

La prosodia como metáfora en tanto recurso de evaluación en narrativas de cuarentena

Agustina A. D'Andrea

agusdandrea@filo.uba.ar

Resumen

El presente trabajo consiste en el análisis de una serie de narrativas –entendidas en términos de Labov y Waletzky (1967)– recopiladas en pandemia, durante mayo y junio de 2020. Su objetivo es determinar si existe una relación entre la frecuencia de uso de los recursos evaluativos utilizados en una narrativa y el grado de confianza entre lxs interlocutores participantes. Se propone que hay una relación directa entre estas variables, que se observa especialmente en el uso de recursos de escenificación tales como el discurso referido y una serie de marcas prosódicas que funcionan de manera metafórica para otorgar al relato un efecto de tensión narrativa.

Palabras clave

narrativas, pandemia, prosodia, metáfora, evaluación

1. Introducción

1.1 Fundamentación del tema elegido

A partir de un corpus de cuatro narrativas sobre experiencias en cuarentena, obtenidas durante los meses de mayo y junio de 2020 en el marco de la cursada de Sociolingüística de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, nos proponemos estudiar los *recursos evaluativos* que emplean lxs hablantes, entendidos en términos de Labov y Waletzky (1967), por medio del análisis del papel de la prosodia. En un primer esbozo, el objetivo consiste en realizar un aporte novedoso en el análisis de la evaluación en narrativas por medio de la incorporación de una dimensión no fuertemente atendida en trabajos previos: la prosodia. En este primer apartado mencionaremos las perspectivas teóricas que fundan la propuesta. Luego, precisaremos los objetivos generales y específicos del trabajo y formularemos más exhaustivamente la propuesta respecto de la función de la prosodia en las narrativas. En el tercer y cuarto apartados detallaremos el proceso de constitución del corpus y describiremos la metodología utilizada. En el apartado siguiente, desarrollaremos el análisis del corpus, primero en términos cuantitativos, luego en términos cualitativos. Finalmente, reflexionaremos sobre los resultados del análisis y apuntaremos algunas conclusiones.

1.2 Marco teórico

Las narrativas son definidas por William Labov y Joshua Waletzky como un método para recapitular experiencias pasadas combinando una secuencia verbal de cláusulas con una secuencia de hechos efectivamente ocurridos (1967). Para estos autores, la narrativa tiene dos funciones principales: la de *referir* lo que ocurrió, transmitiendo la visión particular del narrador respecto de los sucesos referidos, y la de *evaluar*; esto es, construir la imagen del narrador y presentar el contenido de la narrativa de modo que ambas resulten positivas para la audiencia, con el objetivo de participar en la interacción social de forma exitosa, retener el turno de habla y poder obtenerlo nuevamente en un futuro. Labov (1997) y Labov y Waletzky (1967) proponen una estructura general para este tipo de discurso:

resumen, orientación, complicación de la acción, una sección dedicada exclusivamente a la mencionada evaluación, resolución, coda.

Para el presente análisis se tomará en cuenta la definición de evaluación realizada por Labov y Waletzky en su trabajo original de 1967. La primera caracterización que hicieron estos autores de las narrativas consideraba que, como unidad de la oralidad, estas cumplían dos funciones específicas fundamentales: narrar y evaluar. La primera es la más evidente, y se lleva a cabo por medio de diferentes secciones: la orientación, la complicación y el resultado. La segunda función es la evaluación. Esta consiste en el conjunto de rasgos a lo largo de toda una narrativa que revelan la actitud de quien narra respecto de su propio relato, dado que las narrativas “se producen como respuesta a un estímulo exterior determinado y para establecer un momento crítico de interés personal” (1967: 28). Labov propone que el atractivo de una narrativa se encuentra en el momento crítico o *evento más narrable* (1997), donde cobra mayor relevancia la función evaluativa.

Puesto que una narrativa debe incluir un *evento más narrable* para erigirse como un relato interesante, lxs hablantes utilizan una serie de recursos diversos para incorporar la función de evaluación en sus relatos. En este trabajo se analizan algunos de ellos, principalmente el *discurso referido*, ya señalado por el propio Labov como un recurso de evaluación, y los rasgos prosódicos. Federico Tesoni ha estudiado la función del discurso referido como «estrategia para construir una representación del mundo determinada y también una *imagen del que habla*» (2017: 432; el destacado es de la autora), y ha señalado que el discurso referido interviene en la construcción de la identidad –o imagen– de lx narradorx. En las narrativas del corpus analizado, ambos recursos –discurso referido y rasgos prosódicos– operan en el marco de una *escenificación* o *staging*, entendida en los términos que plantea Susanne Günthner (2000), quien la analiza en narrativas de peleas o quejas surgidas en conversaciones informales entre grupos de amigxs o conocidxs, a las cuales denomina *complaint stories*. En este caso se ha trabajado la forma evaluativa de escenificación por medio del discurso referido, los rasgos prosódicos y eventualmente otros recursos –tales como la aparición de secuencias de imágenes sin verbo– en relación con el corpus seleccionado, trate o no de una *complaint story*.

