGANIZAN la información en la memoria; así sirven al mismo tiempo como ejemplo de recuperación para la información más detallada débilmente vinculada por ella. [...]

Es interesante hacer notar que cuando se pide que los sujetos den un RESUMEN de un discurso, la estructura de este resumen es muy cercana a la de un protocolo de recuerdo retardado. Esto es, un resumen es un tipo de discurso que proporciona (una variante personal de) una macro-estructura del discurso que resume. Lo mismo que los tópicos de frase pueden expresar directamente un (sub-) tópico de un pasaje, el resumen expresará la macro-estructura general del discurso como un todo. [...] La estructura narrativa determinará, pues, del mismo modo la comprensión y organización en la memoria y, por tanto, en el recuerdo; tanto más fácilmente cuanto más cercana esté esta estructura a las estructuras narrativas convencionales [...] (van Dijk, 1980: 232-233).

Una tercera consideración de la base cognitiva de las macro-estructuras implica la ampliación de factores cognoscitivos que intervienen en la comprensión real de los usuarios del discurso. Estos factores tendrían un papel esencial en la explicación de los diferentes caminos en la construcción de macro-proposiciones:

En todos estos procesos [macro-operaciones] hay conjuntos muy complicados de factores específicos que determinan la comprensión, organización y recuerdo, por ejemplo la específica FAMILIARIDAD de los tópicos, la COMPLEJIDAD estructural de la estructura lingüística o no lingüística en conjunto del discurso, las propiedades cognoscitivas y PERSONALES de los sujetos, el tipo de TAREAS y los CONTEXTOS (ejemplos, motivación, etc.) de tareas implicados, DILACIONES en la reproducción, la presencia de estructuras semánticas o narrativas (similares) y la experiencia de procesarlas, etc. (van Dijk, 1980: 233).

De esta manera, debido a esta complejidad de factores cognitivos que involucra el procesamiento del discurso, nuestra investigación de las estrategias discursivas y narrativas de nuestro cuento, será sólo un acercamiento a una posible ruta de construcción de macroestructuras.

Una cuarta y última consideración sobre el funcionamiento cognitivo de las macroestructuras se refiere al concepto de marco. Como lo explica van Dijk (1980):

[La noción de MARCO] denota una estructura conceptual en la memoria semántica y representa una parte de nuestro conocimiento del mundo. A este respecto, un marco es un PRINCIPIO DE ORGANIZACIÓN, que relaciona una serie de conceptos que por CONVENCIÓN Y EXPERIENCIA forman de algún modo una «unidad» que puede actualizarse en varias tareas cognoscitivas, tales como producción y comprensión de la lengua, percepción, acción y resolución de problemas. [...] Esto es, un campo [marco] organiza el conocimiento acerca de ciertas propiedades de objetos, transcurso de sucesos y acciones, que están TÍPICAMENTE juntos. [...]

Igualmente, tales campos proporcionan conocimiento acerca de condiciones normales, componentes y consecuencias de estados, sucesos y acciones, todo lo cual es necesario en la operación de las MACRO-REGLAS.

Debido a su naturaleza conceptual general, los marcos pueden tener INSTANCIACIONES VARIBALES (sic) [VARIABLES], que permiten la aplicación o uso de los marcos en contextos cognoscitivos concretos; hay muchos modos de «ejecutar» la acción de ir a comer a un restaurante, pero pertenecen todos, o están subsumidos por, el mismo marco de RESTAURANTE (van Dijk, 1980: 235-236).

Este concepto de marco nos resultará de suma importancia en el ejemplo de construcción de macroestructuras en nuestro cuento, particularmente en el marco de ACCIDENTE AUTOMOVILÍSTICO que domina el subgénero de la crónica presente en la narrativa de este cuento.

Finalmente, este concepto de marco contribuye a utilizar de forma sistemática el conocimiento del mundo que posee el receptor del discurso. Además, contribuye a anticipar coherentemente la continuidad más prototípica de un conjunto de situaciones experienciales:

Podemos suponer que los campos [marcos] mismos se organizan también de un modo JERÁRQUICO. Esto es, alguna información parece ser esencial para el campo, otra información más o menos específica y accidental. [...] Así parece que la información de nivel superior del marco será siempre actualizada, mientras que la información de nivel inferior será actualizada sólo si se precisa para tareas específicas. [...]

[Los marcos] tienen (macro-) estructura jerárquica, que organiza el conocimiento convencional y típico, que este conocimiento se refiere tanto a estados (propiedades) como a acciones y sucesos, por ejemplo a procedimientos que están orientados hacia una finalidad, que tienen un componente (inductivo) esencial y probabilístico, en el que tienen lugar variables (o terminales de variables) como «ranuras» para rellenar en diferentes contextos cognoscitivos. [...]

La importancia de introducir marcos en las estructuras modélicas reside en que la interpretación de las frases no estaría ya más relacionada sólo con la secuencia de frases previas de un discurso, sino en relación con el conjunto de proposiciones de un campo concreto. Las frases anteriores, pues, denotarían qué era realmente cierto; la información de campo [marco] denotaría qué será normalmente o podría posiblemente ser cierto (van Dijk, 1980: 236-237).

La estructura modélica del procesamiento del discurso que emplearemos para la identificación de la coherencia local y global, a través de la construcción de macroestructuras y la utilización de marcos de conocimiento será el modelo de comprensión del discurso de Kintsch y van Dijk (1983). El principal rasgo de la coherencia en este modelo es la de ser estratégica. Para estos autores la coherencia es el resultado de la aplicación de varias

estrategias en el procesamiento de la información; es decir, que la información se activará de varias fuentes y, por lo tanto, será flexible, dinámica y efectiva. Con este rasgo,

no es necesario que las interpretaciones de las oraciones estén completas antes de empezar a establecer enlaces de coherencia entre las proposiciones. En lugar de esto, se formulan hipótesis sobre los enlaces de coherencia mientras las proposiciones en sí mismas están siendo formadas. Estas hipótesis pueden estar basadas en información parcial (Kintsch y van Dijk, 1983: 151-152).

Estas estrategias serían las condiciones más pertinentes para el procesamiento de la coherencia local. Entre éstas se encuentran las siguientes:

(1) La normalidad de la situación: si no hay evidencia de condiciones distintas a partir de la situación comunicativa (si el hablante es afásico, está drogado, si hay un propósito claro de presentar un discurso incoherente, etc.), se asumen condiciones normales de procesamiento.

(2) La normalidad referencial: si no hay evidencia de lo contrario, se asumen todas las leyes, regularidades y relaciones entre los hechos que gobiernan nuestro propio mundo posible.

(3) La macro-dependencia: las proposiciones a nivel local dependen también de la coherencia global (macro-proposiciones).

(4) La coherencia secuencial: esta estrategia consiste en “esperar y ver” más adelante de la secuencia textual (episodio) para obtener la información necesaria para la coherencia local entre dos cláusulas o proposiciones iniciales e inmediatamente adyacentes de la secuencia.

(5) El estado presente del texto y el contexto: la coherencia local se establece con lo que se mencionó anteriormente en el discurso y las consecuencias cognitivas derivadas de esto.

(6) Coherencia proposicional: la coherencia local se establece por los hechos denotados entre las proposiciones completas de la superficie textual.

(7) Coherencia parcial: se puede mantener una coherencia parcial asumiendo una conexión por medio de sólo algunos de los componentes proposicionales (argumentos o predicados) de las oraciones, o por medio de la continuidad de una macro-proposición o de una secuencia textual.

(8) La maximización de las hipótesis: proponer una suposición o hipótesis de máxima probabilidad de conexión entre las proposiciones.

(9) La evidencia gramatical: se asume una normalidad o regularidad gramatical en las marcas de las relaciones de coherencia (pronombres, artículos, conectores, etc.) entre las oraciones (Kintsch y van Dijk, 1983: 152-153).

La estrategia (4), la coherencia secuencial, permite identificar la pertinencia de una unidad de análisis intermedia, el episodio, para la construcción de la coherencia textual.

Un episodio es una unidad semántica compuesta por una secuencia de proposiciones de un discurso que puede ser incluida por una macroproposición (van Dijk, 1981). Para van Dijk, los episodios son unidades de análisis del discurso que presentan, además de una macroproposición, algunas restricciones que delimitan sus fronteras. Estas restricciones contienen propiedades cognitivas y lingüísticas. Algunas de las marcas gramaticales que se espera sean los comienzos de un episodio, son las siguientes:

1. fenómenos de pausas y vacilaciones (repeticiones, expresiones de relleno) en el discurso hablado;
2. sangrías de los párrafos en el discurso escrito;
3. marcadores de cambio temporal: *mientras tanto, al día siguiente, etc.* y cambios de tiempo verbal;
4. marcadores de cambio de lugar: *en Amsterdam, en el otro cuarto*;
5. marcadores de cambio de 'personajes': introducción de nuevos individuos (a menudo con artículos definidos) o la reintroducción de individuos 'anteriores' (con frases nominales completas en lugar de pronombres);
6. introducción de mundos posibles o cambio de predicados (*decir, creer, soñar, etc.*);
7. introducción de predicados que no pueden incluirse bajo el mismo (macro-) predicado, y/o que no pertenezca al mismo guion o esquema;

8. cambio de marcadores de perspectivas, por diferentes participantes ‘observadores’ o diferencias en el tiempo/aspecto morfológico del verbo, estilo (libre) (in-) directo (van Dijk, 1981: 181).

Además de estos marcadores textuales, “los episodios requieren típicamente metas u objetivos globales de los participantes, o acciones y eventos que frustran, impiden, o amenazan la realización de tales metas, los llamados «incidentes»” (van Dijk, 1981: 182). Asimismo, como los episodios contienen macro-proposiciones y estos últimos están a diferentes niveles de jerarquía semántica, los episodios pueden a su vez contener sub-episodios en distintos niveles de significado.

Desde la perspectiva de algunos de los estudios empíricos de la lectura literaria de textos narrativos, nos será de utilidad complementar las anteriores nociones de episodio con la presentada por Miall (2007):

La marca más importante del episodio, sin embargo, es que ofrece un tópico temáticamente distintivo que requiere de un cambio en la comprensión del lector. [...] los episodios frecuentemente funcionan al introducir y establecer un cierto marco o asunto, al que posteriormente ofrecen un ‘giro’ o revelación especial o inesperada al final de la oración o de las dos últimas oraciones. Este ‘giro’ inesperado tiene el efecto de motivar el interés del lector en el episodio siguiente, que por lo tanto ayuda a emprender y continuar su lectura (Miall, 2007: 120).

En el ejercicio de análisis del proceso de comprensión que proponemos en nuestro cuento, identificaremos las posibles unidades episódicas que se presentan en un párrafo y su funcionamiento en la ejecución de algunas estrategias narrativas y discursivas.

Finalmente, la coherencia global es la *macroestructura* textual que interrelaciona segmentos mayores de texto en virtud del conocimiento del mundo y esquemas de género (guiones, géneros textuales particulares y otros esquemas globales). Se define por la macro-proposición de más alta jerarquía que engloba a todas las demás proposiciones y macro-proposiciones de niveles inferiores. Para nuestra investigación, nos interesa cómo la macroestructura de un cuento interrelaciona y organiza segmentos mayores del discurso para la coherencia global; es decir, cuál es la superestructura de un cuento:

Una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la forma global de un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos. Tal superestructura, en muchos aspectos parecida a la “forma” sintáctica de una oración, se describe en términos de categorías y de reglas de formación. Entre las categorías del cuento figuran, por ejemplo: la introducción [orientación], la complicación, la resolución, la evaluación, y la moraleja. Las reglas determinan el orden en que las categorías aparecen. Así, el orden canónico (normal) de la superestructura de un cuento es el orden en que acabamos de mencionar las categorías narrativas. A la estructura de un cuento que se obtiene de esta manera se le llama esquema narrativo o *superestructura narrativa* (van Dijk, 2001: 53).

En una nota de esta cita, van Dijk menciona que va a utilizar las categorías y funciones narrativas del modelo de Labov y Waletzky (1997) –que ya explicamos y presentamos en el apartado anterior sobre el desarrollo de las habilidades discursivas de la narración– para describir la superestructura narrativa.

Esta superestructura narrativa, según van Dijk (2001), se puede considerar un esquema de abstracción en el sentido de que no posee contenido semántico y además es relativamente independiente de la lengua, ya que esta superestructura del cuento puede darse en otros medios semióticos; por ejemplo, en una secuencia de imágenes.

Debido a la su cualidad organizativa y funcional, las categorías narrativas de la superestructura del cuento, regularán el tipo proposiciones que pueden contener; es decir, su contenido semántico:

Así, la complicación generalmente exigirá, por ejemplo, la descripción de un evento que es de alguna manera interesante e importante y que frecuentemente crea obstáculos entre el participante de los eventos narrados y sus metas. Asimismo, la resolución consistirá necesariamente en una acción destinada a reducir o a eliminar por completo las consecuencias negativas, reales o posibles, del evento descrito en la complicación.

Para nuestra discusión de macroestructuras es importante observar que estas restricciones superestructurales no operan en el micronivel, sino en el *macronivel*: por ejemplo, restringen únicamente el sentido *global* de aquellos fragmentos del discurso que caigan dentro de una categoría narrativa. La introducción [sección de orientación] de un

cuento puede consistir en una larga descripción de una situación, pero sólo globalmente donde opera la restricción según la cual la introducción debe ser la descripción de un estado de algún tipo (van Dijk, 2001:54).

Esta superestructura narrativa, debido a su naturaleza convencional, controlará la formación y el orden en que aparecen las macroestructuras y, además, establecerá qué información es necesaria para completar estas categorías narrativas.

