

A vueltas con la lengua

María Dolores GARCÍA LESCÚN

A Vicenta García de la Lama, ejemplar maestra de maestros, que siempre vió la lengua, en todas sus funciones —con especial hincapié en la literaria— y problemas, como vía de conocimiento y formación integral para sus alumnos; y «a vueltas con la Lengua», consiguió en ellos la gran creación de su vida.

UNA INCOGNITA DE COMUNICACION, RESUELTA MEDIANTE LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO. CORRELATOS DIDACTICOS

En el número uno de esta revista, figura el artículo de la profesora —¿se me permite repetir el tópico «compañera y sin embargo amiga»?— Carmen González Landa, titulado «Sensibilidad hacia la función poética y didáctica de la lectura interpretativa a través de canciones contemporáneas». Al tomar para una aplicación de estudio semántico —siguiendo a F. Rastier— el texto de una canción del grupo Mecano, despertó mi curiosidad, por ver si, realmente, dicho texto valía para atraer la atención de los alumnos; y servía de acicate para realizar sobre él un comentario lingüístico, que abarcara, si bien de una manera no formalizada, los distintos aspectos preconizados en la Lingüística del Texto, aún no expuesta en clase.

Llevado a mi aula de 2.º de Filología, de la E. U. del Profesorado de E.G.B. —curso coautor, por tanto, de este trabajo— en principio chocó que sobre algo no estrictamente literario se intentara hacer un análisis textual —es de sobra sabido que en BUP y COU lo más hecho, si no lo único, es el comentario de textos literarios. Por esto, al menos, atrajo la atención, si bien para muchos de los que lo conocían —habían oído la canción y alguno la sabía— el texto no era merecedor de comentario, era algo banal, algo de lo que poco podía sacarse.

He aquí el texto:

No es serio este cementerio

Colgado del cielo
por doce cipreses
doce apóstoles de verde
velan doce meses
a la tapia en ruinas
que lo delimita
le han quitado algunas piedras
para hacer la ermita
tiene mi cementerio
una fosa común
donde estamos los héroes de Cuba
los domingos los negros no dejan dormir
pues les da por cantar misa luba
estribillo

y los muertos aquí
lo pasamos muy bien
entre flores de colores
y los viernes y tal
sí en la fosa no hay plan
nos vestimos y salimos
para dar una vuelta
sin pasar de la puerta eso sí
que los muertos aquí
es donde tienen que estar
y el cielo por mí
se puede esperar

este cementerio
no es cualquiera cosa
pues las lápidas del fondo
son de mármol rosa
y aunque hay buenas tumbas
están mejor los nichos
porque cuestan más baratos
y no hay casi bichos

luego en plan señorial
el panteón familiar
de los duques Media y Luengo
que aunque el juicio final
nos trate por igual
aquí hay gente de rancio abolengo
estribillo

— (He transcrito sin puntuación, como lo hace el disco,¹ pero —y en esto coincido con la impresión de banalidad de los alumnos— la ausencia de esta no es reflejo en modo alguno de monólogo interior, y las pausas y entonaciones propias del lenguaje exterior coherente, son observadas de manera estricta en la versión cantada. ¿Qué sentido tiene, por tanto?)

Realizado el análisis semántico, se llegó con relativa facilidad a los tres aspectos fundamentales de la temática, señalados en el artículo de la profesora González Landa, desconocido, claro es, por los alumnos. Tras ver el contenido, se llevó a cabo el análisis de la forma en sus vertientes de estructura o disposición y forma lingüística o estructura externa, viendo la adecuación del cómo para lograr el qué o contenido. Señalar y razonar esta adecuación es lo que más dificultad entraña para los alumnos, y sin embargo, y quiero resaltarlo especialmente, es la clave para juzgar si un texto —sea literario o no— está logrado como tal. Precisamente en esta armonía textual y en la adecuación entre el texto y el receptor —en lo eficaz que el mensaje resulta para el lector u oyente: para su comprensión (eficacia semántica) y su actuación —y piénsese qué pocos textos no incitan de una manera u otra a una actuación— (valor pragmático), se ha de basar la opinión que se emita. De esta forma ese apéndice infantil que cierra tantos comentarios escolares, bajo el epígrafe de «opinión personal» —y que, prolongándose en el tiempo, se incluye a veces en los realizados por universitarios— tendrá sentido, si, integrado en el comentario, juzga basándose en ambas armonías, textual y pragmática, razonándolas lo más objetivamente posible².