Günthner trabaja a partir de una idea de Goffman (1986 [1974]), quien aborda el problema de la *enmarcación* (*framing*) de la experiencia humana por parte de lxs hablantes desde una perspectiva filosófica y relacionada a la percepción. Desde esta perspectiva, define escenificación o *staging* como un conjunto de “recursos gramaticales y retórico-estilísticos utilizados por lxs hablantes para componer momentos escénicos y construir tensión narrativa en el habla cotidiana”¹ (2000: 3). A partir de esta idea, propone que lxs narradores no solo reconstruyen en sus narrativas la experiencia acontecida, sino que también “escenifican estos eventos pasados como ‘pequeños espectáculos’” (2000: 3), idea que toma de Goffman. Según este autor, dichos “espectáculos” son presentados por lxs narradores de manera que les receptores “los vuelvan a experimentar, se detengan en ellos y los saboreen”² (como se cita en Günthner, 2000). Otra noción recuperada por Günthner y que se utilizó en este trabajo es la de *zooming in*, entendida como un recurso que opera en función de “minimiza[r] la distancia entre el evento reconstruido y el interlocutor”³ (2000: 14), produciendo un efecto de *acercamiento* (traducción del verbo inglés *to zoom in*), como si se tratase de una cámara que registra la escena relatada aproximándose o alejándose (*zooming out*) del objetivo.

Se consideran también para el desarrollo de este trabajo las nociones de *lazo interpersonal fuerte* y *lazo interpersonal débil* que Milroy, en su estudio sobre redes sociales (1998), toma de Granovetter (1973, 1982): “la fuerza de un lazo es una combinación (probablemente lineal) de la cantidad de tiempo, de intensidad emocional, de intimidad (confianza mutua) y de servicios recíprocos que caracterizan un lazo”. Se han tenido en cuenta estos conceptos para definir el tipo de vínculo existente entre narradores e interlocutores en el análisis de las narrativas del corpus.

Por último, en cuanto al uso metafórico de la prosodia, se toma el marco teórico de la teoría de la metáfora conceptual (TCM en inglés) (Gibbs, 2008), cuyo

1 “[...] grammatical and rhetoric-stylistic devices speakers use in order to construct scenic moments and to build up narrative tension in everyday narratives” en el original. La traducción es de la autora.

2 “[narrators] stage these past events as ‘little shows’ (Goffman 1986 [1974]: 506); i.e. they present them as something for the recipients ‘to re-experience, to dwell on, to savour’ (Goffman 1986 [1974]: 506)” en el original. La traducción es de la cátedra de Sociolingüística de la FFyL de la UBA.

3 “[...] minimizes the distance between the reconstructed event and the recipient” en el original. La traducción es de la autora. Günthner está hablando del uso del presente narrativo, pero la noción de *zooming in* es aplicable a todo recurso escenificador, ya que se trata de una metáfora para referirse al acercamiento o la puesta en primer plano de una escena en la narración.

precedente se encuentra en el trabajo de Lakoff y Johnson (1980). Allí se define la metáfora como instrumento del pensamiento y el actuar, poniendo de relieve su carácter cognitivo, y, por lo tanto, como un mecanismo conceptual por medio del cual las personas representan el mundo y lo describen o expresan de acuerdo con la forma en que lo experimentan. También se considera para este trabajo que una metáfora no solo establece equivalencias (A es B), sino que expande el universo conceptual a partir de redes conceptuales (Kövecses, 2010). En este caso, se propone la aparición de símiles entre la forma prosódica y las características del evento narrado.

2. Objetivos e hipótesis

Los objetivos generales del presente trabajo consisten en indagar qué función cumplen en las narrativas los recursos evaluativos en relación con el vínculo entre lxs interlocutores. Nos centraremos específicamente en los recursos escenificadores, y más particularmente en los prosódicos, para ponerlos en relación con lo que daremos en denominar *grado de confianza* entre narradorx y público.

Existe consenso entre diferentes autores (Labov y Waletzky, 1967; Corvalán Silva, 1983; Günthner, 2000; Halliday, 1978; De Fina y Georgakopolou, 2012) respecto de que en las narrativas se utilizan distintos recursos evaluativos. Proponemos que en ellas existe una relación directa entre dichos recursos y el vínculo entre lxs interlocutores. Más específicamente, afirmamos que la frecuencia de aparición de recursos evaluativos de escenificación –entendida en términos de Günthner, es decir, como una forma de evaluación– guarda relación con el *grado de confianza* existente lxs interlocutores, o bien, en nuestro caso, entre entrevistadora y entrevistadx, de modo tal que a mayor grado de confianza corresponderá mayor frecuencia en el uso de recursos de escenificación. Proponemos la noción de *grado de confianza* como el tipo de lazo interpersonal entre dos individuos, entendido en los términos de Milroy (1998), no para definir si se trata de un lazo fuerte o uno débil, sino más bien para establecer una gradación comparativa entre los lazos intervinientes en las distintas narrativas, ordenándolos desde el vínculo de mayor grado de confianza (es decir, el más fuerte) al de menor grado de confianza (es decir, el más débil).