Finalmente, van Dijk (2001) menciona algunas consideraciones sobre la aplicación de las superestructuras narrativas:

Puesto que algunas categorías están en un nivel más alto que otras (por ejemplo, la introducción [sección de orientación] de un cuento puede ser vigente durante todo el relato, que incluye la complicación y la resolución), el esquema puede tener una estructura *jerárquica* según la cual se ordenan las macroproposiciones que forman el contenido del esquema. [...]

Hay que señalar también que la formación de macroestructuras, así como de superestructuras, puede hacerse de otra manera, a veces hasta de una manera desviada. Por ejemplo, esto ocurre en la literatura por razones estilísticas, estratégicas o estéticas (van Dijk, 2001: 55-56).

Para la aplicación de estas operaciones discursivas de reducción y organización del contenido semántico de nuestro cuento literario, mostraremos cómo la formación de macroestructuras y superestructuras narrativas se realiza, principalmente, a través de algunas estrategias estilísticas que pretenden activar ciertos efectos en el lector (principalmente de sorpresa y extrañeza).

### **3.2.1. La construcción de inferencias y los modelos de situación**

De acuerdo con el modelo de van Dijk y Kintsch (1983), existen tres niveles de representación cognitiva en la comprensión del discurso: la forma de la superficie, la base textual proposicional y el modelo de situación referencial. Este modelo de situación se refiere a personas, marcos, estados, sucesos y acciones del micromundo mental que el texto describe.

Como estos modelos de situación son difíciles de observar directamente debido a la naturaleza imprecisa, vaga, idiosincrásica del conocimiento del mundo, se han propuesto diversas hipótesis sobre qué clases de inferencias se generan durante la lectura y la construcción de estos modelos de situación.

Para el presente trabajo, tomaremos la teoría construccionista de Graesser, *et al.* (1994) para la identificación de las clases de inferencias basadas en el conocimiento que se activan durante la comprensión de textos narrativos. Esta teoría tiene como fundamento el principio de búsqueda de significado. Este principio puede desglosarse en tres suposiciones esenciales para la construcción de una representación significativa del discurso narrativo: (1) los objetivos del lector, (2) la coherencia tanto local como global del texto, y (3) la suposición de la explicación; es decir, el lector trata de explicar por qué esas acciones, eventos, y estados son mencionados en el texto.

A partir de estos supuestos del principio de búsqueda de significado, esta teoría construccionista se enfoca en el problema de la generación de inferencias, algunas generadas “en línea” y otras generadas “fuera de línea”, es decir en el recuerdo. Para los propósitos de nuestra investigación nos interesan estas dos clases de inferencias como herramienta analítica para la identificación de algunas estrategias discursivas y narrativas en nuestro cuento.

Esta teoría construccionista del procesamiento del discurso plantea la necesidad de restringir la activación de las inferencias basadas en el conocimiento especificando las condiciones de lectura:

De acuerdo con la teoría construccionista, aquellas inferencias que se predicen que son generadas en línea no son generadas bajo todas las condiciones de lectura. Los lectores abandonan tales intentos de búsqueda de significado bajo una o más de las siguientes condiciones: (a) si el lector está convencido que el texto es “desconsiderado” (*i.e.*, carece de coherencia global y un mensaje), (b) si el lector carece de conocimiento anterior que permite el establecimiento de explicaciones y coherencia global, o (c) si el lector tiene metas que no requieren de la construcción de un modelo de situación significativo (*e.g.*, pruebas de lectura del texto para identificar errores de ortografía) (Graesser, *et al.*, 1994: 372).

Para nuestra investigación, partimos de que estas condiciones de lectura se cumplen para la justificación de la presencia de algunas estrategias narrativas y discursivas en la formación de representaciones significativas de nuestro cuento.

El enfoque principal de esta teoría construccionista es en los textos narrativos. Como lo explica Graesser, *et al.*:

El texto narrativo tiene una correspondencia cercana con las experiencias cotidianas que involucran a las personas en la ejecución de acciones en búsqueda de metas, la presencia de obstáculos para la consecución de las metas y las reacciones emocionales a los eventos o sucesos. El conocimiento sobre estas acciones, metas o propósitos, eventos, y emociones están profundamente arraigadas en nuestra experiencia perceptual y social porque es adaptativo comprender las acciones y eventos en nuestro ambiente social y físico. Los mecanismos de inferencias y las estructuras del conocimiento del mundo que se emplean durante la comprensión de las experiencias cotidianas también son muy probables que se utilicen durante la comprensión de los textos narrativos; no hay razón justificable para creer que los lectores omitirían estos mecanismos interpretativos potentes durante la lectura (Graesser, *et al.*, 1994: 372).

En esta cita observamos la correspondencia y justificación para nuestra investigación, por un lado, del esquema narrativo de Labov y Waletzky (1997) que se basa en las versiones orales de experiencia personales y, por el otro lado, el ‘paisaje de la consciencia’ de la Teoría de la Mente como herramientas conceptuales en el modelo de comprensión de un cuento literario que desarrollamos en el capítulo anterior.

Uno de los conceptos fundamentales que se desarrollan en esta teoría construccionista para el procesamiento del discurso narrativo es el de *comprensión*:

Es tal vez imposible proponer una definición que sea completa y que sea aceptada por todos los investigadores en todas las disciplinas. Todos están de acuerdo en que la comprensión consiste en la construcción de representaciones [cognitivas] de niveles múltiples en los textos. Todos concuerdan en que la comprensión mejora o se incrementa cuando el lector tiene un conocimiento almacenado o de fondo [*background knowledge*] para asimilar el texto. [...]

La comprensión mejora en relación con el grado en que el lector construye más niveles de representación y más inferencias en cada nivel. [...]

Una comprensión más profunda se logra cuando el lector construye causas y motivaciones que explican por qué ocurrieron esos eventos y situaciones. [...] Se logra cuando el lector infiere el mensaje global o el asunto o punto central del texto [...]. Sin embargo, este nivel de representación puede ser difícil de construir sin el contexto pragmático de texto, tal como quién escribió el texto, por qué lo escribió, quién lee el texto, por qué fue leído. Por lo tanto, de acuerdo con nuestra definición de comprensión, los lectores tratan de construir representaciones en todos estos niveles. [...] Las metas u objetivos del lector y el contexto pragmático del mensaje deben ser considerados (Graeser, *et al.*, 1994: 273-274).

Ésta última consideración referente a las metas u objetivos del lector en la construcción de representaciones cognitivas en todos los niveles, puede ejemplificarse en nuestro cuento literario, con respecto a la crónica del accidente del carro, si el lector es un agente de seguros contra accidentes automovilísticos. En este caso, este lector trataría de construir con mayor detalle una representación mental en todos los niveles para demostrar si fue o no un accidente, debido a su propósito de impedir el pago del seguro.

Otro de los conceptos centrales en esta teoría constructorista, es la de inferencia. El propósito de esta teoría es la de delimitar las clases de inferencias, basadas en el conocimiento, que son generadas en la comprensión de textos narrativos. De esta manera, se explican sus fuentes y sus relaciones con otros componentes cognitivos y textuales:

Las inferencias basadas en el conocimiento se construyen cuando las estructuras de conocimiento almacenado o de fondo [*background knowledge*] en la memoria a largo plazo (MLP) son activadas, y un subconjunto de esta información se codifica en la representación significativa del texto. La representación significativa incluye la base textual proposicional y el modelo de situación referencial. [...] El conocimiento almacenado o de fondo consiste en estructuras de conocimiento específicas o genéricas. Las estructuras de conocimiento específicas incluyen representaciones en la memoria de experiencias particulares, de otros textos, y de pasajes de fragmentos previos dentro del mismo texto. Las estructuras de conocimiento genéricas incluyen los esquemas [...], guiones [...], marcos [...], estereotipos [...], y otros paquetes estructurados de conocimiento genérico. La mayoría de las estructuras de conocimiento almacenado o de

fondo son significativas y ricas contextualmente. Esto es, estas estructuras están basadas en la experiencia, con un contenido organizado por relaciones significativas [...]. Estas estructuras significativas proporcionan mucho del contenido necesario para interpretar, explicar, predecir, y comprender eventos narrativos. Sin embargo, otras estructuras de conocimiento son abstractas y descontextualizadas, tales como el esquema para el formato retórico de un cuento de hadas. [...] Las estructuras de conocimiento almacenado o de fondo (ya sean específicas o genéricas) son activadas a través de procesos de reconocimiento de patrones o modelos por medio del contenido explícito de palabras, la combinación del contenido de palabras, y los constituyentes textuales interpretados (Graesser, *et al.*, 1994: 374).

Por la tanto, para la explicación del procesamiento del discurso narrativo de nuestro cuento, a través de la construcción de inferencias, tendremos en cuenta tanto las estructuras de conocimiento almacenado o de fondo específicas (pasajes de fragmentos previos del cuento, por ejemplo) como genéricas (marcos, guiones o estereotipos referidos a UN ACCIDENTE O CHOQUE AUTOMOVILÍSTICO o NOVIAZGO, por ejemplo, de la crónica del accidente del auto y autobiografía del protagonista de nuestro cuento).

De acuerdo con Graesser, *et al.* (1994), se cree que las inferencias pueden ser, por un lado, directamente heredadas o copiadas de una estructura de conocimiento almacenado o de fondo. Es decir, como el proceso de incorporar esta estructura a la representación significativa del texto narrativo ‘consume’ bajo costo de procesamiento en la memoria de trabajo (MT), de esta manera, las inferencias que se construyan a partir de estas estructuras de conocimiento tendrán una mayor probabilidad de ser generadas a causa de una menor demanda de procesamiento en la memoria de trabajo (MT). Por otro lado, si la activación de una inferencia requiere de una búsqueda y una acumulación de información de fuentes de información múltiples, esta inferencia nueva (*novel*) tendrá una menor probabilidad de construcción por la carga de procesamiento en la memoria de trabajo (MT).

En el caso particular de nuestro cuento literario, que se le han atribuido las características de un cuento realista, consideramos que las acciones y sucesos que se narran en éste se basan principalmente en información o experiencia conocida u oída para la mayoría de los lectores (un accidente automovilístico) y que se encuentra como una estructura de conocimiento accesible como marco o guion en la memoria de largo plazo (MLP), y por lo

tanto, de bajo consumo de procesamiento en la memoria de trabajo (MT). De esta manera, justificaríamos la activación de ciertas inferencias en nuestro cuento literario para la construcción de estrategias discursivas y narrativas que se pretenden provoquen un efecto cognitivo y/o emocional en el lector (sorpresa, empatía, etc.).

Para estos autores, las clases de inferencias que se proponen en este modelo de procesamiento de textos narrativos están definidas de acuerdo con el contenido de la inferencia y su relación con el texto explícito. Explican que estas inferencias no son todas las potencialmente posibles durante la comprensión de un texto narrativo, pero que proveen de una clasificación provisional para el desarrollo de una teoría construccionista del procesamiento del discurso narrativo. De acuerdo con Graesser, *et al.* (1994), algunas clases de estas inferencias son:

Clase 1: Referencial. Una palabra o frase está referencialmente unida a un elemento previo o constituyente en el texto (explícito o inferido).

Clase 2: Asignación de un rol en un caso de estructura. Una frase nominal explícita es asignada a un rol particular en un caso de estructura, *e.g.*, agente, receptor, objeto, ubicación, tiempo.

Clase 3: Antecedente causal. La inferencia está en una cadena (puente) entre la acción, evento o estado explícito actual y el contexto del pasaje previo.

Clase 4: Meta superordinada. La inferencia es una meta que motiva la acción intencional de un agente.

Clase 5: Temática. Este es el punto central o moral del texto.

Clase 6: Reacción emocional del personaje. La inferencia es una emoción experimentada por un personaje, causada por o en respuesta de un evento o acción.

Clase 7: Consecuencia causal. La inferencia es una cadena de predicción o previsión causal, que incluye eventos físicos y nuevos planes de los agentes. Estas inferencias no incluyen las emociones de los personajes de la clase 6.

Clase 8: Representación de un ejemplo concreto de una categoría nominal. La inferencia es una subcategoría o un ejemplo particular que representa un sustantivo explícito o un rol en un caso de estructura que es requerido por el verbo.

Clase 9: Instrumento. La inferencia es un objeto, parte del cuerpo, o un recurso usado cuando un agente ejecuta una acción intencional.

Clase 10: Meta/acción subordinada. La inferencia es una meta, plan o acción que especifica cómo se logra la acción de un agente.

Clase 11: Estado. La inferencia es un estado en progreso, desde el marco temporal del texto, que no está causalmente relacionado con la trama del relato. Los estados incluyen las características, el conocimiento y las creencias de un agente; las propiedades de los objetos y los conceptos; y la ubicación espacial de las entidades.

Clase 12: Emoción del lector. La inferencia es la emoción que el lector experimenta cuando lee un texto.

Clase 13: Intención del autor. La inferencia es la actitud o motivación del autor de su escritura (Tabla 1. en Graesser, *et al.*, 1994: 375).