En esta dificultad para observar y razonar la adecuación, pienso tiene gran parte de responsabilidad, por no decir de culpabilidad, la práctica didáctica del comentario, que no ha insistido, ni por desgracia creo insiste, en este aspecto. Pero ¿qué sentido puede tener señalar determinada forma externa, como abundancia de metáforas de tercer grado, de adjetivación antepuesta, de adjetivos de color... etc. o la existencia de una estructura lineal, o envolvente, o con «comienzo en el medio» si no se ve qué se consigue, o persigue, mediante ellas? Y esto es aplicable por igual a un texto no literario. Como es uno de mis «caballos de batalla» me permito insistir: Si repetimos multitud de veces: «¡Si lo hubieras dicho de otro modo, de modo más adecuado!»...; y a veces la respuesta es «¿Pero cómo lo hubieras dicho tu?», parece obvio que esto —la adecuación forma-contenido— es fundamental

1. Mecano: *«Entre el cielo y el suelo»*. Ariola Eurodisc, S. A., Barcelona.

2. *«A decir verdad, toda conducta verbal se orienta a un fin, por más que los fines sean diferentes y la conformidad de los medios empleados con el efecto buscado sea un problema que preocupa cada día más a los investigadores de los diversos tipos de comunicación verbal»*. (El subrayado es mío). Jakobson, R.: *Ensayos de Lingüística General*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985; p. 349.

en la comunicación, y que, también, el estudio lingüístico y los modelos textuales pueden responder a la pregunta: «Pero ¿cómo ha de decirse?».

Y vuelvo al comentario de «No es serio este cementerio».

Tras el análisis de contenido y forma y de la armonía entre ambos, la reacción de muchos alumnos fue de sorpresa ante «la cantidad de cosas» que habíamos sacado de la letra de la canción. Varios, que la habían oído, confesaron no haber notado apenas nada de lo que «decía», y otros, que también la conocían, pensaban que estábamos exagerando en lo que «leíamos» tras el análisis. Estas actitudes despertaron en mí una curiosidad y una sospecha: ¿por qué estas dos comunicaciones, una banal y la otra enjundiosa, del mismo texto?, ¿tendría que ver, en la que lo consideraba un juego superficial, la música, que yo desconocía? Mi sospecha se acrecentó al hablar con Carmen —la autora del trabajo que ha dado origen a este mío— y comentarme que era una pena que esta canción se cantara y se oyera —según le parecía— sin la menor reflexión, por parte de la gente joven, sobre su letra.

Solo había una salida a esta acentuada sospecha: oír la música. Y la oí, o mejor, la escuché. Y me llevé, por un lado, la gran sorpresa, y por otro, comprendí a muchos de mis alumnos: la música, el código musical, no potenciaba la letra, sino todo lo contrario, la desvirtuaba, la banalizaba. Y no sólo la música, sino también la voz de la cantante.

(En una entrevista en T.V., uno de los componentes de Mecano, creo que José M.ª, que es cantautor, interrogado sobre qué le parecía que letras tuyas no las interpretara su grupo, respondió que las había que no eran apropiadas para la voz de Ana y su forma de cantar —importancia pragmática para la eficacia artístico-comunicativa, que se da también si se emplea únicamente el código lingüístico, de algo tan puramente de habla como el tono de voz.).

Oímos, escuchamos, la grabación en clase. Dos veces consecutivas, sin comentario previo alguno.

(Un paréntesis didáctico. Soy de los que creen que los textos —también los literarios, o si se quiere más, pues es la manera de que se «degusten»— deben llegar directamente, sin proponer previamente unas preguntas que los conviertan de objeto de conocimiento, o de placer estético, o de distracción por ellos mismos, en objeto de estudio. Así, difícilmente se creará el gusto por la lectura. Sólo después de leídos, puede hacerse reflexionar sobre algo que interese. Pero, en principio, dejemos que el texto hable y no lo encorsetemos —y a veces desviemos— al hacerle responder a unas preguntas previamente formuladas.)

La impresión general fue que no decía lo mismo que la letra. Pero no sólo esto, sino que unidas, música y voz de Ana, sepultaban la letra.