Por otro lado, si bien Susanne Günthner considera la escenificación para todo tipo de narrativas, sugiere que este recurso evaluativo aparece especialmente en las narrativas de pelea o *complaint stories*. Siguiendo a esta autora, afirmamos que la escenificación aplica a todo tipo de narrativas, pero que, si bien en las *complaint stories* aparece gran cantidad de recursos escenificadores –como observa Günthner–, es más relevante el grado de confianza entre lxs interlocutores que el tipo de narrativa analizada para justificar la profusión de recursos para la escenificación que aparecen en ella. Günthner analiza en su trabajo narrativas entre grupos de amigxs o familiares en conversaciones informales, lo cual indica, según nuestra clasificación, un alto grado de confianza entre los narradores y la audiencia. En este sentido, es imposible afirmar si la frecuencia de aparición de los recursos escenificadores se debe al tipo de narrativa o al vínculo entre los participantes. Por eso, proponemos el análisis de narrativas de distintos tipos –es decir, tanto *complaint stories* como narrativas que no lo son– para demostrar que la profusión del uso de recursos escenificadores –puntualmente, los rasgos prosódicos de diversos tipos y el discurso referido, especialmente el estilo directo– guarda una relación clara con el grado de confianza entre lxs participantes.

La puntualización en el estilo directo tiene que ver con que la reproducción textual de lo que se dijo en el momento en que sucedieron los hechos es una manera de dramatizar la escena e intentar situar a lxs interlocutores en el tiempo del relato, alejándose del momento de la enunciación más aun de lo que permite el estilo indirecto, donde el lazo sintáctico entre el momento de la enunciación y el momento en que sucedieron los hechos está materializado en la concordancia temporal entre el verbo de decir y los verbos subordinados a este. Y, además, es el estilo directo el recurso que abre las puertas a la incorporación –por parte de lx hablante– de aquellos rasgos prosódicos que le permitirán caracterizar a la persona cuyo discurso se cita.

3. Constitución del corpus

La propuesta se enmarca en la cursada 2020 de la materia Sociolingüística (cátedra Raiter - Zullo) de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ese año, la modalidad fue virtual debido a la pandemia por COVID-19. La aprobación de las clases prácticas –en las cuales se busca formar a lxs estudiantes en el campo de la investigación– incluye la realización de un trabajo monográfico consistente en un análisis de narrativas. La temática de las narrativas a recopilar es elegida por la cátedra, mientras que lxs estudiantes deben plantear una dimensión de análisis original para desarrollar su propuesta. En 2020, la cátedra sugirió la temática “narrativas de cuarentena”.

Para la obtención del corpus de análisis, se realizaron entrevistas telefónicas y por videollamada –debido a la situación de cuarentena obligatoria a nivel nacional al momento de recopilar los datos– a diversxs informantes durante los meses de mayo y junio del año 2020. La cátedra propuso trabajar con informantes de diversos géneros y edades: entre 20 y 30 años, más de 60 años. Las entrevistas fueron grabadas en formato de audio. Se procuró elicitar, por medio de una serie de preguntas orientativas, narrativas relacionadas con la situación de cuarentena. Una vez obtenidas las entrevistas, se extrajo las narrativas, se las transcribió y se las segmentó en cláusulas de acuerdo con la clasificación propuesta por Labov y Waletzky (1967). Se seleccionaron cuatro entrevistas realizadas telefónicamente teniendo en cuenta las variables propuestas: edad y género. De este modo, se obtuvieron cuatro narrativas: N° 1, narrativa de un joven de 20 años con secundario completo que trabaja en una fiambrería en el conurbano bonaerense; N° 2, de una joven de 29 años, docente de música del nivel primario en el conurbano bonaerense; N° 3, de un hombre de 60 años que se dedica a realizar trabajos de mantenimiento del hogar, también en el conurbano bonaerense; y N° 4, de una mujer de 65 años que se desempeña como profesora universitaria y directora de un instituto de investigación, residente en la Ciudad de Buenos Aires. Las cuatro narrativas corresponden a personas conocidas por la entrevistadora, aunque ninguno de los vínculos es muy cercano (ni familiares ni amigxs directxs).

La narrativa N° 1 cuenta una situación en la que la narradora y su pareja se asustan porque escuchan ruidos en el techo de la casa, piensan que se trata de

ladrones, intentan llamar al 911 y luego ven que los ruidos eran producidos por su propia gata. El narrador N° 2 relata una anécdota en la que una pareja amiga le envía de regalo, durante la cuarentena, un delivery de helado, y el repartidor, al notar la sorpresa del narrador al recibir la entrega, decide estafarlo y cobrarle. Luego, cuando el narrador se pone en contacto con quienes le habían enviado el helado, les agradece y les comenta que el repartidor le había cobrado. La pareja amiga llama a la heladería, se queja, y la dueña junto con el repartidor llegan a la casa del narrador a aclarar lo sucedido. El narrador N° 3 cuenta el caso de una clienta que llama al narrador para pedirle consejo porque se le inunda la cocina, a lo que él responde que debería ir a destaparle la cañería, y ella no quiere porque tiene miedo de contagiarse COVID-19. Finalmente el narrador acude al domicilio, y la clienta se queja permanentemente por tener que desinfectar la casa y por su pánico a contagiarse. Tanto la narrativa N° 2 como la N° 3 son complaint stories. La narrativa N° 4 cuenta una situación en la que la narradora debe dejar pasar a su casa a un técnico de una empresa de internet para que realice una reparación. Cuando este se retira, la narradora limpia y desinfecta toda la casa. Finalmente, se da cuenta de que a la noche, mientras prepara una clase, está metiéndose en la boca una lapicera que el hombre había utilizado para realizar el informe del servicio.