De acuerdo con estos autores estas inferencias están basadas en las estructuras de conocimiento almacenadas o de fondo en la memoria a largo plazo (MLP) que consisten de estructuras de conocimiento específicas y genéricas que son pertinentes para el proceso de comprensión del texto narrativo. Graesser, *et al.* (1994) explican que esta lista de trece inferencias no es arbitraria:

Las clases de inferencia 1, 2 y 3 son necesarias para establecer la coherencia local, mientras que las clases de inferencia 3y 4 son críticas para establecer explicaciones. Las clases 4, 5 y 6 son importante para establecer la coherencia global. Las clases de la 7 a la 11 son inferencias elaborativas que no son necesarias para establecer una explicación coherente de representaciones significativas. Las clases 12 y 13 abordan el intercambio comunicativo pragmático entre el lector y el autor. [...] Las inferencias referenciales (clase 1 en la Tabla1) son siempre inferencias *conectadas* al texto. En el caso de las inferencias extratextuales, la inferencia es copiada o derivada de las estructuras de conocimiento genéricas o específicas que son relevantes para el texto explícito (: 376).

A pesar de que estos autores consideran para su modelo de comprensión que las inferencias sólo pueden pertenecer a un subconjunto de inferencias activadas ya sea en línea o fuera de línea (es decir, si son activadas durante la lectura o después de la lectura, como recuerdo, por ejemplo), reconocen que puede haber otros factores que permitan traspasar sus límites:

Sin lugar a duda, hay un continuo probabilístico entre [inferencias] en línea y fuera de línea. El continuo puede ser atribuido a fluctuaciones en las habilidades lectoras, las metas o propósitos del lector, los materiales textuales, toma de muestras de inferencias, tareas experimentales, etc. El continuo puede también explicarse por la probabilidad teórica de que las inferencias están codificadas hasta cierto grado, en lugar de una codificación completa o nula. [...] El grado en que una inferencia es codificada puede intensificarse o atenuarse a medida que se reciba más información (Graesser, *et al.* 1994: 376).

Para los propósitos de nuestro análisis, consideraremos que las inferencias pueden moverse a través de este continuo. Por la tanto, reconoceremos que ciertas inferencias puedan codificarse y ser potencialmente activadas a medida que se avance en la comprensión del cuento.

Como se mencionó anteriormente, el modelo de comprensión de textos narrativos con base en la teoría constructorista tiene la característica distintiva del principio de búsqueda de significado: la suposición de la meta del lector, de la coherencia y de la explicación. Sin embargo, este modelo adopta otros componentes, suposiciones y predicciones no controversiales que son aceptados en otros modelos por investigadores de la psicología cognitiva en el procesamiento del discurso. Estos componentes o suposiciones son las siguientes: (1) las fuentes de información: el texto, las estructuras de conocimiento almacenado o de fondo (específicas y genéricas) y el contexto pragmático del mensaje; (2) los niveles de representación cognitiva: el código de superficie del texto, la base textual proposicional y el modelo de situación; (3) el almacenamiento de memoria: memoria de corto plazo (MCP), la memoria de trabajo (MT) y la memoria de largo plazo (MLP); (4) el foco discursivo: la atención de procesamiento puede enfocarse en cualquiera de los tres niveles de representación cognitiva (supuesto 2); (5) la convergencia y la satisfacción de la construcción: La información implícita y las inferencias se codifican con mayor fuerza si son activadas por

diversas fuentes de información (convergencia) y también si satisfacen las constricciones conceptuales que son impuestas por varias fuentes de información; y (6) la repetición y automaticidad: si el texto presenta elementos repetitivos para la cohesión, la velocidad de acceso de estructuras de conocimiento aumenta. Así también, un paquete de conocimiento automatizado se procesará por la memoria de trabajo (MT) a muy bajo esfuerzo cognitivo (Graesser, *et al.*, 1994: 376-377).

De esta manera, la teoría construccionista de la activación de inferencias basadas en el conocimiento almacenado durante la comprensión del texto narrativo, añade, a los componentes no controversiales anteriores, los siguientes componentes distintivos y supuestos, centrados en el principio de la búsqueda de significado: (7) la satisfacción de las metas del lector, (8) la coherencia local y global, y (9) la explicación.

El supuesto (7) de la satisfacción de las metas del lector aborda los diferentes grados o tipos de codificación en la construcción de las inferencias directamente dependientes de las metas y propósitos del lector:

De acuerdo con el supuesto de la meta del lector, los lectores son persistentes en sus intentos de satisfacer sus propósitos y por lo tanto construirán inferencias que aborden estas metas.

Distinguimos tres niveles de especificidad de las metas: predeterminado [*default*], basado en el género textual, y el idiosincrásico. En el primer nivel, el más indeferenciado, la meta del lector es construir un modelo de situación significativa que sea compatible con el texto. Este nivel es el menos restringido y se le conoce como el nivel predeterminado.

En el siguiente nivel, hay metas asociadas con el género del texto. Los lectores de la narrativa ficcional tienen el propósito de ser entretenidos de alguna forma (*e.g.* emocionados, cautivados, divertidos o atemorizados), mientras que los lectores del texto expositivo tienen el propósito de ser informados sobre los eventos y los hechos del mundo real. [...]

El nivel final de especificidad de las metas involucra las metas idiosincrásicas del lector. Estas metas pueden conducir al lector a construir virtualmente cualquier tipo de codificación (*i.e.* de superficie, de base textual proposicional o de modelo situacional) y

virtualmente cualquier dimensión del modelo de situación (*e.g.* espacialidad, causalidad, planes, o características o rasgos de los personajes) (Graesser, *et al.*, 1994: 377).

Para los propósitos de nuestro análisis del cuento, consideraremos, principalmente la generación de inferencias en el contexto de las metas predeterminadas y las metas del género de texto narrativo literario como base explicativa de algunas estrategias discursivas y narrativas presentes en el cuento de nuestra investigación. Sin embargo, mostraremos algunos ejemplos de posibles construcciones de inferencias de metas idiosincrásicas de lectores reales en nuestro ejercicio empírico de lectura que nos servirán como base comparativa en la construcción de modelos de situación de este cuento.

El supuesto (8) referente a la búsqueda de la coherencia local y global, el lector trata de construir una representación significativa en la que se establezcan la coherencia local y global entre los eventos, acciones, y estados en el texto. Sin embargo, es posible que sólo se logre la coherencia en ciertos niveles únicamente:

[...] el lector trata de construir la representación de significación más global que pueda manejar sobre la base del texto y las estructuras de conocimiento almacenado del lector. Una representación cognitiva globalmente coherente se logra exitosamente cuando las siguientes condiciones de satisfacen: (a) los rasgos textuales apoyan la coherencia global, (b) el lector presenta el prerrequisito del conocimiento almacenado, y (c) el lector no posee una meta específica que impida la comprensión del material. Cuando hay una ruptura en una o más de estas condiciones, el lector se conforma con la coherencia local o deja de intentar establecer cualquier coherencia.

La coherencia se logra hasta tal punto que los elementos y los constituyentes en un texto están conceptualmente conectados por virtud de las estructuras de conocimiento almacenado o de fondo, la construcción del modelo de situación, las propiedades lingüísticas del texto, o todas estas tres (Graesser, *et al.*, 1994: 378).

En la construcción de la coherencia global, tomaremos en cuenta el cumplimiento de estas condiciones para la construcción de posibles representaciones significativas de los eventos y sucesos que se narran en nuestro cuento literario.

Se presentan, además, según Graesser *et al.*, otras consideraciones esenciales para el logro tanto de la coherencia local como global:

[...] las características del lenguaje y del texto explícito no cubren la distancia en establecer la coherencia local. Algunas veces los lectores necesitan inferir las relaciones entre los constituyentes. Las clases de inferencias que son importantes para establecer la coherencia local son las inferencias referenciales (clase 1 de la Tabla 1), las inferencias de asignación de un rol en un caso de estructura (clase 2), y aquellas inferencias de antecedente causal (clase 3) que conectan constituyentes adyacentes. [...]

El establecimiento de la coherencia global involucra la organización de trozos locales de información en trozos de orden jerárquico superior. Por ejemplo, un punto moral, principal o temático de un texto (clase 5 en la Tabla 1) organiza muchos de los eventos y episodios en la narrativa. Un trozo de información de orden superior tiene sus ramificaciones [tentacles] sujetas a los constituyentes que atraviesan extensiones grandes del texto. Como consecuencia, los lectores algunas veces necesitan unir un constituyente entrante a un fragmento muy anterior en el texto; el fragmento anterior está en la memoria de largo plazo (MLP) pero no está más en la memoria de trabajo (MT). En estas situaciones, las búsquedas de reincorporación se ejecutan para dirigirse al fragmento del texto anterior y colocarlo en la memoria de trabajo (MT). [...]

[...] Algunas estructuras globales son contextualmente específicas y detalladas, tales como los guiones [y] los marcos abstractos. [...] Los lectores infieren estas estructuras globales y, por lo tanto, pueden construir inferencias temáticas (clase 5 en la Tabla 1) (Graesser *et al.*, 1994: 378).

Estas consideraciones para la coherencia local y global se corresponden con las macroestructuras y las macrorreglas que se explicaron el apartado anterior y que son la base para la aplicación de estas inferencias en el modelo construccionista.

El último componente o supuesto distintivo de la teoría construccionista del procesamiento de los textos narrativos es el supuesto de la explicación (9):

Los lectores que tratan de comprender tratan de explicar *por qué* ocurren esos episodios en el texto y *por qué* el autor explícitamente menciona información particular en el mensaje. Por lo tanto, la comprensión está típicamente guiada por preguntas con *por qué*,

en lugar de otros tipos de preguntas (*e.g.* qué sucede después, cómo, dónde, o cuándo). Hay evidencia extensiva de que las explicaciones causales de las acciones, eventos, y estados desempeñan un papel central en nuestra comprensión de la narrativa. [...]

Los lectores que tratan de comprender son particularmente sensibles a las acciones y eventos en el mundo en lugar de los estados constantes y perdurables: discrepancias de estados normales en el mundo, violaciones de los estándares normativos, peligro, obstáculos para las metas de los agentes, conflictos de propósitos entre los agentes, métodos para reparar fallas en los planes, emociones que se suscitan por fracasos en las metas, y eventos anormales que tienen un significado adaptativo para el organismo. [...]

Un nivel pragmático de explicación también debe ser considerado cuando los lectores comprenden acciones, eventos, y estados explícitos en el texto. El lector considera por qué el autor se molestaría en mencionar la información que conlleva en cada cláusula explícita. Los lectores normalmente siguen el postulado de Grice: cualquier cosa que el autor exprese es relevante e importante (Graesser *et al.*, 1994: 379).

En esta cita podemos reconocer la importancia de este supuesto de explicación para el procesamiento de nuestro cuento literario. Primero, las explicaciones causales toman mucha relevancia para la crónica del accidente automovilístico, principalmente en el inicio de la autobiografía del protagonista del cuento, precisamente como explicación causal a la pregunta que le da origen: “¿Por qué tenía que pasarme esto [el accidente] a mí?” (Parra, 1996: 96). Segundo, el evento central del cuento es el choque muy violento de un tráiler contra un carro. Por lo que este evento, en estado de peligro de muerte para sus ocupantes, suscita la atención de los lectores sensibles a los eventos que irrumpen y alteran el estado constante y perdurable de la realidad. Y tercero, el nivel pragmático de la explicación para este cuento toma preponderancia en el sentido de que los lectores de textos literarios consideran relevante el mensaje implícito que conllevan precisamente esas palabras textuales específicas que el autor eligió.

Para este supuesto de explicación de la teoría construccionista, se consideran además algunas restricciones discursivas pertinentes para la probabilidad de activación de ciertas inferencias en línea:

Una inferencia elaborativa [de la clase 7 a la 11] puede ser construida en línea por virtud de la satisfacción de convergencia y constricción (ver la suposición 5). Esto ocurre cuando una inferencia recibe una alta fuerza de activación de fuentes múltiples de información y satisface las constrictiones de múltiples fuentes de información. [Por ejemplo], una inferencia de consecuencia causal [clase 7] es probable que sea generada en línea si hay una alta restricción por el contexto y si hay pocas si acaso algunas consecuencias alternativas que podrían probablemente ocurrir. [...]

En algunos contextos, los lectores están motivados por metas idiosincrásicas. Estos contextos predicen que se generarán esas clases de inferencias que son directamente relevantes para esas metas idiosincrásicas. Por ejemplo, si su meta es obtener una pintura mental vívida de la ambientación espacial y seguir la trayectoria o posición de los objetos, entonces las inferencias del estado espacial (clase 11 en la Tabla 1) sería construidas en línea aun cuando se consuma tiempo para generar tales inferencias. [...] Por lo tanto, no hay un conjunto invariable de inferencias en línea cuando se consideran todas las metas del lector que potencialmente motivan la lectura (Graesser, *et al.*, 1994: 382).

Estas restricciones resultan útiles al tratar de explicar la activación en línea de estas inferencias elaborativas para nuestro cuento. Por ejemplo, la inferencia de consecuencia causal (clase 7) puede activarse después del episodio del choque contra el tráiler, ya que se restringen a dos las alternativas que pueden ocurrir con referencia al protagonista de la historia (Alberto): ¿sobrevivió o murió después de este accidente? Además, esta inferencia será clave para explicar la estrategia narrativa y discursiva del efecto de sorpresa que se pretende suscitar al lector al final del cuento (se cree que está muerto, pero al final se descubre que es su acompañante, el gerente, que está sin vida).

Por otro lado, la lectura de textos literarios puede tener como meta idiosincrásica la construcción de imágenes vívidas de los lugares y objetos, por lo que se podrá activar la clase de inferencia elaborativa de estado (clase 11). Mostraremos algunos ejemplos de lectores que consideran pertinente activar esta clase de inferencias.