—Una reflexión sobre la concurrencia de códigos— entendiéndolo por tales el conjunto de normas convencionales que hacen posible la comunicación, valiéndose de distintos instrumentos por ellas regidos: según

sean estos, será el código lingüístico, musical, etc. Muchos actos comunicativos emplean dos o más códigos, a lo que algunos semióticos denominan códigos mixtos: pensemos en la primitiva lírica (lírica procede etimológicamente del instrumento —lira— con que se cantaba), o en la representación teatral (donde concurren lengua, mímica y a veces música), o en el cine (imagen, música y palabra), etc. Y esto ocurre con las canciones. En todos estos casos lo que se persigue por el emisor con la conjunción de estos códigos debe ser lo mismo: en lo semántico y en lo pragmático, o en lo semántico-pragmático, si se quiere; y cada código debe ser idóneo para expresar y comunicar aquello que se desea llegue al receptor. De ahí que se diga que ciertos códigos no son apropiados para ciertos mensajes —una novela de aventuras puede llevarse mejor al cine que, por ejemplo, «La montaña mágica», novela filosófica. En una palabra, debe existir, también entre los códigos o lenguajes —como entre contenido y forma— una adecuación, puesto que son *formas* convencionales de comunicación.

Por otra parte —hay que tenerlo en cuenta— en las canciones suele ser los más «externo», lo musical (por ser, a veces, el código nuevo que toma al lingüístico como mero significante, de manera análoga a como, con frecuencia, actúa la literatura con la lengua común), lo que notamos primeramente y lo que muchas veces se considera lo más importante: en general conocemos a los autores de la música y no a los libretistas de óperas y zarzuelas. Por esto, si la música no potencia o, al menos, no va de acuerdo con la letra, esta casi desaparece. Un problema en la producción de estos «textos» con más de un código —lingüístico y musical en este caso— reside en que los autores sean distintos: uno el de la letra, otro el de la música. ¿La letra en función de la música, o a la inversa? Dependerá de cuál de las dos haya sido la primogénita. El código de la primera creada dará la comunicación a la que el otro habrá de servir, recreándola —caso de muchas óperas— pero no traicionándola; (recordemos el aforismo italiano que marca la dificultad de pasar de un código lingüístico —una lengua— a otro —otra lengua: «traduttore-traditore»). Pero si ambos códigos han nacido gemelos —caso de los cantautores: creadores de la letra y música (¿es el caso de «No es serio este cementerio»?)— no deberían haber en el emisor intenciones dispares, y si el receptor las percibe —fallo de la eficacia comunicativa— será: o porque ha habido en el emisor intención de confundir; o porque los entornos socio-culturales, temporales, etc. son distintos (entre la época de la composición y la de la recepción del «texto»); o porque uno de los códigos no es idóneo para expresar la comunicación que se da con el otro...

El estudio de toda esa problemática es parte integrante de la lingüística del texto.—

En la letra «leímos» esto:

a) Descripción de un cementerio exteriormente pobre e interiormente

«raro» —no serio— pues en él los muertos, ¿alegremente?, se comportan como los vivos; de ahí arranca:

b) Una crítica de la vida cotidiana —vista como banal y superficial cien por cien: «y los viernes y tal -si en la fosa no hay plan... para dar una vuelta»— y a la vez una crítica de las diferencias sociales, que también, y a pesar de la fosa común —la muerte como igualadora— se dan en el cementerio.

c) Un desprecio por la creencia cristiana en la vida eterna, que no es un calco, claro es, de la terrena:

«el cielo por mí
se puede esperar»

.....
«que aunque el juicio final
nos trate por igual
aquí hay gente de rancio abolengo»

—Inserto aquí, por creerlo muy significativo para la conjunción forma-contenido, el comentario realizado sobre este último fragmento. ¿Puede considerarse 'positivo' el juicio final, puesto que igualará las diferencias sociales, y, al menos en este sentido, la creencia en él servirá de consuelo?