Ya que se trata de un corpus no demasiado extenso, estas narrativas fueron transcritas manualmente, y se utilizaron algunas pautas gráficas –aquellas que fueran pertinentes al análisis propuesto– para señalar las marcas prosódicas tenidas en cuenta:

:	alargamiento de segmento, ya sea consonántico o vocálico
::	alargamiento de segmento, ya sea consonántico o vocálico, de mayor duración
	pausa corta de división entre grupos tónicos (límite de frase - tono de frontera)
	pausa larga de división entre grupos tónicos (límite de frase - tono de frontera)
-	corte abrupto de la emisión
<>	emisión rápida
><	emisión lenta
[...]	omisión
[simultaneidad (punto inicial de la superposición entre más de un hablante)
]	simultaneidad (punto final de la superposición)
MAYÚSCULA	aumento del volumen en la emisión

4. Metodología

Para realizar el análisis, primero se clasificaron las narrativas de acuerdo al grado de confianza entre lx entrevistadx y la entrevistadora. La narradora N° 1 (mayor grado de confianza, familiar política lejana) es una docente de música de 29 años. El narrador N° 2 (segundo en grado de confianza, amigo de familiar) es un empleado de 20 años. El narrador N° 3 es un hombre de 60 años que realiza trabajos de mantenimiento del hogar (tercero en grado de confianza, conocido de amiga). La narradora N° 4 es una profesora universitaria de 65 años (última en grado de confianza, ex profesora). Luego se segmentaron en cláusulas las narrativas recopiladas y se detectaron los diferentes recursos evaluativos propuestos: aquellas instancias de discurso referido y aquellas secuencias con marcas prosódicas –que, como se ha propuesto, funcionan metafóricamente– que contribuyan a la escenificación y a la tensión narrativa.

Postulamos que las marcas prosódicas que metaforizan la tensión narrativa son: 1) marcación muy prominente de acentos en sílabas de mayor carga léxica; 2) alargamiento de ciertos segmentos consonánticos (teniendo en cuenta que el alargamiento es un rasgo suprasegmental, es decir, prosódico) como /r/ y algunos sonidos oclusivos para provocar determinados efectos; 3) alargamiento de sonidos vocálicos para insinuar demora (metáfora de tardanza); 4) elevación del tono (frecuencia de vibración de cuerdas vocales); 5) elevación del volumen; 6) aumento de velocidad de la emisión. Las marcas no prosódicas que contribuyen a la escenificación son: 7) ausencia de marcas discursivas para introducir el discurso referido (discurso directo libre en términos de García Negroni y Tordesillas Colado, 2001); 8) secuencias de imágenes sin verbo.

5. Análisis

5.1 Análisis cuantitativo

Luego de la primera clasificación, se observa que la cantidad de recursos escenificadores es directamente proporcional al grado de confianza entre lxs interlocutores. La narradora N° 1 es la que más recursos utiliza en términos propor-

cionales a la extensión de su relato, seguido por el narrador N° 2, el N° 3 y la N° 4. El discurso referido permite la incorporación de algunos de estos recursos prosódicos, pero no es el único tipo de cláusulas que facilita la utilización de dichos recursos, sino que en las cláusulas del tipo narrativo estos también aparecen con gran frecuencia. Para estimar las proporciones se contabilizó la cantidad total de cláusulas en cada narrativa y la cantidad de cláusulas que contienen los recursos evaluativos estudiados. Se calculó un porcentaje en el caso de las cláusulas que contienen discurso referido, y un índice en el caso de los recursos prosódicos, ya que un porcentaje no funcionaría, puesto que en una misma cláusula pueden aparecer varios de dichos recursos.

Tabla 1. Porcentajes e índices de discurso referido y recursos prosódicos por narrativa.

Narrativa	Cláusulas totales	Cláusulas discurso referido cantidades y %	Recursos prosódicos cantidades e índice
1	116	19 (16%)	35 (30)
2	80	35 (40%)	21 (26,25)
3	35	15 (47%)	9 (25,7)
4	50	5 (10%)	11 (22)

Los resultados que arroja el cuadro son evidentes, dado que el índice es directamente proporcional al grado de confianza: en la narrativa 1 es de 30, en la 2 es de 26,25, en la 3 es de 25,7 y en la 4 es de 22. Esto sugiere una relación cuantitativa entre los recursos y el parámetro fijado. Sin embargo, el presente corpus es muy breve para afirmar que el estilo directo entra en relación con este parámetro; lo que sí es evidente es que el estilo directo permite la incorporación de marcas prosódicas para caracterizar a la persona cuyo discurso es citado, es decir que puede considerarse una de varias herramientas que posibilitan la incorporación de dichos rasgos prosódicos. Por su parte, como se ha afirmado, el uso de tales recursos prosódicos muestra una clara y marcada disminución conforme se va debilitando la fuerza del lazo entre los interlocutores.

5.2 Análisis cualitativo

En primer lugar, la narradora N° 1 –a la cual hemos caracterizado como la que más recursos escenificadores utiliza– introduce el estilo directo en numerosas ocasiones a lo largo de su relato, incluso para describir sus propios pensamientos. Es posible apreciar ejemplos de ello en las cláusulas transcritas a continuación:

17. entonces digo

18. “¿Qué es?”

[...]