Finalmente, en el contexto pragmático del texto narrativo literario, es decir dentro del sistema comunicativo entre el autor de un texto literario y sus lectores potenciales a quienes se les dirige un mensaje, resulta relevante considerar las emociones del lector como inferencias pertinentes, como se justifica a continuación:

En un sentido, las emociones del lector son reacciones del lector al texto en lugar de inferencias per se. El lector experimenta suspenso, sorpresa, miedo, curiosidad, gozo, y otras emociones mientras lee episodios de una narración. [...] El lector puede identificarse con un personaje y empáticamente experimentar alguna correspondencia con las emociones del personaje. Estas reacciones del lector no se refieren directamente al modelo de situación descrito en la trama de la narración de tal manera que no son realmente inferencias basadas en el conocimiento. En otro sentido, sin embargo, las emociones del lector son inferencias que se refieren al contexto pragmático del sistema [comunicativo] autor-mensaje-lector. Los autores escriben textos para provocar emociones particulares en el lector, los lectores tienen estas emociones, y los lectores cognitivamente reconocen (consciente o inconscientemente) que ellos están experimentando estas emociones manipuladas. Los lectores pueden experimentar la emoción apropiada durante un episodio, con una elevada estimulación psicológica de forma cuidadosamente diseñada por el autor [...]. Alternativamente, los lectores pueden inferir cognitivamente que ellos deben sentir una emoción en particular durante un episodio específico, aun cuando ellos no están motivados psicológicamente o mentalmente dispuestos para experimentar la emoción apropiada. Cuando un lector lee un cuento por segunda o tercera vez, el lector cognitivamente puede inferir que un episodio es sorprendente o tiene suspenso aun cuando el cuento completo es conocido y no hay duda acerca de la trama de la historia [...] (Graesser, *et al.*, 1994: 382-383).

De esta manera, tomaremos las emociones que son diseñadas cuidadosamente por el autor para provocar ciertas emociones en lector (principalmente, la sorpresa, la curiosidad y la empatía) como inferencias pertinentes para la explicación de algunas estrategias narrativas y discursivas que funcionan como mecanismos operativos para la construcción significativa de representaciones cognitivas en nuestro cuento literario.

Entre los factores que influyen potencialmente para la formación de estas representaciones mentales coherentes durante la comprensión de un cuento, están el traslape argumental de las proposiciones, como son las conexiones entre los constituyentes textuales, y la continuidad situacional, es decir, las conexiones entre los componentes del modelo de situación referencial.

Entre los investigadores cognitivos del procesamiento del discurso narrativo, se han distinguido tres dimensiones de la continuidad situacional: la continuidad temporal, espacial y causal. Como se mencionó al inicio de este apartado, el modelo de situación referencial alude a las personas, marcos, estados, sucesos y acciones que el texto narra y describe:

Cuando las personas comprenden un cuento, ellas no solamente construyen una representación mental de sus palabras y oraciones sino también de las situaciones que se transmiten por estas palabras y oraciones. Estas representaciones se conocen como modelos de situación [...], o modelos mentales [...]. Hay evidencia de que los lectores construyen modelos de situación mientras leen cuentos bajo condiciones particulares.

[...] Los modelos de situación son representaciones multidimensionales. Por lo tanto, necesitamos identificar las dimensiones críticas del modelo de situación. También necesitamos comprender cómo los lectores construyen y monitorean las dimensiones múltiples (Zwaan, *et al.*, 1995: 386).

Un aspecto pertinente de la construcción de modelos de situación para nuestro análisis del procesamiento del discurso en un cuento literario, se refiere a las relaciones que existen entre el funcionamiento en el mundo real de las leyes temporales, espaciales y causales y los modelos de situación construidos por las estructuras narrativas:

La temporalidad, la espacialidad y la causalidad están inextricablemente unidas cuando los episodios de comportamiento se desenvuelven en el mundo real. Por ejemplo, el movimiento a través del espacio es imposible sin el tiempo, y un efecto nunca ocurre antes que su causa. Sin embargo, las estructuras narrativas no se restringen necesariamente a las leyes de la naturaleza. [...]

A las discrepancias entre las restricciones o limitaciones del mundo real y la estructura narrativa se les ha considerado como uno de los rasgos característicos de la literatura [...]. Estas discrepancias en los relatos literarios recogen un beneficio lateral para las investigaciones de la construcción del modelo de situación. Específicamente, el hecho de que varias dimensiones del modelo de situación potencialmente se enfocan en la variación ortogonal, nos permite examinar simultáneamente las tres dimensiones de los modelos de situación (Zwaan, *et al.*, 1995: 386-387).

Por lo tanto, para el propósito de nuestro trabajo, tomaremos estas discrepancias entre las constricciones del funcionamiento del tiempo, espacio y causalidad del mundo real y las estructuras narrativas como fundamentos teóricos para la explicación de las estrategias discursivas que se identificarán en nuestro cuento literario.

La referencia a los modelos de situación nos permitirá explicar algunas de las características propias de las estructuras narrativas literarias:

Si los lectores construyen modelos de situación mientras leen cuentos, entonces la comprensión debe ser facilitada hasta el punto en que el cuento transmita una situación continua, comparada con una situación discontinua. Por ejemplo, debiera ser relativamente fácil construir una representación de una situación que involucra una cadena ordenada de eventos y acciones relacionados causalmente en un solo espacio. En tal caso, la información situacional entrante puede ser fácilmente integrada con el modelo de situación actual. Sin embargo, en cuentos literarios [naturalistic stories] o en uso discursivo real, hay frecuentemente discontinuidades temporales, espaciales y causales. Estas discontinuidades presumiblemente hacen que la información situacional sea más difícil de integrar (Zwaan, *et al.*, 1995: 387).

De acuerdo con estos autores, uno de los modelos propuestos para la construcción de modelos situacionales con base en la teoría construccionista es el de esquema de construcción de estructura de Gernsbacher (1990). En este modelo la continuidad situacional (en sus tres dimensiones: temporal, espacial y causal) facilita el proceso de construcción de estructuras mentales en las que la información entrante se incorpora a la estructura en desarrollo durante el proceso de lectura del texto narrativo. Por lo que, si se presentan discontinuidades en alguno de estos niveles (como regularmente acontece en los cuentos literarios), los lectores tendrían que cambiar de la construcción de una subestructura a la construcción de otra, con un aumento en la demanda de esfuerzo mental y de los recursos disponibles en la memoria de trabajo.

De esta manera, la descripción de la continuidad situacional en sus tres dimensiones (temporal, espacial y causal) es crítica para la identificación y caracterización de las discontinuidades situacionales presentes en el texto narrativo:

La continuidad *temporal* ocurre cuando una oración entrante en un cuento describe un evento, estado, o acción que ocurre dentro del mismo intervalo de tiempo que la oración anterior (previa). Una oración es temporalmente discontinua con el contexto previo si hay un cambio de tiempo. Ejemplos de discontinuidades temporales son: (a) saltos hacia adelante en el tiempo, por ejemplo, que se transmiten a través de una frase tal como “una hora después” o “El siguiente día”, (b) enunciados acerca de eventos que se llevan a cabo en un pasado distante (retrospecciones), y (c) enunciados acerca de eventos que se llevarán a cabo en el futuro (prospecciones). Hay evidencia que las discontinuidades temporales impiden la comprensión y desaceleran el tiempo de lectura. [...]

La continuidad *espacial* ocurre cuando el texto describe eventos, estados, y acciones que se llevan a cabo en el mismo entorno espacial. Un entorno espacial es un cuarto, un escenario, o una región que tiene rasgos distintivos que son discriminables de ambientes espaciales alternativos en el cuento [...]. Una discontinuidad espacial ocurre cuando la palabra narrativa “Aquí” [...] o el *deíctico de centro* [...] se mueve a un nuevo entorno espacial; bajo esta perspectiva, los movimientos dentro del mismo entorno espacial son considerados espacialmente continuos. Es útil recurrir a las discontinuidades espaciales en términos cinematográficos. En cualquier momento que un nuevo evento o acción no pueda ser capturado por un movimiento suave o ligero de la cámara, hay típicamente un cambio abrupto de una toma a una nueva ubicación. [...]

La continuidad *causal* ocurre cuando hay un enlace causal directo entre la oración presente [current] y la información anterior en el cuento. En ausencia de continuidad causal, el lector trata de inferir un enlace causal y esto requiere de tiempo extra de procesamiento. [...] Al determinar si un evento entrante es causalmente continuo, los lectores deben determinar si el contexto previo del cuento provee una causa necesaria y suficiente para el evento entrante [...]. Hay continuidad si una causa plausible puede ser identificada del contexto previo del cuento. La discontinuidad causal ocurre cuando una causa plausible no puede ser identificada del contexto previo del cuento. Bajo esta condición, una causa plausible debe ser inferida (Zwaan, *et al.*, 1995: 387).

Para nuestro análisis, identificaremos las principales discontinuidades situacionales de tiempo, espacio y de causa como elementos operacionales significativos en la conformación de las estrategias narrativas para el primer párrafo de nuestro cuento literario.

### 3.2.2. Aplicación

En este apartado se mostrará de la posible construcción de los modelos de situación en el primer párrafo de este cuento a través de las inferencias y la organización episódica.

Párrafo 1:

(1)Ese camión viene mal. (2)Lo supo desde que vio las luces bambolearse de un lado a otro en la carretera. (3)Puede chocar. (4)Seguramente el chofer estaba cansado, o quizá dormido. (5)Sin embargo, esos pensamientos ausentes aún no lo obligaban a descifrar la cara de la realidad. (6)Seguía absorto en su letargo de costumbre, manejando como autómatas. (7)Sin ver, sin pensar, sin escuchar siquiera la conversación vacía del gerente que había pasado del fútbol a los problemas que causan los hijos en la adolescencia, y de ahí a criticar el trabajo de sus compañeros del banco. (8)Alberto contestaba con afirmaciones y negativas sin fijarse en lo que el otro preguntaba, (9)mientras oía muy dentro de su cerebro la llamada de alerta que no alcanzaba a comprender: ese camión viene mal. Aviso interno, tal vez emanado de un adormecido instinto de conservación, que la abulia y la fatiga ensordecían casi por completo, (10)mientras sus pensamientos aburridos sólo repetían las palabras del gerente hasta lograr entenderlas. Puras idioteces. (11)¿Por qué siempre los jefes torturaban a los empleados con ese tipo de conversaciones estúpidas? (Parra, 1996: 95). (Los números corresponden a las oraciones y el subrayado es nuestro).

Para este primer párrafo, subrayamos las oraciones y los conectores (“sin embargo”, “mientras”) que nos permitirán ejemplificar la aplicación de las macrorreglas de las proposiciones clave en la generación de las macroproposiciones y por lo tanto en la identificación de los episodios.

De acuerdo con las marcas gramaticales que dan inicio a los episodios, las cuatro primeras oraciones inauguran el inicio del primer episodio. A continuación desglosaremos las proposiciones (PROP) en estas oraciones:

Oración 1

PROP 1: venir (AGENTE = camión); MODIFICADOR (mal)

PROP 2: ese (AGENTE = camión)

#### Oración 2

PROP 3: saber (AGENTE = X, OBJETO = lo (PROP 1, PROP 2))

PROP 4: bambolearse (AGENTE = luces, LOCACIÓN = de un lado a otro en la carretera)

PROP 5: ver (AGENTE = X, OBJETO = PROP 4)

PROP 6: desde que (PROP 3, PROP 5)

#### Oración 3

PROP 7: chocar (AGENTE = camión); MODIFICADOR (poder)

#### Oración 4

PROP 8: estar cansado (AGENTE = chofer); MODIFICADOR (seguramente)

PROP 9: estar dormido (AGENTE = chofer); MODIFICADOR (quizá)

PROP 10: o (PROP 8, PROP 9)

Para estas proposiciones se puede aplicar la macrorregla de delección «accidental» y obtener la siguiente macroproposición:

**Mp<sub>1</sub><sup>1</sup>**: chocar (AGENTE = camión); MODIFICADOR (poder): ‘el camión puede chocar en la carretera’.

Aquí observamos que la proposición 7 pasa a ser la macroproposición **Mp<sub>1</sub><sup>1</sup>** (subíndice 1 por ser la primera que aparece en las secuencias de proposiciones y el supraíndice 1 por el nivel de generalización en la macroestructura del texto completo). Las proposiciones de la 1 a la 6 son las descripciones de la causa de lo que contiene la proposición 7; es decir, si ‘el camión puede chocar’ es consecuencia de que no viene apropiadamente (en su carril correspondiente y a una velocidad uniforme): el camión viene mal, por consecuencia puede chocar. Esta inferencia que se activa del conocimiento del mundo, es el resultado de aplicar la inferencia de la consecuencia causal (clase 7 de Graesser, *et al.*).

Las proposiciones de la 8 a la 10 son una posible explicación del hecho de la proposición 7 (marcadas con los modalizadores de probabilidad ‘seguramente’ y ‘quizás’). También es importante resaltar que los argumentos de estas proposiciones (luces, chofer) son presuposiciones del argumento de la macroproposición (camión) que forman parte de estados probables del mundo: un camión que va por la carretera es manejado por un chofer y tiene luces (inferencia de la clase 11: estado).

Otra inferencia que se activa y que es clave para el inicio de la construcción del modelo de situación para este cuento se refiere al argumento de locación de la proposición 4 de la oración 2: “en la carretera” (inferencia 2, asignación de un rol en un caso de estructura: lugar donde están ocurriendo las acciones). Esta inferencia va a establecer el lugar donde van a desarrollarse las demás acciones del episodio general del accidente. Aquí se inaugura la continuidad espacial para estos episodios de la crónica del accidente automovilístico y el rescate del protagonista Alberto.