El juicio final es el sujeto de una proposición concesiva:

que aunque el juicio final
nos trate por igual

que, como tal, no impide la realización de la principal:

aquí hay gente de rancio abolengo

Hay, por tanto, una sensación de inoperatividad, de impotencia. Y el subjuntivo —trate— modo de la no realidad, se opone al índice de realidad —hay— en su tiempo más tangible, más incontrovertiblemente real: el presente. Frente a éste, el subjuntivo tiene un claro valor de futuro, psicológicamente ya mucho más problemático, que, acentuado por la irrealidad del modo y la no potencia de la concesiva, hace nos resulte un futuro tan a larga distancia, tan como sonando a folklórica cantinela, que nos evoca el «que largo me lo fiáis» del D. Juan de Tirso, sin la fe del barroco. Incluso lo fónico, el verso más largo

aquí hay gente de rancio abolengo

parece dar sensación de más peso, de realidad, frente a los otros dos heptasílabos saltarines:

que aunque el juicio final
nos trate por igual

Por tanto, ¿como concederle —al juicio final— una valoración positiva?—.

El tono de la composición, reflejo de la intención del emisor para conseguir una comunicación eficaz, está entre lo festivo o casi festivo: desdramatización del cementerio y la muerte, con dejes de tristeza sarcástica —el «pasarle muy bien» de los muertos está ejemplificado con alegrías tan superficiales como las que puede dar estar «entre flores de colores» o el salir los fines de semana «si en la fosa no hay plan»—, y la visión crítico-sarcástica de la vida futura cristiana, y de la persistencia de las diferencias sociales...

En si predominaba el tono festivo o el crítico-sarcástico hubo clara división de opiniones entre los alumnos, ¿quizá porque los que sustentaban el predominio de lo desdramatizador conocían la música?

Lo que se «lee» en la música y la interpretación cantada

En las estrofas una especie de marcadísimo paso de entierro, de repetitiva marcha fúnebre que resalta las pausas versales, contribuye, con la dulzura de la voz de Ana, a producir una impresión de apacibilidad, de tristeza suave, que quita dramatismo a todo lo que se dice, y que no tiene nada, o casi nada, de sarcástico. Los elementos críticos —social y religioso— quedan, al menos, muy desvirtuados. Al oír la canción si apenas se piensa en crítica alguna, mucho menos se perciben las posibles metáforas: nichos-pisos hacinados, y aún menos la de bichos-personas de la clase alta que se comportan como tales.

Como caso puntual de esta divergencia en lo dado por cada código, anoto la manera de cantar «Cuba» y «luba».

tiene mi cementerio una fosa común
 donde estamos los héroes de Cuba
 los domingos los negros no dejan dormir
 pues les da por cantar misa luba

En el lingüístico, son dos palabras acentuadas en la vocal más oscura —la más cerrada y grave de la serie posterior— y esto, por la relación en la cadena con *negros* y *dormir*, podría verse como una potenciación del elemento oscuro y de desagrado; pero en la canción lo que resalta, por tono más alto y alargamiento, es la *a* de estos dos términos, con lo que la imagen es de claridad. El porqué de esa impresión clara y alegre no se explica, a no ser como una visión de que la actitud de los negros, no dejando dormir, no merecía el más leve enojo, es decir, por banalización de la letra.

Sin embargo, hay ocasiones en que el código musical potencia el lingüístico. En el estribillo, por ejemplo, el ritmo rápido y vivaz subraya el

tono desenfadado y la sensación de movimiento producida por los heptasílabos y los abundantes verbos de acción. Y en «entre flores de colores», en el leve quiebro de la voz de Ana, he creído notar lo banal, lo falso, de esta «movediza» alegría. En «y el cielo por mí - se puede esperar» los tonos más altos en las sílabas fuertes de *cielo* y *esperar* hacen sobresalir estas palabras clave para la crítica religiosa; y la sílaba tónica de *esperar* con su alargamiento y la larga pausa tras ella —es la que termina el estribillo— contribuye a dar la sensación de muy larga espera.

Voy a detenerme, por considerarlo paradigmático, en el estudio de *Luengo* —duques de Medina y Luengo— en los códigos lingüístico y musical.

En el contexto *Luengo* es la representación de la clase social privilegiada incluso en el cementerio. Esta alcornia se pone de relieve en la forma externa por:

a) Lo fónico: confiere la gravedad mediante sonidos graves —vocales u, o, velar g y alófono velar de /n/—; el énfasis de lo solemne está conseguido por el elemento nasal de n y la nasalización del diptongo. La rima con abolengo,

el panteón familiar
de los duques Medina y Luengo
que aunque el juicio final
nos trate por igual
aquí hay gente de rancio abolengo

resalta, al repetirlo, (como toda rima trae al eje sintagmático lo que como asociación fónica estaría en el paradigmático) todo lo señalado, salvo la u —pero ésta por constituir diptongo se siente muy unida. La longitud de los versos —que finalizan en dichas palabras— endecasílabos, frente a los heptasílabos que los rodean, confiere más lentitud, y con ella más solemne gravedad.