46. y digo |

47. “qué carajo | esto es una paLOma | pero sar:PAda paloma” |

Este recurso consistente en citar los propios pensamientos en estilo directo se repite solamente en la narrativa N°4, que es la última en relación con el grado de confianza entre las interlocutoras. Por lo tanto, no es posible afirmar que el estilo directo para citar el propio pensamiento –y veremos más adelante que lo mismo sucede en relación con el estilo directo para citar el discurso ajeno– tenga que ver con el grado de confianza entre lxs interlocutores. Sin embargo, sí es posible observar una diferencia muy clara y marcada en la prosodia, y la incorporación de estos rasgos es consecuencia del hecho de que el texto se encuentra citado en estilo directo. En la cláusula 47, la narradora 1 acentúa mucho las sílabas tónicas de las palabras con mayor carga léxica, a la vez que enfatiza enérgicamente el sonido vibrante /r/. En la cláusula 18, la entonación de la pregunta suena casi caricaturesca, con una curva prosódica de subidas y bajadas muy marcadas.

Como es de esperarse, la narradora también utiliza el discurso referido para relatar el diálogo con su pareja. En un momento de la historia, la escenificación y el *zooming in* llegan a ser tan acentuados que la narradora utiliza el discurso directo libre, es decir, sin verbos introductorios, para referir el diálogo:

68. y yo agarro el celular y toda temblando |

69. “QUÉ ESTÁS HACIENDO” |

70. “VOY A LLAMAR AL 911” |

El discurso directo libre se refuerza con imágenes sin verbo, oraciones nominales que aparecen en el relato. Es curioso observar la cláusula 84, la cual carece de verbo conjugado:

83. el whatsapp a las dos de la mañana hace el | la copia de seguridad |
 84. entonces el circuli:to
 85. de que whatsapp está haciendo la copia de seguridad |
 86. “NO PUEDO | WHATSAPP TÁ HACIENDO LA COPIA DE SEGURIDAD”
 87. “UY | EL MÍO TAMBIÉN | LA PUTA QUE LO PARIÓ” |

De este modo se presentan los hechos como una secuencia de imágenes, como si se tratase de una película o de una obra teatral. E inmediatamente vuelve a aparecer el diálogo en forma de discurso directo libre, en las cláusulas 86 y 87. Enfatizamos que se trata de un diálogo para señalar especialmente que por medio de la prosodia se comprende que hay un cambio de turno de habla, por más que la secuencia carezca de verbos introductorios. Todo esto está permanentemente acompañado de rasgos prosódicos muy enérgicos, más allá de lo que pueda mostrar la notación en mayúsculas. Por empezar, no solo hay aumento del volumen sino también de la velocidad de habla. Además, el alargamiento de la vocal /i/ en la cláusula 84 es un recurso que funciona de manera metafórica: alargar la vocal invita a pensar en la demora de *Whatsapp* para volver a funcionar, detenido en la copia de seguridad, estirando el tiempo en un momento de desesperación.

Veamos ahora algunos otros alargamientos fuera del discurso referido. En la cláusula 15 vuelve a aparecer este fenómeno en la vibrante /r/:

14. pero me imaginaba como que la perra que vive afuera
 15. se estaba r:efregando por las cadenas |
 [...]

 103. claramente subieron por la escalera |
 104. o subieron por la rejit:a de la casit:a |
 105. y se estaban peleando en el techo

Además, la cláusula 104 tiene alargamiento en los sonidos /t/, que son oclusivos. El ritmo con el que se profiere la frase evoca pequeños saltos, que podrían

incluso estar acompañados con movimientos del cuerpo de la narradora. Esto último es imposible de comprobar, puesto que se trata de entrevistas grabadas, pero el ritmo de la frase se asemeja a un *staccato*.

Por último, consideramos que vale la pena mencionar los recursos de repetición que utiliza la narradora para reconstruir y acentuar el dramatismo en la escena.

37. y no veo NAda | pero nada de nada

38. el patio en calma total absoLUta | plena ||

[...]

59. y por la ventana veo

60. que | una escalera que nosotras teníamos apoyada contra la pared ||

61. se cae |

62. se cae una escalera que estaba apoyada

63. se cae

64. hace un ruido tremendo

Las repeticiones contribuyen a reconstruir la escena y el punto de vista de quien está contando la historia, además de reforzar la imagen de silencio en las cláusulas 37 y 38, y la secuencia de la caída de la escalera en las cláusulas 59-64. Mencionamos la repetición porque también está acompañada de una marca prosódica: el énfasis en la palabra «nada» y en la palabra «absoluta».

En cuanto al narrador N° 2, se observa que alterna entre estilo directo e indirecto para recapitular diálogos. Este narrador recurre a un *zooming in* por medio del estilo directo: lo más importante, aquello que quiere poner de relieve para construir el personaje negativo del repartidor –recordemos que se trata de una *complaint story*–, es citado en estilo directo, para producir un efecto de acercamiento a la situación:

22. y me dice: | cuando salgo me dice: |

23. “¿O’Higgins 359?” |

24. “Sí papá” |

25. le digo |

26. “Bueno | tengo medio kilo de helado”

27. me dice |
 28. y ahí claro | me cayó la- la ficha |
 29. e::hm | y- y le pregu:nto al delivery
 30. “u:h bueno amigo | un kilo de helado | joya | este: cuánto te debo” |
 31. le digo | al- al | delivery ||
 32. y el pibe me dice |
 33. “trescientos mangos” |

Unas pocas cláusulas más adelante, este narrador utiliza el estilo directo para introducir la voz del repartidor y el estilo indirecto para referir su propia respuesta, relatando además con una prosodia muy marcada la voz del personaje adversario. Además, los alargamientos en las vocales en la cláusula 39 producen una sensación de enumeración, también como metáfora de palabrerío abundante, de que la persona cuyo discurso está siendo referido esconde algo, de que está intentando algún tipo de trampa o ardid:

39. “no sabés quién lo pidió e:sto | si fue tu mamá: o alguien ade:ntro: o:
 algún ami:go” |
 40. y yo le digo
 41. que no | o sea |
 42. que no sabía quién había sido |
 43. pero que me imaginaba |
 44. que fue un amigo |
 45. le dije ||

En términos de Testoni (2017), se trata de *enunciados atribuidos* a los *enunciadores citados*. En su trabajo se problematiza la idea de que, a partir del discurso del *enunciador citante*, es imposible saber si el enunciado atribuido fue efectivamente producido por el enunciador citado. E incluso –agregamos–, de haberlo sido, no es posible comprobar si el texto y/o sus características prosódicas están siendo reproducidos de manera fiel. Sin embargo, lo que sí es posible suponer en este caso es que las características prosódicas utilizadas por el narrador sirven para connotar los rodeos que da el antagonista, que aportan a la construcción del personaje –por parte del enunciador citante– como un embaucador.

Más adelante, para contar la comunicación con su amigo y la denuncia que este realiza, el narrador ni siquiera utiliza discurso referido, produciendo un efecto de *zooming out*:

- 52. y: y bueno | le aviso a Pablo |
- 53. lo que había pasado |
- 54. cuestión que Pablo hace la denuncia |

Inmediatamente, el narrador utiliza estilo indirecto para construir el personaje, pero el verbo introductorio tiene una carga semántica fuerte (*jurar*):

- 56. en realidad el: delivery decía
- 57. que no me había cobrado |
- 58. o sea el chaboncito [juraba
- A. a:h]
- 59. que yo no le había dado plata ||

Finalmente, vuelve al discurso referido para la construcción del personaje negativo, y con una prosodia muy marcada, con rasgos muy dramáticos que escapan a las posibilidades de transcripción.

- 65. lo miraba al chaboncito y: y
- 66. yo le decía |
- 67. “a ver loco | mirame a los ojos y decime que yo no te di plata” ||
- 68. “no: vos estás confundi:do”
- 69. me decía que-
- 70. “yo te mostré el bol- el reci:bo” |

Como es posible observar, el narrador finaliza su relato recurriendo nuevamente al alargamiento vocálico para generar la sensación de engaño. En este caso, los rasgos prosódicos dentro del discurso referido en estilo directo tienen que ver más con una metáfora que apela a la emoción de la audiencia, construyendo la mencionada sensación de engaño, y no tanto una caracterización de la manera de hablar del antagonista.

En la narrativa N° 3 –que corresponde, como la anterior, a una *complaint story*– también encontramos recursos de escenificación. En primer lugar, el hablante brinda una descripción de la imagen de la cocina de su clienta en pleno caos:

5. pero a ella se le rebalsaba toda el agua en: en el patio- en el patio | en el piso de la cocina |

Por otro lado, la construcción de los personajes antagónicos es prosódicamente muy dispar. Cuando se cita a él mismo, el narrador lo hace con un tono neutral y tranquilo; cuando cita a su clienta, sube el tono de voz –en términos de altura musical– y también levemente el volumen. Es evidente que el estilo directo es el recurso que habilita automáticamente al narrador para atribuir, por medio de características del habla de la antagonista, ciertas características a la persona, para construir una imagen determinada. En este caso, siguiendo nuevamente a Testoni (2017), es también atendible que aquí la función más importante del discurso referido no es la irrecuperable veracidad del contenido textual de lo citado, sino la construcción de una imagen negativa por medio de los rasgos prosódicos incorporados en los enunciados atribuidos a la antagonista:⁴

7. “bueno | la única solución que te puedo dar es | mandarte- eh- llevar una- algo para destapar | y ir y destapar yo” |
8. [con voz aguda] “no pero yo no QUIERO que vos vengas” |
9. me dice
10. “porque estamos en cuarentENA”
11. “y bueno”
12. le digo
13. “entonces lo vas a tener que seguir con el agua en la cocina” ||

Inmediatamente después, es posible observar el fastidio de ambos personajes en los alargamientos vocálicos, recurso que, como mencionamos, opera me-

⁴ En las *complaint stories*, Günthner señala tres componentes: a) el protagonista y narrador, víctima de algún daño en el mundo de la historia relatada; b) los receptores de la historia; c) el antagonista, que es quien lastima, ataca o molesta al protagonista y no está presente en el momento en el que se relata la historia

tafóricamente: en la cláusula 14 se detecta el hastío de la clienta por tener que emprender un despliegue muy grande para realizar tareas domésticas sencillas, y en la 15 es el fastidio del narrador ante las recomendaciones de la señora. De este modo, el hablante adelanta que la clienta es una persona tediosa a su criterio, y demasiado insistente con las cuestiones de higiene en el marco de la pandemia:

14. bueno | una semana después | harta del | del agua en la cocina y de tener que lavar los platos en una palangana y qué sé yo |
15. e:h | decidió que yo viniera | pero con todas un montón de recomendaciones