La introducción la quinta oración por el conector adversativo o contraargumentativo “sin embargo” indica que el sentido de la macroproposición anterior va a cambiar total o parcialmente: “Sin embargo, esos pensamientos ausentes aún no lo obligaban a descifrar la cara de la realidad”.

Oración 5

PROP 11: obligar a descifrar (AGENTE = pensamientos, OBJETO = la cara de la realidad, PACIENTE = lo); MODIFICADOR (aún no)

PROP 12: esos (AGENTE = pensamientos)

PROP 13: ausentes (AGENTES = pensamientos)

El sentido de la macroproposición anterior  $Mp_1^1$ : ‘el camión puede chocar’ va a cambiar totalmente con la introducción del conector adversativo o contraargumentativo “sin embargo” en esta quinta oración en relación con la inferencia de consecuencia causal (anticipación) que se activa de  $Mp_1^1$ : si el camión puede chocar, entonces por consecuencia

se espera una reacción para evitar ese choque. Esta inferencia de consecuencia se explica por la noción del marco: CONducir un vehículo en la carretera. Si un camión viene mal y puede chocar, las consecuencias son, con un alto grado de probabilidad, fatales, debido principalmente al conocimiento de que la velocidad de los vehículos es alta para que un choque provoque la muerte de sus conductores. A diferencia, por ejemplo, de un marco similar, CONducir un vehículo en las calles de una ciudad, donde la velocidad es menor de los vehículos y la probabilidad es menor de que un choque con otro auto sea fatal.

De esta manera, el cambio de sentido en esta quinta oración va a resultar relevante para la formación de una nueva macroproposición. Además, la información nueva que se nos da en las proposiciones 11, 12 y 13 de esta oración son clave para esta construcción de la siguiente macroproposición.

Por un lado, tenemos el argumento “pensamientos” de las proposiciones 11, 12 y 13. Este argumento es la realización de la inferencia de clase 1 (referencial): remite a un elemento previo del texto. En este caso tenemos un sustantivo usado como mecanismo cohesivo de las proposiciones anteriores que funciona como anáfora conceptual o anáfora:

Lo particular de este mecanismo de cohesión es que, por un lado, el anáfora es un sintagma nominal definido cuyo sustantivo, que actúa como núcleo del sintagma, tiene como antecedente a un fragmento textual que puede ser de diversa extensión y complejidad conceptual. [...] Por otra parte, desde el punto de vista de la relación semántica entre la expresión anafórica y su antecedente, los sustantivos empleados como encapsuladores tienen la singularidad de sintetizar [...] la referencia del segmento textual al que remiten. Por tanto, presentan elementos informativos ya dados [...], de ahí que el núcleo nominal vaya precedido o seguido de algún elemento presentador, especialmente un artículo definido o un demostrativo [...]. Ahora bien, junto con esta función sintetizadora, a diferencia de otras expresiones anafóricas como algunas proformas [...], los sustantivos encapsuladores tienen una potencialidad “etiquetadora” de la información previa que “empaquetan” [...] (González, 2009: 247).

De esta forma, el sustantivo “pensamientos” sintetiza, por un lado, la información dada de las oraciones previas 1 y 3: “Ese camión viene mal” y “puede chocar”; por otro lado, este sustantivo presenta una potencialidad “etiquetadora” que remite a un estado mental general (“pensar”) carente de un proceso reflexivo o reactivo. Se puede demostrar esta potencialidad si se le contrasta con otro sustantivo con igual referencia a un estado mental, pero con menor grado de generalidad y mayor proceso reflexivo y aprehensivo, por ejemplo el verbo *sospechar*.

De acuerdo con el *DRAE* (2000), el verbo *sospechar* presenta el siguiente significado: ‘aprehender o imaginar una cosa por conjeturas fundadas en apariencia o visos de verdad’. Si empleáramos este sustantivo como núcleo en el sintagma nominal (“esas sospechas”) su potencialidad “etiquetadora” sintetizaría a las oraciones anteriores (“ese camión viene mal” y “puede chocar”) a que remite con el sentido de un estado mental más concreto que involucra una reflexión y una evaluación de un peligro latente que sería más esperado (inferencia de consecuencia causal). Por lo tanto, el argumento “pensamientos” presenta información nueva, en este caso, un proceso mental que carece de intenciones reactivas frente a su contenido. Además, podemos observar que el complemento de este sintagma nominal, “ausentes”, añade aún más el carácter de separación y alejamiento de las funciones de comprensión y razonamiento que pudiera tener el núcleo de este sintagma (“pensamientos”).

Esta anáfora conceptual de la oración 5 “esos pensamientos ausentes” también representan la aplicación de la macrorregla de generalización simple, en la que se hace abstracción de las propiedades inherentes de los argumentos anteriores (“ese camión viene mal” y “puede chocar”) y se generalizan en una clase superordinada o hiperónimo: “esos pensamientos ausentes”.

Con respecto al objeto de la proposición 11 de la oración 5, “la cara de la realidad”, identificamos una función igualmente sintetizadora, pero ahora en función de catáfora:

El fenómeno de la CATÁFORA consiste en utilizar una forma pronominal *antes* de la expresión correferente [...]. El protocolo de procesamiento de la catáfora requiere la

creación temporal de una casilla vacía (es decir, de una posición en la que se prevé la existencia de una bolsa de información [...]) que se rellenará cuando aparezca en el texto el contenido suplido pronominalmente (Beaugrande & Dressler, 1997: 107).

En nuestro caso particular, tenemos un sintagma nominal, en lugar de una forma pronominal, con esta función catafórica, como lo identifica González (2009): “Esta misma función sintetizadora se observa cuando los sintagmas nominales anticipan la información “encapsulada”, esto es, cuando funcionan como unidades catafóricas que anticipan un complejo conceptual que se desarrolla a continuación” (:52). Este sintagma nominal “la cara de la realidad” va a anticipar, a una distancia textual más o menos inmediata en la segunda oración del párrafo 2, el contenido semántico del inminente e inevitable accidente contra el camión: “El choque con el tráiler fue violentísimo”.

La referencia catafórica de este sintagma, además presenta una potencialidad “etiquetadora” con funciones muy particulares. Por un lado, esta frase metafórica “la cara de la realidad” alude a una serie de acontecimientos o eventos inesperados, hostiles, desagradables, indeseados, desconocidos o incluso injustos que contrastan y se alejan de esa otra “cara de la realidad”: la realidad soñada, imaginada, deseada, agradable o esperada. De esta forma, el contenido que se prevé en esta catáfora conceptual adquiere un tono negativo o dramático en el sentido de que su información no será agradable.

El uso de esta frase catafórica, permite la ampliación de otros posibles espacios vacíos que pueden ser llenados más allá de su referente textual más inmediato. Nos referimos a que el contenido de “la cara de la realidad” puede también abarcar, no sólo el hecho del accidente, sino que también los hechos de la vida pasada del protagonista que intenta explicar este accidente y el hecho de ser rescatado y resultar con vida (cuando creía que él estaba en un estado de muerte atrapado en su carro). En este sentido, el protagonista continúa tratando de descifrar “la cara de la realidad” de este choque automovilístico al tratar de encontrar y comprender sus posibles explicaciones y causas. Este proceso de desciframiento se inicia -o continúa- textualmente al final del tercer párrafo (“¿Por qué tenía que pasarme esto [el accidente] a mí?”) y se desarrolla a través de los diferentes episodios de la vida del protagonista (su autobiografía) que va recordando -o reconstruyendo. Estos episodios de su

autobiografía desembocan en el párrafo final del cuento con una frase anafórica (“los jirones de su existencia”) que revela -o descifra- ese otro contenido de la “cara de la realidad”: no sólo la vida vacía y sinsentido que ha tenido sino también la frustración y sinsabor de quedar con vida después de este accidente cuando deseaba ya saberse muerto y no ser rescatado (inferencia de clase 6: reacción emocional del personaje):

Su vista se dirige hacia el tráiler, separado de él por sólo unos cuantos metros. Ahí está el agujero en la caja de aluminio de donde lo acaban de sacar, iluminado ahora por la luz matutina. Alberto creer ver entre sus aristas filosas, enredados y sangrantes, algunos de los jirones de su existencia. Y lo mira con melancolía, con nostalgia, mientras oye la voz de un socorrista: para ti sólo fue un susto, de veras que tienes suerte; volviste a nacer. Suerte..., piensa, y voltea hacia el socorrista devolviéndole una mirada llena de amargura (Parra, 1996: 102). (El subrayado es nuestro).

Otra de las funciones de la expresión catafórica de la oración 5, “la cara de la realidad”, tiene que ver con la intención de generar ciertos efectos en el lector:

Otro uso habitual de la catáfora es la generación de incertidumbre y, en consecuencia, la intensificación del interés del receptor en el texto que está procesando [...]. Los lectores se sentirán motivados para encontrar una respuesta [...] (se trata de conocimiento PROBLEMÁTICO, con un alto grado de informatividad [...]). La catáfora, aparte de ayudar a que progrese la información textual, ejerce una influencia notable en la motivación de los lectores para que se adentren en el relato (de Beaugrande & Dressler, 1997: 108).

De esta manera, podemos considerar esta expresión catafórica como una estrategia narrativa clave en la activación de inferencias de clase 12 (emoción del lector) creando interés y suspenso: “[la catáfora] si se maneja bien, crea expectativas y una especie de «suspense»” (Calsamiglia & Tusón, año: 237). Además, esta frase catafórica inaugura la activación de la sección de complicación, como categoría superestructural del cuento, al indicar que hay información importante y de interés para el lector.

El argumento “lo” que cumple la función de PACIENTE de la proposición 11 de la oración 5, es una catáfora pronominal que va a remitir al personaje protagonista del cuento como argumento de la proposición en la oración 8 (“Alberto”). Esta catáfora se relaciona con la función catafórica del agente x, por la marca gramatical de persona de los verbos “supo” y “vio” de las proposiciones 3 y 5 de la oración 2 manteniendo indefinido el contenido acerca de la identidad del personaje.

En lo que respecta al MODIFICADOR de la proposición 11 de la oración 5 “aún no” identificamos algunas funciones relevantes. Por un lado, como adverbio de tiempo casi siempre acompañado de la partícula negativa “no” presenta, además de su naturaleza de marcar la continuidad de una acción hasta un momento determinado, otras funciones: “induce en mayor medida a la expectativa de un cambio de estado en una fase posterior” (Manual de gramática, RAE, año: pág.). De esta manera, este modificador “aún no” contribuye también, por su sentido de retraso y expectativa, al suspenso ya explicado anteriormente por la catáfora conceptual “la cara de la realidad”.

Por otro lado, en nuestro caso particular, como modificador de la frase verbal que es el predicado de la proposición “obligar a descifrar”, implica que en un momento posterior se el agente x se verá obligado o forzado a “ver la cara de la realidad”. Por lo tanto, se indica con este modificador que en ese momento todavía no hay una reacción ante un(os) hecho(s) de naturaleza inesperada, hostil o desconocida (como un primer hecho más inmediato, el choque contra el camión).

De esta manera, la proposición 11 de la oración 5, por el aporte de información nueva y relevante, reformula la macroproposición **Mp<sub>1</sub><sup>1</sup>** (‘el camión puede chocar en la carretera’) por la macrorregla de generalización simple que ya comentamos anteriormente obteniendo una nueva macroproposición:

**Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>**: reaccionar (AGENTE = X, CIRCUNSTANCIA = frente al hecho de que **Mp<sub>1</sub><sup>1</sup>**); MODIFICADOR (no): ‘alguien (agente x) no reacciona frente al hecho de que el camión puede chocar’.

Esta nueva macroproposición **Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>** (indicada por el subíndice 2, segunda en aparecer) presenta un nivel superior de generalización con respecto a **Mp<sub>1</sub><sup>1</sup>** (indicado por el supraíndice 2), por la aplicación de la macrorregla de generalización simple y también porque **Mp<sub>1</sub><sup>1</sup>** se incluye como un argumento de circunstancia de **Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>**.

Pasamos ahora a la identificación de las proposiciones de la oración 6 (“Seguía absorto en su letargo de costumbre, manejando como autómeta”):

PROP 12: seguir absorto (AGENTE = X, CIRCUNSTANCIA = en su letargo de costumbre)

PROP 13: [seguir] manejando (AGENTE = X, CIRCUNSTANCIA = como autómeta)

Estas proposiciones de la oración 6 se conectan con la macroproposición **Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>** aplicando la inferencia de la clase 3: antecedente causal. El agente x no reacciona frente al hecho de que el camión puede chocar *porque* el agente x seguía absorto en su letargo de costumbre, manejando como autómeta. Esta oración 6, como causa de **Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>**, es relevante y aporta nueva información ya que no es una causa del todo esperada o constitutiva del hecho de no reaccionar frente a un accidente mientras se maneja, puede haber otras más: pensar en un problema, estar concentrado en una llamada de celular, alguien dentro del auto genera que genera mucha distracción, etc. Además, los argumentos de circunstancias, “letargo” y “autómeta”, junto con el predicado de la proposición 12, “absorto”, dan inicio a los datos informativos y claves de la personalidad del protagonista (síntomas de una persona con un adormecimiento persistente en sus facultades mentales como la voluntad, la atención o la capacidad de reacción) que van “rellenando” el contenido de la sección de orientación de la superestructura narrativa del cuento. Por lo tanto, estas proposiciones de la oración 6 no se eliminan por delección sino que se integrarán a la macroproposición anterior.