b) La semántica: En abolengo es clara. *Luengo* etimológicamente es largo, grande, y potenciado por abolengo y por Medina, etimológicamente ciudad (del árabe) tiene clara connotación de alcornia, de grandeza. (Esta semántica está notada en el trabajo de Carmen González Landa).

c) La sintaxis: Los dos —Luengo y abolengo— son sustantivos en función adjetiva —uno mediante preposición —de rancio abolengo—; otro por aposición especificativa de patronímico —*duques Medina y Luengo*—, pero en ambos casos parecen resaltar más semánticamente que sus sustantivos: *duques* y *gente*. En el segundo caso es claro, en el primero pensemos si hubiera tenido igual efecto un patronímico como Álvarez, Suárez, Chico, etc. Este paralelismo de función contribuye a resaltar ambas palabras.

d) La morfología: ¿Sería ir demasiado lejos pensar que el sufijo germánico -engo fuera trasladado intuitivamente, en una especie de etimolo-

gía popular, inducida por la rima, a la terminación -engo de Luengo?. De ser así, por repetición, quedarían resaltadas, una vez más, las dos palabras.

Buscada o espontánea, hay una clarísima función poética en el sentido de Jakobson (conseguida por la especial estructura repetitiva en la cadena hablada —eje sintagmático o de combinación— de las unidades lingüísticas que, como ya se ha dicho al hablar de la rima —en el apartado a— ha traído la equivalencia del eje paradigmático, de elección entre varias posibilidades equivalentes: semánticas, sintácticas, etc., al eje de la combinatoria, originando así la repetición en estos versos). Y una ejemplar adecuación entre contenido y forma externa.

Al realizar el análisis de este fragmento creí percibir cierta extrañeza, ante lo que nos decían y cómo lo hacían, y creo fue mayor en los que conocían la música y desde ella juzgaban.

Sin embargo, el código musical resalta también la palabra Luengo al alargarla pronunciándola con hiato: Lu-en-go, alargamiento enfático que viene a resaltar la solemnidad.

La impresión que la música y la voz de la cantante produjeron en 32 de los 40 alumnos de clase, se sintetizó entre todos en: «Una sonrisa dulce y triste que desdramatiza el tema de la muerte». Lo demás queda en sordina.

Para 5 alumnos la sonrisa es más bien irónica, al dar con música solemne —en las estrofas— algo que no lo es. Por tanto, también desdramatiza el tema.

Hubo unanimidad en considerar que la impresión que prevalecía si se escuchaba la canción, era la que aportaban música y voz.

LA LINGÜÍSTICA DEL TEXTO Y EL «ENSIEMPLO» DE CLASE

Una de las aportaciones de esta dirección lingüística actual es la de insistir en la influencia que ejerce el contexto semántica y pragmáticamente en la comprensión y producción de textos.

El código de comunicación está incluido en ese contexto y dentro de lo lingüístico los diferentes «subcódigos», siguiendo la terminología de Jakobson³. (Piénsese en los conocidos ejemplos de la semántica de palabras polisémicas como operación, banco... según el subcódigo sea el médico o el mercantil. Y la eficacia comunicativa —pragmática— que puede tener un uso dialectal, según la condición del hablante y del oyente.)

Desde la Pragmática —ciencia desarrollada, o en desarrollo, dentro de esta corriente de lingüística textual (que estudiaría la eficacia comuni-

3. JAKOBSON, R.: *Op. cit.*, p. 351.

cativa de la canción de Mecano para el oyente, qué comprendía y cómo en consecuencia actuaba) Teun A. van Dijk afirma: «Lo que sí pertenece al contexto son categorías como hablante y oyente, la acción que llevan a cabo al producir un enunciado o bien al escucharlo, *el sistema lingüístico que emplean o conocen* y especialmente aquello que conocen respecto al acto de habla, *lo que con él persiguen y proyectan*; también pertenecen al contexto las 'actitudes' mutuas de los hablantes (como el tipo de relaciones sociales entre los 'roles') y frente a los sistemas de normas, obligaciones y costumbres sociales, por cuanto estos elementos *determinan de manera sistemática y convencional la estructura y la interpretación del enunciado*» (los subrayados son míos)⁴.