Es muy interesante mencionar un fenómeno que aparece en esta secuencia. Se trata de una especie de combinación entre discurso referido y no referido que realiza el narrador –y que, nos atrevemos a observar intuitivamente, suele aparecer en historias de queja– utilizando el pronombre relativo *que* pero sin verbo introductorio, en las cláusulas 16 y 17, e incluso mezclando estilo directo e indirecto: “que te voy a esperar con lavandina” en la cláusula 18. Es posible afirmar que se trata de un uso gramatical marcado, ya que no es el más común en el habla rioplatense. El ejemplo es el siguiente (con destacado de la autora):

15. e:h | decidió que yo viniera | pero con todas un montón de recomendaciones
16. *que*: con barbijo |
17. *que* con alcohol |
18. *que* te voy a esperar con lavandina y
19. *que* la plata te la voy a poner en- no sé- en un sobre con no sé qué cosa y bueno

En cuanto a la prosodia fuera del discurso referido, volvemos a encontrar alargamientos en oclusivas, al igual que en el caso de la narradora N° 1, pero en esta ocasión para darle dramatismo a su relato:

28. y ella espantada en la- en la otra punta de la cocina |

Por último, también aparece en esta narrativa la utilización de un verbo introductorio intensificador –“gritar”– y el recurso de repetición en el momento de construir el personaje antagonista:

29. me decía

30. me gritaba |

31. [con voz aguda] “n:o se te ocurra hablar | por favor no hables | no hables | porque ya que entraste sin barbijo encima si ahora te ponés hablar | yo me voy a quedar toda infectada | acá ahora tengo que limpiar todo” |

La cláusula 31 es el ejemplo más cabal del uso de estilo directo para incorporar prosodia a fines de caracterizar el habla y la imagen de la antagonista. Cabe señalar, sin embargo, que este narrador utiliza la prosodia en menor medida que los anteriores. El uso de los recursos está presente, pero no con la misma frecuencia e intensidad. En este relato nos hemos detenido en cada uno de los casos en los que se recurre a elementos prosódicos, mientras que en los dos primeros nos hemos limitado a ejemplificar con algunos, puesto que, como se ha visto en el análisis cuantitativo, hay una gran cantidad de ellos, en primer lugar por tratarse de narrativas más extensas, y en segundo lugar porque efectivamente hay una mayor cantidad de casos en proporción con dicha extensión.

Finalmente, la narradora N° 4 usa la prosodia en una medida significativamente menor a los anteriores. Cabe señalar que en gran parte de los eventos relatados no hay nadie acompañando a la narradora, por lo cual el discurso directo es menos pasible de aparecer en esta historia. Sin embargo, en algunas ocasiones ella usa la prosodia en la descripción, para darle dramatismo:

10. era | una tor:TUra | realmente || de una hora y media para subir un video de siete minutos | tremendo || bue |

[...]

12. hoy aparece el señor de Fibertel | to:do cubie:rto con una cosa amarilla como en las películas |

[...]

16. pisó to:do el- el departamento de un ambiente |

22. después que tocó to:do

29. pero eso implicaba TAMBIÉN la preocupación | por el virus dentro del
baño

Sin embargo, el discurso referido aparece en dos ocasiones en esta narrativa, aunque la cantidad de rasgos prosódicos no es tan profusa. Lo encontramos en la cláusula 19 para citar el propio pensamiento de la narradora, y en la 27 para introducir la voz del técnico por única vez:

17. mientras yo miraba
18. y decía |
19. “Después voy a tener que limpiar” |
26. me dice
27. “¿Puedo pasar al baño?” ||
28. Por supuesto le dije que sí |

En este caso, la utilización de rasgos prosódicos de énfasis en el estilo directo para reproducir sus propios pensamientos es casi nula, en contraste con la narradora N°1, que sí exagera y escenifica sus pensamientos y sensaciones de una manera mucho más dramática. La escenificación en la narradora N° 4 tiene que ver con una construcción de toda la secuencia de lo que sucedía en su imaginación y lo que hizo en soledad luego de que se retirara el técnico.

Es interesante señalar que sobre el final del relato, la narradora hace algo similar al *staccato* de la narradora N° 1. Esto sucede en las cláusulas 46 y 47 y proponemos leerlo –de la misma manera que en la narrativa N° 1– como un recurso para demostrar que se trata de una situación divertida, cómica.

45. cuando me doy cuenta de que
46. estaba chupando la birome
47. que el señor me había pedido para anotar unos datos |
48. Así que | si me agarro coronavirus |
49. ya sabés
50. cuál es el origen de todo |

Mencionaremos por último un recurso que utiliza significativamente la última narradora: la repetición, que acaso apela menos a lo emotivo y más a lo racional, a la imagen visual que el interlocutor debe reconstruir no a partir de rasgos prosódicos sino del procesamiento de las imágenes una tras otra:

- 23. porque tuvo que poner las cosas | los controles remotos |
- 24. todo lo que te puedas imaginar |
- [...]
- 30. El señor se va |
- 31. Yo barro todo el departamento
- 32. limpio
- 33. paso agua con lavandina
- 34. piens- hago memoria de pensar |
- 35. cómo puedo limpiar |
- 36. si tocó los controles remotos y todo lo demás |
- 37. se va |
- 38. me baño |
- 39. me saco la ropa |
- 40. me baño |
- 41. como para | también ya que estaba | hacer una limpieza general |

Para concluir esta sección, nos resulta interesante retomar lo observado respecto de la utilización en todas las narrativas, de uno y otro modo, de la prosodia como *metáfora*: alargamientos vocálicos que dan la sensación de engaño, alargamientos de la vibrante que producen un efecto dramático o enfático, entonaciones en *staccato*⁵ que producen un efecto de diversión o humorístico. Consistentemente con Lakoff, se trata de narraciones del mundo según la forma en que lxs narradores lo experimentan. Sin embargo, como se ha señalado en relación con los resultados cuantitativos, esto ocurre con mayor frecuencia en la primera narrativa y va disminuyendo gradualmente hasta llegar a la última, que es la que menor cantidad de recursos prosódicos metafóricos presenta.