Con respecto al predicado de la proposición 13, que presenta una elisión de tipo anafórico y que se puede completar con el uso del mismo verbo de la estructura gramatical anterior, “[seguir] manejando”, podemos identificar la activación de la inferencia de clase 9, Instrumento. Esta inferencia permite completar y confirmar la información de que agente x,

Alberto, está conduciendo un carro (instrumento) en la misma carretera en que “el camión viene mal” y que, por lo tanto, él puede chocar. Esto se explica también por la inferencia de atribuir la misma continuidad espacial del argumento “en la carretera” que se inició en la proposición 4 de la oración 2.

De esta forma, se construye la siguiente macroproposición a través de la integración del componente causal de la macroproposición **Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>**:

**Mp<sub>3</sub><sup>3</sup>**: *porque* (**Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>**, PROP 12): ‘el agente x (que está manejando) no reacciona frente al hecho de que el camión puede chocar *porque* sigue absorto en su letargo de costumbre’.

Aplicando similarmente las macrorreglas para las proposiciones del siguiente segmento del texto (oraciones 7 y 8) hasta la aparición del primer conector discursivo temporal “mientras”, encontramos que la macroproposición es la siguiente:

**Mp<sub>4</sub><sup>2</sup>**: conversar (AGENTE = Alberto; CIRCUNSTANCIA = con el gerente); MODIFICADOR (sin prestar atención): ‘Alberto conversa con el gerente sin prestar atención’.

Observamos que las proposiciones de las oraciones en este fragmento se incluyen en esta macroproposición aplicando la macrorregla de la generalización simple. Los ejemplos de los temas de la conversación se incluyen en la acción general de conversar: el futbol, los problemas que causan los hijos en la adolescencia, la crítica acerca del trabajo de sus compañeros del banco; de igual forma la manera en que conversa sin prestar atención es la generalización de los ejemplos concretos: “sin ver, sin pensar, sin escuchar, [...] sin fijarse”.

Identificamos también la frase tópica que explicita esta macrorregla de generalización en el complemento directo de la oración 7: “[seguía] sin ver, sin pensar, sin escuchar siquiera la conversación vacía del gerente”. Esta macroproposición **Mp<sub>4</sub><sup>2</sup>** está el mismo nivel de jerarquía o generalización que **Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>** en la macroestructura global del texto por el uso del conector temporal “mientras” que indica la simultaneidad de dos acciones realizadas por

mismo agente, Alberto, que ahora aparece como expresión correferente de sus catáforas anteriores.

Esta simultaneidad la podemos observar por el uso de los mecanismos de cohesión por repetición (paráfrasis, sinonimia, repetición léxica) de estas dos macroproposiciones para mantener la coherencia discursiva. Por ejemplo, en **Mp<sub>2</sub><sup>2</sup>** (‘Alberto no reacciona frente al hecho de que el camión puede chocar’) algunos de sus argumentos reaparecen en la oración 9: “la llamada de alerta”, “ese camión viene mal”, “aviso interno”. En **Mp<sub>4</sub><sup>2</sup>** (‘Alberto conversaba con el gerente sin prestar atención’) algunos elementos se repiten en las oraciones 10 y 11: “las palabras del gerente”, “puras idioteces”, “ese tipo de conversaciones estúpidas”. Esta simultaneidad se puede entender como una estrategia discursiva para resaltar el estado mental fluctuante del protagonista y, por lo tanto, acentuar la imposibilidad de enfocarse en un solo estado mental, además de mantener el retraso y el carácter de suspenso inaugurado por la frase catafórica “la cara de la realidad” de la proposición 11 de la oración 5.

La oración final (11) de este primer párrafo del cuento, “¿Por qué siempre los jefes torturaban a los empleados con ese tipo de conversaciones estúpidas?”, puede activar una inferencia de clase 6, reacción emocional del personaje: fastidio. Esta inferencia va a sumarse al estado emocional del personaje Alberto y, por lo tanto, va a contribuir a los datos particulares sobre su personalidad.

De esta manera, la construcción final de la última macroproposición, por la unión de dos macroproposiciones a través de un conector temporal discursivo, para este párrafo, y así delimitar el primer episodio del cuento, sería la siguiente:

**Mp<sub>5</sub><sup>4</sup>**: *mientras* (**Mp<sub>3</sub><sup>3</sup>**, **Mp<sub>4</sub><sup>2</sup>**): ‘Alberto, que está manejando por la carretera, no reacciona frente al hecho de que el camión puede chocar *porque* sigue absorto en su letargo de costumbre *mientras* él conversa con el gerente sin prestar atención’.

Por último, se presentan a continuación 10 ejemplos de las respuestas de lectores del ejercicio de comprensión de este cuento solamente para el párrafo 1 (véase el anexo para

consultar el diseño del ejercicio) con la finalidad de observar algunas similitudes en la construcción de las macroproposiciones con los de nuestra investigación.

Lector 14:

Un hombre que va en carretera y va le llama la atención un camión que ve que está mal de las luces. Pero a la vez este hombre está pensando en la última conversación que tuvo con su jefe.

Lector 5:

Que hay un personaje que se llama Alberto y va manejando. En la carretera hay un camión en el cual el chofer va manejando mal y Alberto puede chocar con él, pero en su cabeza sólo va recordando la discusión que tuvo con su jefe y esto no le permite concentrarse.

Lector 2:

Básicamente, el cuento habla sobre un camión que se encuentra viajando en mal estado; Alberto lo presentía, pero se encontraba distraído por las afirmaciones absurdas que hacía el gerente del banco.

Lector 1:

Que hay un chofer muy distraído que parece no estar en la realidad, sin poner atención a lo que pasa a su alrededor, ni siquiera ponía atención a lo que le decía el jefe.

Lector 15:

Describe a una persona que conduce un camión pero de una manera imprudente en un estado donde estaba en sus propios pensamientos y no en el volante.

Lector 11:

El hombre presentía que algo iba a ocurrir con el camión pero el estrés y la charla de su jefe lo ensordecían o mitigaban hasta enajenarlo del hecho o realidad.

Lector 12:

Un hombre que no presta atención a la plática de su jefe, como si tuviera la mirada perdida en un punto del espacio por donde se aproxima un camión que se balancea de un lado a otro. El hombre está distraído pero su subconsciente manda una señal de peligro.

Lector 29:

Pensaba en que un camión venía mal desde ver las luces bambolearse, aunque no pudo descifrar el porqué.

Lector 17:

He comprendido que probablemente Alberto sea un joven depresivo, debido a la monotonía de su trabajo, a tal grado de no escucharse para sus adentros e ignorar tanto el exterior.

Lector 8:

Que se encuentran en alguna carretera, no sé bien si Alberto o su jefe iban conduciendo, al parecer Alberto estaba divagando mientras su jefe charlaba con él, en esas divagaciones pudo sentir o avistar que algo estaba mal con el camión.

## Conclusiones

El trabajo de investigación de esta tesis intentó identificar algunas de las estrategias discursivas y narrativas empleadas en la lectura de comprensión del cuento literario “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra. Se demostró cómo estas estrategias dependen de la interacción de los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos de este texto para la construcción mental de realidades posibles.

Los resultados que se obtuvieron a lo largo de los diferentes capítulos de esta tesis pueden resumirse en los siguientes puntos:

1. El cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra es un cuento literario de carácter clásico que presenta una historia subyacente metafórica del re-nacimiento del personaje principal influida y evaluada por el género discursivo de su autobiografía. El género de la crónica de nota roja presente en este cuento por el tema del accidente automovilístico se reelabora estilísticamente en función de crear el efecto de sorpresa y revelar la historia subyacente al final del cuento: se revela al final que el personaje está con vida pero con un sentimiento de amargura por haber “vuelto a nacer”; es decir, por regresar a la realidad de su vida vacía y sin sentido.
2. La comprensión de los referentes de las frases nominales y verbales que marcan la historia subyacente en este cuento (“vientre de aluminio”, “ataúd mecánico”, “dos manos se aferran a su cabeza como fórceps” y “volviste a nacer”) se puede describir por la integración conceptual o “mezclaje” de los espacios mentales que estructuran el inicio, el desarrollo y el final de la crónica del accidente: el espacio mental de la inyección, gestación y parto de un ser (historia subyacente) y el espacio mental de los lugares en que se sitúa el personaje durante el accidente automovilístico y el rescate (en la caja del tráiler y fuera de éste).

3. Las realizaciones discursivas de las formas verbales en este cuento se explican por las funciones narrativas y discursivas en la estructuración de las acciones en los géneros de la crónica de la nota roja del accidente automovilístico y la autobiografía del personaje: (a) el cambio del pretérito indefinido al presente en la crónica del accidente se explica por el desplazamiento progresivo del punto deíctico del “ahora” con la finalidad de crear el efecto de sorpresa al final del cuento: el personaje (y el lector) creía que estaba destrozado y agonizando, cuando en realidad no había sufrido más que daños leves. (b) El uso del pretérito imperfecto y la perífrasis verbal en la frase de apertura a la autobiografía del protagonista del cuento, “¿Por qué tenía que pasarme esto a mí?”, debilita el valor temporal del presente y desvía la continuación de la crónica del accidente hacia la búsqueda de su causa en otro ámbito de la realidad (su autobiografía) que en las circunstancias actuales del accidente. (c) El uso del subjuntivo e indicativo en algunas frases verbales que llevan adverbios de duda y posibilidad en los momentos estratégicos de la crónica del accidente: uso de subjuntivo para presentar como no relevante la ubicación en que quedó el personaje después del accidente; y el uso del indicativo para presentar la información como relevante y nueva sobre el estado de su vista (la certeza que tiene el personaje de haber quedado ciego y crear mayor efecto de sorpresa al final del cuento cuando se descubre que no lo está).
  
4. El uso de las diferentes formas nominales para el referente del tráiler en la narración de la crónica del accidente automovilístico desempeña un papel central tanto en el espacio de la narración como en las transiciones de la historia en este cuento: la forma de la frase nominal plena y metaforizada, “ese vientre de aluminio”, marca el inicio de la complicación que altera la situación inicial de conducir por la carretera y desencadena el desarrollo de las acciones siguientes (recuerdo de la vida pasada del protagonista así como el proceso de rescate). La forma nominal del referente del tráiler, “ese ataúd mecánico”, aparece momentos antes de la sección de resolución cuando el protagonista es rescatado vivo del choque. La forma plena prototípica del tráiler marca la situación final del estado con vida del protagonista: “vuelto a nacer”.

5. La presencia de los elementos evaluativos de la estructura global de la narrativa otorga al texto el componente esencial para que este cuento sea significativo: la sección de orientación, al tener un desplazamiento después de la sección de complicación, desempeña ahora una función evaluativa. El personaje Alberto, que se encuentra atrapado en su carro después de sufrir el choque contra el tráiler, reacciona con frustración y negación ante el accidente que le acaba de ocurrir: “¿Por qué tenía que pasarme esto a mí?”. Inmediatamente después de que se formula esta pregunta, comienza la biografía del personaje de Alberto. Por lo tanto, podemos entender que los episodios que van apareciendo de su biografía intercalados entre la crónica del accidente cumplen la estrategia discursiva de la función de evaluación como búsqueda de una explicación del suceso acontecido (reacción del personaje) realizando una transición emocional hacia el estado final de amargura y vacío en que queda el personaje Alberto; y, además, como punto de quiebre (suspensión de la acción) entre la sección de complicación (acciones antes, durante y después del accidente) y la sección de la resolución (el personaje Alberto resulta con vida al final del rescate).
  
6. La construcción de las representaciones cognitivas de este cuento se ilustró con la formación de la macroestructura o macroproposición del primer párrafo: **Mps<sup>4</sup>**: *mientras* (**Mp<sub>3</sub><sup>3</sup>**, **Mp<sub>4</sub><sup>2</sup>**): ‘Alberto, que está manejando por la carretera, no reacciona frente al hecho de que el camión puede chocar *porque* sigue absorto en su letargo de costumbre *mientras* él conversa con el gerente sin prestar atención’. Las macrorreglas (de delección y generalización), las diferentes clases de inferencias, la continuidad espacial del modelo de situación y algunos mecanismos cohesivos contribuyeron a la formación de esta macroproposición **Mps<sup>4</sup>** para la coherencia local, episódica y global de este segmento inicial de este cuento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Jean-Michael *et al.* (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel.
- Akoun, André (1976). “Las nuevas formas de la crítica”, en *Diccionario del saber moderno (La literatura desde el simbolismo hasta el Nouveau Roman)*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 113-131.
- Alatorre, Antonio (1955). “La crítica literaria” en *Revista Mexicana de Literatura*, vol. 1, núm. 2. 7-101.
- Arroyo, S. (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Alcalá: Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá.
- Astington J. (1993): *The child's discovery of the mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ayuso de Vicente, María Victoria, *et al.* (1997): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- Austin J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Baena Paz, Guillermina (1995). *Géneros periodísticos. Crónica*. México: Pax.
- Bajtín, M.M. (1978/2003): “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2000). *S/Z*. México: S. XXI.
- Beaugrande, R. de & Dressler, W. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Ariel.
- Biber, Douglas & Conrad, Susan (2009): *Register, Genre, and Style*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brewer, William F. (1996): "Good and Bad Story Endings and Story Completeness". In R. J. Kreuz & M.S. MacNealy (Eds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics* (pp. 261-274). Norwood: Ablex Publishing.

Bruner J. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Calsamiglia, H, y Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel: Barcelona.

Ciapuscio, Guiomar Elena (2012): "La lingüística de los géneros y su relevancia para la traducción" en Shiro, Martha, Charadeau, Patrick, Granato, Luisa (editores): *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Iberoamericana Vervuert: Madrid/Frankfurt am Main.

Cumming, Susana *et al.* (2000). "El discurso y la gramática" en Teun van Dijk (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa. 171-205.