En la canción «No es serio este cementerio» al intervenir dos códigos diferentes, en divergencia, han producido dos interpretaciones diferentes —y también dos estructuras— tanto semánticas como pragmáticas: originando distintas actitudes en el oyente de la canción que en el simple lector. Este, puede reaccionar activa, o pasivamente (con resignación, por ejemplo) ante las diferencias sociales, o ante la crítica de las creencias; aquel, con simple divertimento.

Así la Teoría del Texto confirma lo visto en el ejemplo, o mejor, explica el porqué de esa incógnita de las dos comunicaciones dispares de un mismo texto.

CORRELATOS DIDACTICOS EN LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

a) Si queremos, para hacerla más asequible, introducir otro código — pictónico musical...— sólo lo lograremos si va acorde con el lingüístico. De otro modo no llegaría lo literario, sino lo dado pictórica o musicalmente. Por otra parte, dentro del código lingüístico, el subcódigo literario no podrá ser sustituido por uno coloquial, sino es perdiendo su especial estructura, en una palabra dejando de ser literario.

b) El cambio de código, o de subcódigo lingüístico, dará una recreación, u otra creación, que, a no ser que los códigos se conjuguen perfectamente, desvirtuará lo literario, una de cuyas características es la fusión íntima, o si se quiere la ósmosis perfecta, entre contenido y forma.

c) Parece preferible si el lector u oyente no puede recibir de la obra una comunicación eficaz por hallarse en contextos pragmáticos distintos —y esto también con obras no literarias— prepararle para que lo consiga, partiendo de otras más asequibles.

4. TEUN A. van DIJK: *La ciencia del texto*, Paidós Comunicación, Barna. 1983, p. 82.

d) Si, en general, se rechazan las adaptaciones, ¿cómo creer que un comic o el canto no adecuado de un poema, pueden sustituir o acercar a algo que falsean?

Tras una experiencia didáctica del tipo descrito, con leve reflexión, el alumno-futuro profesor llega fácilmente a las aplicaciones didácticas señaladas. Es claro, por otra parte, que tras el comentario se ha podido comprobar cómo el vehículo expresivo —distinto código o distintas estructuras lingüísticas— puede transformar la eficacia del texto, despertando el interés por la Pragmática, que entronca claramente los textos con la vida —pensemos en las siglas con que un gran analista textual, Petöfi, nombra su método de estudio: TETEM (teoría de la estructura del texto-estructura del mundo) indicando claramente la interacción entre ambos— y uno de cuyos objetivos es encontrar las leyes que rigen la eficacia comunicativa.

Una vez más, si la lengua conforma la materia o sustancia de las vivencias humanas, también la crea: crea los distintos enfoques de pensamiento, al dirigirlo, que modifican —para bien o para mal— el mundo. Y si esto es así comprendido ¿cómo atreverse a negar la importancia de la lengua y de su estudio?

A la Lingüística del Texto creo debemos, el menos en parte, la insistencia en esta importancia vital de la lengua, al, sin despreciar nada de lo hecho por anteriores direcciones lingüísticas, tratar de integrar, —como afirma Bernárdez en su obra divulgadora—⁵, la lingüística estructural, químicamente pura, con las llamadas ciencias del hombre: Psicología, Sociología... etc. Y esto hasta tal punto que Teun A. van Dijk, propone como una meta de esta Lingüística, la de mejorar el mundo:

«Desde nuestro punto de vista el desarrollo y los objetivos de la ciencia del texto... sólo son justificables en la medida en que contribuyen a revelar críticamente, formular y solucionar problemas sociales» (refiriéndose a la patología de la comprensión y elaboración de textos). Y en el epílogo a la edición castellana: «Más bien deberíamos darnos cuenta de que el análisis del discurso o la construcción de modelos cognitivos o sociales de uso del discurso, no tendrían que ser un fin en sí mismos. Nuestro conocimiento... debería estar orientado hacia la aplicación práctica, por ejemplo, a fin de comprender (e incluso quizá remediar)... importantes problemas sociales. Es este el caso de los prejuicios raciales, discriminaciones, manipulaciones, etc...»⁶.

5. BERNÁRDEZ, *Introducción a la lingüística del texto*, Espasa Calpe, Madrid, 1982.

6. TEUN, A. van DIJK, *Op. cit.*, pp. 235 y 294.