⁵ El DLE define “picado” –ya que la RAE no acepta la palabra *staccato* por ser un extranjerismo– como “Modo de ejecutar una serie de notas interrumpiendo momentáneamente el sonido entre unas y otras, por contraposición al ligado”

6. Conclusiones

Los resultados del análisis cuantitativo sugieren, como se observa en el cuadro final elaborado en la sección aludida, que el uso de la prosodia como recurso para producir momentos escénicos apelando a las emociones de lx interlocutor es directamente proporcional al grado de confianza entre lxs narradores y sus audiencias.

En cuanto al análisis cualitativo, como se ha observado previamente, sostenemos que la cantidad de recursos de escenificación tiene que ver con el grado de confianza entre lxs participantes de la situación comunicativa, y que el estilo directo permite la incorporación de marcas prosódicas para caracterizar a la persona cuyo discurso es citado. El estilo directo se construye entonces como un indicador del grado de confianza entre lxs participantes. Por otra parte, el uso de la prosodia como recurso escenificador arroja índices directamente proporcionales al grado de confianza entre lxs narradores y sus audiencias, mientras que el estilo directo, como se ha señalado, funciona como herramienta de incorporación de dichos rasgos.

Tal vez el aporte más interesante que ha arrojado este trabajo sea, como se ha señalado a lo largo del análisis del corpus, el funcionamiento de la prosodia como recurso metafórico por parte de lxs hablantes y la relación de dicho uso con la fuerza del vínculo entre lxs participantes de la situación de comunicación. Si la metáfora es un instrumento para describir el mundo según la propia experiencia, la prosodia es una herramienta muy conveniente a tales fines, puesto que los rasgos suprasegmentales acompañan en simultáneo la cadena de habla, permitiendo evitar digresiones para incorporar la metáfora a ella. La teoría postula A en términos de B: la curva prosódica, la cualidad del sonido, en términos de movimiento en el espacio (como el caso de la gata trepando por la reja en la narrativa N° 1 o la profesora limpiando toda la casa en la N° 4), en términos de intenciones y actitudes de habla (como el caso del repartidor que buscaba embaucar al narrador N° 2 o la desesperación de la clienta por no contagiarse en la narrativa N° 3), en términos de la experiencia sobre el transcurso del tiempo (como el caso de la demora del whatsapp en la realización de la copia de seguridad en la narrativa N° 1), así

como del resto de las características del evento narrado que hemos incorporado en el análisis.

En cuanto a los parámetros de edad y género, no se ha encontrado una relación directa entre estos y la utilización de recurso de escenificación, lo cual parece indicar que estos recursos se aplican de manera similar entre los diferentes géneros y grupos etarios. No obstante, es muy difícil arribar a una generalización a partir de un corpus reducido, tanto respecto de edad y género como de alguna posible relación entre estilo directo –o cualquier otra variable que hubiera quedado fuera del análisis– y grado de confianza, por lo cual pensamos que el desarrollo de trabajos en esta línea podría arrojar una nueva luz respecto de las cuestiones que aquí apenas hemos esbozado.

7. Referencias bibliográficas

- De Fina, Amparo y Alexandra Georgakopoulou. 2012. *Analysing Narrative. Discourse and Sociolinguistic Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García Negroni, María Marta y Marta Tordesillas Colado. 2001. *La enunciación en la lengua*. De la deixis a la polifonía. Madrid: Gredos.
- Gibbs, Raymond. 2008. "Metaphor and thought: The state of the art". En Gibbs, Raymond. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman, Erving. 1986. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. York: The Maple Press.
- Günthner, Susanne. 2000. "Constructing scenic moments: grammatical and rhetoric-stylistic devices for staging past events in everyday narratives". In *List N°22: Interaction and Linguistic Structures*, pp. 1-23.
- Halliday, Michael. 2017. *El lenguaje como semiótica social*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hualde, José Ignacio. 2014. *Los sonidos del español*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kövecses, Zoltan. 2010. *Metaphor: a practical introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- Labov, William. 1997. "Aproximaciones posteriores al estudio de las narrativas". [Versión adaptada y resumida por Julia Zullo y Paula García del artículo «Some further steps in narrative analysis».]
- Labov, William y Joshua Waletzky. 1967. "Narrative analysis". [Traducción de la cátedra de Sociolingüística de la FFyL de la Universidad de Buenos Aires.]
- Lakoff, George y Mark Johnson. 1995. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra. Primera edición en inglés: 1980.
- Milroy, Lesley. 1980. *Language and Social Networks*. Londres: Wiley-Blackwell.
- Silva Corvalán, Carmen. 1987. "La narración oral española", en Bernárdez, E. *Lingüística del texto* 265-292. Madrid: Arcos.
- Testoni, Federico. 2017. "Enunciados atribuidos como estrategia discursiva: análisis del «discurso referido»". En Bein, Roberto y E.M. Rigatuso (eds), *Asuntos de Sociolingüística y Análisis del Discurso*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.