Domínguez Michael, Christopher (1996). "Los límites del limbo". México, *Vuelta*, No. 237, agosto, pp. 42-43.

\_\_\_\_\_ (1999). "Penúltima llamada". México, *Letras Libres*, diciembre, Año I, No.12, pp. 88-89.

Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

\_\_\_\_\_ (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Península.

Eggins, Suzanne / Martin, J.R. (2000): "Géneros y registros del discurso". En: Van Dijk, Teun (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.

Estébanez, C. Demetrio (2000): *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Fauconnier, Gilles & Turner, Mark (2002): *The way we think. Conceptual Blending and the Mind's hidden Complexities*. New York: Basic Books.

Gómez Rodríguez, Irma Elizabeth (2006). "Eduardo Antonio Parra: La otra violencia. Un acercamiento a *Nadie los vio salir*". UAM. *Tema y variaciones*. No. 22, pp. 291-309.

Disponible en:

[http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1924/Eduardo\\_Antonio\\_Parra\\_no\\_22.pdf?sequence=1](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1924/Eduardo_Antonio_Parra_no_22.pdf?sequence=1) [accesado el 10 de abril de 2015]

González, R. (2009): "Algunas notas en torno a un mecanismo de cohesión textual: la anáfora conceptual." En Ma. Azucena Penas Ibáñez y Rosario González Pérez (eds.): *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Berlín: Peter Lang, 247-278.

Graesser, A.C., Singer, M. y Trabasso, T. (1994) "Constructing inferences during narrative text comprehension", *Psychological Review*, 101: 371-395.

Graesser/ Gernsbacher/ Goldman (2000): "Cognición" en: Van Dijk, Teun (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, pp. 417-452.

Grijalva Espinoza, María Angélica (2008). "La metaforización literal y conceptual en el cuento "Navajas" de Eduardo Antonio Parra". *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/navajas.html> [accesado el 10 de abril de 2015]

Higuera Rojas, Silvano Iván (2009). *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra*. Universidad de Sonora. Disponible en: [http://www.bibliotecadigital.uson.mx/bdg\\_tesisIndice.aspx?tesis=22273](http://www.bibliotecadigital.uson.mx/bdg_tesisIndice.aspx?tesis=22273) [accesado el 10 de abril de 2015]

Labov W. y Waletzky J. (1997) "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience". En Allyssa McCabe (ed.): *Journal of Narrative and Life History*, 7(1-4), 3-38.

Mendoza, Leo Eduardo (1999). "Eduardo Antonio Parra, *Tierra de nadie*, Editorial Era, México, 1999". Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/1999/08/01/sem-libros.html> [accesado el 10 de abril de 2015]

Miall, D. (2007). *Literary Reading*. New York: Peter Lang Publishing.

Ochs, Elinor (2000): "Narrativa". En: Van Dijk, Teun (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.

Palaversich, Diana (2002). "Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra". Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias. Universidad Veracruzana. *Texto Crítico*. Nueva época, junio-diciembre, 2002. No.11, pp. 53-74. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7503> [accesado el 10 de abril de 2015]

Parra, E. A. (1996): *Los límites de la noche*. México: Era.

Pearson, B. y De Villiers, P. (2006): "Discourse, Narrative and Pragmatic Development." En Jacob L. Mey (ed.): *Concise Encyclopedia of Pragmatics*. Oxford: Elsevier, 206-213.

Perucho, Javier (s.f.). "Un espejo cercano: Eduardo Antonio Parra". Disponible en: <http://www.uweb.ucsb.edu/~sbenne00/eduardoantonioparra1.html> [accesado el 7 de junio de 2007]

Platas, T. Ana María (2000): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.

Portolés, José (2004): *Pragmática para hispanistas*. Madrid: Síntesis.

Real Academia Española (2000). *Diccionario de la lengua española (DRAE)* (Tomos I y II). Madrid: Espasa Calpe.

Ricoeur, Paul (2003). *Teoría de la interpretación*. México: S. XXI.

Rodríguez, F. (2000): "El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial", *Filología y Lingüística* XXVI(2): 9-24.

Ruiz Vega, Antonio (s.f.). "Los límites de la noche: Eduardo Antonio Parra".

Disponible en: <http://www.criminal.com/RuizVega/loslimitesdela.htm> [accesado el 7 de junio de 2007]

Sánchez Vázquez, Adolfo (2005). *De la Estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

- Sandig, Barbara /Selting, Margret (2000): “Estilos del discurso”. En: Van Dijk, Teun (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Serrano, María José (2006). *Gramática del discurso*. Madrid: Akal.
- Tomlin, Russell S. *et al.* (2000). “Semántica del discurso” en Teun van Dijk (comp.): *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa. 107-170.
- Van Dijk, T.A. (2001/1978). *Estructuras y funciones del discurso*. México: S.XXI.
- Van Dijk, T.A. (1980). *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, T.A. (1982): “Episodes as units of discourse analysis”, en D. Tannen (comp.), *Analyzing Discourse: Text and Talk*. Washigton, DC: Georgetown University Press.
- Van Dijk, T.A. y Kintsch, W. (1983). *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.
- Van Dijk, Teun A. (2012): *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- Voloshinov, Valentín N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Ed. Nueva Visión: Buenos Aires.
- Zavala, L. (2009): *Cómo estudiar el cuento*. México: Trillas.
- Zwaan, R. A., Graesser, A.C., y Magliano, J.P. (1995) “Dimensions of situation model construction in narrative comprehension”, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 21: 386-397.

## **ANEXO: Diseño del ejercicio de lectura de comprensión del cuento “Cómo se pasa la vida” de Eduardo Antonio Parra**

### **EJERCICIO DE LECTURA DE UN CUENTO**

Edad: \_\_\_\_\_

Sexo: \_\_\_\_\_

#### **Ejercicio 1.**

Lee cada párrafo y responde a las preguntas que vienen después de cada uno.

**Nota:** Contesta las preguntas antes de continuar leyendo el cuento. Es importante que no regreses a releer párrafos o a reescribir tus respuestas de párrafos ya leídos. Deja tus respuestas como las escribiste.

#### **Cómo se pasa la vida**

Ese camión viene mal. Lo supo desde que vio las luces bambolearse de un lado a otro en la carretera. Puede chocar. Seguramente el chofer estaba cansado, o quizá dormido. Sin embargo, esos pensamientos ausentes aún no lo obligaban a descifrar la cara de la realidad. Seguía absorto en su letargo de costumbre, manejando como autómata. Sin ver, sin pensar, sin escuchar siquiera la conversación vacía del gerente que había pasado del fútbol a los problemas que causan los hijos en la adolescencia, y de ahí a criticar el trabajo de sus compañeros del banco. Alberto contestaba con afirmaciones y negativas sin fijarse en lo que el otro preguntaba, mientras oía muy dentro de su cerebro la llamada de alerta que no alcanzaba a comprender: ese camión viene mal. Aviso interno, tal vez emanado de un adormecido instinto de conservación, que la abulia y la fatiga ensordecían casi por completo, mientras sus pensamientos aburridos sólo repetían las palabras del gerente hasta lograr entenderlas. Puras idioteces. ¿Por qué siempre los jefes torturaban a los empleados con ese tipo de conversaciones estúpidas?

-----  
Responde:

- 1.- ¿Qué has comprendido hasta ahora de este cuento?
- 2.- ¿Hay algunas palabras o frases que te hayan llamado la atención? Si es así, subráyalas y explica por qué.
- 3.- ¿La lectura de este párrafo te ha provocado algunos pensamientos, sentimientos, recuerdos o imágenes particulares?

[espacio para escribir]

Lo adivinó un segundo antes de que sucediera, cuando ya era imposible evitarlo. El choque con el tráiler fue violentísimo, y por momentos no pudo pensar nada: sólo sintió un vértigo en el que todo daba vueltas mientras una extraña anestesia le entraba en los sentidos hasta desaparecerlos. Después, minutos o quizás horas después, poco

a poco la conciencia que empieza a despertar le trae lo sucedido a la memoria. Recuerda el estrépito de las llantas quemándose en el pavimento y su pie oprimiendo desesperadamente el freno; el tráiler que frente a sus ojos, con una lentitud insoportable, dio un salto y luego una media vuelta hasta invadir transversalmente todo el ancho del camino, avanzando hacia él entre un incendio de chispas; el ¡cuidado, Alberto! del gerente aferrado al tablero con pies y manos, que sonó como un grito lejano; y la mentada de madre que le brotó desde muy adentro del pecho, como si fuera la última de su vida, justo antes de clavarse con el auto en ese vientre de aluminio en medio de un desastre de vidrios, llantas reventadas y fierros retorcidos que se confunde, ahora, con las voces y los pasos de la gente que se aproxima.

-----

Responde:

- 1.- Hasta esta parte del cuento, ¿qué has comprendido?
- 2.- ¿Te llamaron la atención ciertas palabras o frases de este párrafo? Subráyalas y explica por qué.
- 3.- ¿Al leer este párrafo, te provocó algunos sentimientos, imágenes, recuerdos o pensamientos particulares?

[espacio para escribir]

Recuerda también que escuchó un gemido largo de dolor a su lado en el momento del golpe, y con el único brazo que puede extender busca en el asiento contrario el cuerpo del gerente, pero su mano sólo encuentra pedazos de vidrio y algunos trozos de metal donde antes estaba el asiento. Seguramente salió botado del auto con el choque; o saltó antes. Ahora recuerda que oyó abrirse la puerta antes de alcanzar al tráiler. ¿Y yo? Tal vez ni siquiera esté en la posición en que venía. Acaso esté atrapado en el asiento de atrás. Para comprobarlo intenta tantear el volante pero tampoco lo encuentra. Sólo entonces se da cuenta de que no puede ver nada, de que no puede

moverse. Es como estar amortajado entre láminas, tela y la borra que rellenaba los asientos. ¿Por qué tenía que pasarme esto a mí?

-----

Responde:

- 1.- De lo que leíste hasta este momento, ¿qué has entendido?
- 2.- ¿Encuentras algunas palabras o frases en este párrafo que te llamen la atención? Subráyalas y explica por qué.
- 3.- ¿Te ocasionó, al leer este párrafo, algunos recuerdos, pensamientos, sentimientos o ideas particulares?

[espacio para escribir]

Treinta y ocho años. Y veinte de trabajar en el mismo banco; en la misma sucursal. Había abandonado la preparatoria por no tener recursos para seguir estudiando. “No tenemos dinero, papá”, había justificado cuando le comunicó al obrero rudo que era su padre la decisión tomada, y éste contestó: “por huevón, por eso te sales, no te hagas pendejo. Pero desde ahorita te pones a trabajar y te me reportas cada quincena con la mitad de la raya”. Y Alberto hizo entonces solicitud en todos los bancos de la ciudad porque había oído que era la mejor carrera para alguien sin estudios, y porque veía cómo los empleados andaban siempre de traje, o ya de perdida de corbata, y yo quería andar elegante como ellos y poder comprar un carro poco a poco y un condominio para cuando me case y tenga hijos. Pero tuvo que aguantar primero un trabajo de aprendiz de mecánico, porque se habían tardado muchos meses en llamarlo después de hacerle una serie de pruebas que halló difícilísimas.

-----

Responde:

- 1.- ¿Qué has comprendido hasta ahora de este cuento?

2.- ¿Hay algunas palabras o frases que te hayan llamado la atención? Si es así, subráyalas y explica por qué.

3.- ¿La lectura de este párrafo te ha provocado algunos pensamientos, sentimientos, recuerdos o imágenes particulares?

[espacio para escribir]

Se toca: lenta, torpemente, la cara y lo que puede del cuerpo con la mano libre tratando de reconocerse. Encuentra: un líquido caliente, viscoso, que lo baña desde el cabello hasta la cintura. Huele: es sangre, sangre mezclada con algo de aroma más intenso. Comprende: se rompió el tanque; una chispa y todo al carajo. Reconoce: es más sangre que gasolina. Lo sabe: porque el olor penetrante le llega desde lejos y, en cambio, el caracol baboso de la sangre se le embarra por toda la piel, encharcándose en los ojos. Duda: o en las cuencas de los ojos; tal vez están vacías y de ahí mana la sangre. Siente: miedo, miedo de llevar la mano hasta ahí y comprobarlo, estoy ciego, me arranqué los ojos con el choque. Piensa sin aliento: y hasta ahora, ¿para qué han servido? Para nada. Se evade al fin en el recuerdo: quizás sus ojos sólo habían tenido la utilidad de admirar el cuerpo de la cajera principal, que no es tan guapa pero tiene un par de nalgas de primera clase. Para verla solamente. Como antes, cuando al fin entró a trabajar al banco y en las horas muertas contemplaba en silencio a una morena trabajando en una caja al lado de la suya. Al poco tiempo supo que su nombre era Rosalba. Era tan joven y tan retraída como él, así que pasó más de un año antes de que lograran hacer amistad, y otros dos hasta que Alberto se decidiera a invitarla a salir. Visitaban cines, cafés y neverías casi sin cruzar palabra y se despedían al anochecer en alguna parada de autobús mientras los días se iban sin que entre ellos pasara nada. No fue sino hasta que cumplió cinco años en el banco y recibió su primer ascenso, cuando Alberto acumuló valor y deseo para pedirle a Rosalba que fuera su novia.

-----  
Responde:

- 1.- Hasta esta parte del cuento, ¿qué has comprendido?
- 2.- ¿Te llamaron la atención ciertas palabras o frases de este párrafo? Subráyalas y explica por qué.
- 3.- ¿Al leer este párrafo, te provocó algunos sentimientos, imágenes, recuerdos o pensamientos particulares?

[espacio para escribir]

Desde muy lejos oye el grito interminable de las ambulancias acercándose cada vez más, y con eso recuerda que detrás de él venía otro coche que seguramente se halla destruido detrás del suyo. Reconoce entonces que había estado escuchando cerca de él un rumor doloroso que se le confundía con ruidos más lejanos, como de lluvia o viento. Mueve un poco la cabeza, esperanzado en sentir algo de dolor para probarse que sigue vivo, y la sangre que le escurre como un gusano lento por el cuello parece demostrarlo. Extrañamente no se alegra: sigue sin poder moverse y no siente del cuerpo más que el cuello, la cabeza y un brazo. ¿A dónde se fue el gerente? Quizás esté fuera del tráiler y pueda moverse. O en alguna de las ambulancias recibiendo auxilio. Intenta tocarse las rodillas, pero una lámina se interpone entre su mano libre y el lugar donde deben estar, impidiendo el contacto. En ese momento las sirenas dejan de entonar su canto de malos augurios, y Alberto retoma una pregunta: ¿Y Rosalba?

-----  
Responde:

- 1.- De lo que leíste hasta este momento, ¿qué has entendido?
- 2.- ¿Encuentras algunas palabras o frases en este párrafo que te llamen la atención? Subráyalas y explica por qué.

3.- ¿Te ocasionó, al leer este párrafo, algunos recuerdos, pensamientos, sentimientos o ideas particulares?

[espacio para escribir]

Era verdad que ella nunca le había despertado una pasión definida. Ni siquiera ternura suficiente como para justificar un matrimonio. Pero nada que recordara en su vida lo había apasionado, y por lo menos Rosalba no le disgustaba. Decidió iniciar su noviazgo pensando que era necesario para un hombre joven tener una novia para compartir con alguien su vida, y Rosalba tenía la ventaja de no ser fea, ni gorda, ni flaca; y sí una mujer sumisa y de su casa, además de poseer un trasero firme, rotundo, que se hinchaba y apretaba al ritmo de sus pasos. Los besos y caricias que daban consistencia a su relación siempre fueron secos, fugaces, como los de dos desconocidos, hasta que un día, al anochecer –Alberto nunca supo cómo ni por qué–, se encontraron haciendo el amor sobre el césped húmedo de un parque, protegidos por unos matorrales. Continuaron haciéndolo en hoteles baratos como una rutina más de su noviazgo, mientras los años transcurrían constantes y grises detrás de sus máquinas sumadoras en el banco. Un día Alberto pensó que el desenlace lógico de un noviazgo era el matrimonio y, después de comentarlo con Rosalba, juntos empezaron a planear la boda. Él se vio obligado a retirar su apoyo económico a la familia para comenzar a reunir unos ahorros, pero contrario a lo que esperaba, sus gastos aumentaron pues tuvo que dejar la casa a instancias de su padre: “Yo no mantengo huevones; si no das nada, te largas”. Rosalba no podía eludir la manutención de su madre, y la boda fue aplazada indefinidamente.

-----  
Responde:

1.- ¿Qué has comprendido hasta ahora de este cuento?

2.- ¿Hay algunas palabras o frases que te hayan llamado la

atención? Si es así, subráyalas y explica por qué.

3.- ¿La lectura de este párrafo te ha provocado algunos pensamientos, sentimientos, recuerdos o imágenes particulares?

[espacio para escribir]

La voz de un hombre se oye muy cerca dando órdenes con acento sereno y firme, y una multitud de ruidos lo arrancan de sí mismo. De pronto adivina mucha actividad a su alrededor, como si la vida sólo existiera del otro lado de los fierros retorcidos que lo mantienen preso. El sonido inconfundible de unas cadenas; después, rechinar y crujir de metales que se quejan al ser restirados; por último, el estrépito del mundo que se rompe en medio de terremotos y erupciones volcánicas, seguido de gritos, gemidos de horror, y un huracán de aire puro y frío que se le introduce con violencia por nariz y boca. Alberto comprende que han quitado el otro auto que lo había sepultado en el mundo subterráneo de la caja del tráiler. Sin embargo, aún sigue amortajado, inmóvil, ciego. Oye un crujido más cerca, y las palabras sin aliento de un hombre: “No creo que haya sobrevivientes en este carro”. Debo estar muerto, piensa tranquilamente. ¿Cómo había ocurrido? “Yo lo vi todo, señor policía: de segurito el chofer del tráiler se durmió, porque perdió el control y se fue contra el acotamiento, y cuando quiso revirar, el tráiler pegó un brinco y se volteó; se atravesó todito y el Datsun ese se metió en la caja; venía muy rápido y no alcanzó a frenar; ya ve cómo casi lo traspasa de lado a lado; y detrás llegó el Mustang con la pareja esa a rematarlo. Pobre del que venía ahí, ha de haber quedado deshecho”. Y repasar en su memoria con voz ajena lo que había vivido, sumió a Alberto en un agradable sopor muy parecido al descanso.

-----  
Responde:

1.- Hasta esta parte del cuento, ¿qué has comprendido?

2.- ¿Te llamaron la atención ciertas palabras o frases de este párrafo? Subráyalas y explica por qué.

3.- ¿Al leer este párrafo, te provocó algunos sentimientos, imágenes, recuerdos o pensamientos particulares?

[espacio para escribir]

Ya ni siquiera sabe cuánto tiempo pasaron en aquella situación. Sólo recuerda cómo fue notando el surgir de pequeñas arrugas alrededor de los ojos de Rosalba, los senos perdiendo poco a poco la firmeza y la turgencia de los primeros años, la piel de la cara resecaándose por el uso del maquillaje, la flacidez en la cintura cada vez más ancha, y la grasa desparramada a borbotones en esas nalgas que habían dejado todo su atractivo en la silla de la caja. Tampoco recuerda cuándo apareció el sesentón viudo, uno de los mejores clientes de la sucursal, que andaba en busca de una mujer modesta no muy joven, pero tampoco tan vieja como para no poder hacer de ella una buena amante, y se casó con Rosalba en una boda rápida que celebraron todos en el banco y a la que Alberto no fue invitado. ¿Cuántos años hace de eso? ¿Cuatro? ¿Cinco? No lo sabe. Pero no sintió pesar; más bien una especie de alivio. Al poco tiempo fue ascendido a ayudante de contador, en un ascenso que sólo significó un poco más de dinero, mucho trabajo y salir a las siete en lugar de a las cuatro, con lo que tuvo que abandonar su costumbre de ir al cine por las tardes a ver películas de vaqueros y romances melancólicos. Mas pudo volver a ayudar a su padre y ahorró lo suficiente para dar el enganche de este carro que acaba de destruir.

-----  
Responde:

1.- De lo que leíste hasta este momento, ¿qué has entendido?

2.- ¿Encuentras algunas palabras o frases en este párrafo que te llamen la atención? Subráyalas y explica por qué.

3.- ¿Te ocasionó, al leer este párrafo, algunos recuerdos, pensamientos, sentimientos o ideas particulares?

[espacio para escribir]

Los ruidos son cada vez más cercanos. Reconoce el rechinar acompasado de los gatos hidráulicos, el rugir de los motores de las grúas, otra vez el tintineo de las cadenas y las voces que se esfuerzan en sacar su cuerpo al exterior. De cuando en cuando siente que ese ataúd mecánico se estremece con pesados movimientos de ballena, pero sigue sin arrancar ninguna sensación a su cuerpo. No intenta comprender lo que dicen las voces que en ocasiones gritan y otras hablan como en murmullos. Se encuentra tranquilo en la inmovilidad, repasando como en un sueño su biografía. Desde que Rosalba lo abandonó —¿o él la había abandonado?—, vivió sin presiones de ningún tipo: cumplía con su trabajo, compró una televisión en la que veía todas las series americanas de detectives, y cuando el sueño se le espantaba, él ahuyentaba el insomnio leyendo alguna novela de Marcial Lafuente Estefanía. Los únicos acontecimientos especiales que llegaban a turbar su tranquilidad eran la visita que hacía una vez al mes a alguna prostituta para no olvidarse de que continuaba siendo hombre, y los ratos durante las mañanas y las tardes en los que se entretenía viendo el trasero de alguna secretaria. Tal vez, si hubiera tenido tiempo, algún día habría invitado a una de ellas a tomar un café o al cine. Aunque seguramente me pasaría lo mismo que con Rosalba: también seríamos novios, haríamos el amor dos veces por semana, querría casarse, y su cuerpo iría haciéndose flácido y fofo año con año.

-----  
Responde:

1.- ¿Qué has comprendido hasta ahora de este cuento?

2.- ¿Hay algunas palabras o frases que te hayan llamado la atención? Si es así, subráyalas y explica por qué.

3.- ¿La lectura de este párrafo te ha provocado algunos pensamientos, sentimientos, recuerdos o imágenes particulares?

[espacio para escribir]

“Pobre cuate, mano, está destrozado”, una voz se había acercado lo suficiente como para penetrar su refugio. Destrozado... ¿y qué importa? Déjenme en paz... Piensa que falta poco para que lo carguen y lo pongan en otro ataúd, quizás este sí de madera, y adentro arrojen las piernas y el brazo que no siente, para que esté completo en el momento de echarle una tonelada de tierra encima. Ojalá sea pronto... ahí descansará de todos esos ruidos y movimientos que lo rodean; “está bañado en sangre, mano: tiene cercenada la yugular”.

-----  
Responde:

1.- Hasta esta parte del cuento, ¿qué has comprendido?

2.- ¿Te llamaron la atención ciertas palabras o frases de este párrafo? Subráyalas y explica por qué.

3.- ¿Al leer este párrafo, te provocó algunos sentimientos, imágenes, recuerdos o pensamientos particulares?

[espacio para escribir]

Destrozado... degollado... ¿cómo me veré? Repulsivo seguramente: sin ojos, sin brazo, sin piernas y con un tajo asqueroso que no siento rebanando mi cuello... “¡Espérense! ¡Son dos!” Y Alberto piensa en el gerente que su mano libre no pudo encontrar. ¿Cómo habrá quedado él? ¿También despedazado? Y no puede pensar más porque siente cómo dos manos se aferran a su cabeza como fórceps, y lo acomodan y lo aprietan jalándolo hacia fuera, y siente también cómo su envoltura de borra, tela y láminas lo oprime y se contrae para expulsarlo, y cómo otras manos lo agarran de la

espalda y de los cabellos haciéndolo maldecir de dolor, y lo arrastran hasta donde el aire limpio acaricia su rostro.

-----

Responde:

- 1.- De lo que leíste hasta este momento, ¿qué has entendido?
- 2.- ¿Encuentras algunas palabras o frases en este párrafo que te llamen la atención? Subráyalas y explica por qué.
- 3.- ¿Te ocasionó, al leer este párrafo, algunos recuerdos, pensamientos, sentimientos o ideas particulares?

[espacio para escribir]

Un intenso cosquilleo se apodera entonces de su cuerpo, lentamente, empezando por las plantas de los pies, sube por las rodillas temblorosas, se acomoda en las ingles. Y siente manos tocándolo, palpándole la columna vertebral hasta la nuca. Limpiándole la sangre y la suciedad de las piernas que han regresado a su lugar, de los brazos que ya no faltan, de la cara con una gasa suave que le regresa los ojos redondos y firmes en sus dos cuencas. “Tienes suerte, mano, suerte de estar vivo. No como tu compañero. Él quedó destrozado. Estaba justo arribita de ti, ensartado en un montón de fierros. Mira nomás cómo te bañó de sangre”. Alberto abre los ojos de párpados entumecidos y entre nubes que se borran despacio contempla el accidente. Está sentado sobre una camilla en medio de los mirones y los socorristas, entre el ajeteo de los policías. Los faroles de las ambulancias y de las patrullas giran opacados por la luz del sol de la mañana. Alberto se toca todo el cuerpo y estira las dos piernas. Sólo tiene algunos rasguños.

-----

Responde:

- 1.- ¿Qué has comprendido hasta ahora de este cuento?
  - 2.- ¿Hay algunas palabras o frases que te hayan llamado la atención? Si es así, subráyalas y explica por qué.
  - 3.- ¿La lectura de este párrafo te ha provocado algunos pensamientos, sentimientos, recuerdos o imágenes particulares?
- [espacio para escribir]

Su vista se dirige hacia el tráiler, separado de él por sólo unos cuantos metros. Ahí está el agujero en la caja de aluminio de donde lo acaban de sacar, iluminado ahora por la luz matutina. Alberto cree ver entre sus aristas filosas, enredados y sangrantes, algunos de los jirones de su existencia. Y lo mira con melancolía, con nostalgia, mientras oye la voz de un socorrista: para ti sólo fue un susto, de veras que tienes suerte; volviste a nacer. Suerte..., piensa, y voltea hacia el socorrista devolviéndole una mirada llena de amargura.

[FIN]

-----

Responde:

- 1.- Hasta esta parte del cuento, ¿qué has comprendido?
- 2.- ¿Te llamaron la atención ciertas palabras o frases de este párrafo? Subráyalas y explica por qué.
- 3.- ¿Al leer este párrafo, te provocó algunos sentimientos, imágenes, recuerdos o pensamientos particulares?

[espacio para escribir]

## Ejercicio 2.

Reescribe con tus propias palabras este cuento mostrando lo que comprendiste de él y agrega una valoración personal del mismo.

**Nota:** Realiza este ejercicio sin regresar a releer el cuento. Sólo lo que recuerdas de él. Gracias.

[espacio para escribir]

.