

Alexandra Álvarez y Carmen Luisa Domínguez. 2000. Cohesión y poética: las historias de Mérida *Cuadernos de Lengua y Habla. Análisis del Discurso. Mérida, Universidad de Los Andes, 2: 11-30.*

En su estudio de 1976 sobre la cohesión en inglés, un texto que hoy puede considerarse clásico, Halliday y Hasan establecen que la *cohesión* es una relación semántica que se da dentro del texto y lo define como tal. Así, el *texto* es un pasaje, escrito u oral, que forma una unidad de lenguaje en uso. Es precisamente la *textura*, esa calidad de ser un texto, lo que hace que éste funcione como una unidad.

Los elementos cohesivos se unen entre sí por *lazos cohesivos*. Hay que resaltar el hecho de que para Halliday y Hasan 1975 no son las relaciones sintácticas estructurales lo que constituyen la cohesión, sino más bien las relaciones de significado que existen en el texto. Ellos estudian, entre los lazos cohesivos, una serie de relaciones que se dan dentro del mismo, a saber: referencia, sustitución, elipsis, conjunción y cohesión léxica.

En este trabajo nos proponemos sugerir que algunos de los lazos cohesivos del texto son de naturaleza poética. Consideramos *poética* todo aquello que surge de la función poética del lenguaje, tal como fue definida por Jakobson (1988), escuetamente como *la tendencia hacia el mensaje como tal*. Esta función está estrechamente ligada a la función textual (Halliday y Hasan 1990). Halliday mismo sostiene que la función poética jakobsoniana forma parte de la *función textual*, es decir la función conformadora del texto. Aquí, nos concretaremos a la realización de la función poética en dos elementos: *ritmo y paralelismo*.

El estudio se apoya en un texto narrativo del Habla de Mérida de Mérida (Domínguez y Mora 1998). A continuación presentamos el texto que sirvió de apoyo a nuestra investigación, segmentado de acuerdo con las categorías de Labov 1972¹:

MDD5FB, *era recién casado*

ORIENTACION

1. me iba para Mérida...
2. mm...
3. a pedir por allá...
4. alguna cosita donde las amigas de mamá,
5. para traer,
6. ya estábamos grandecitas,
7. ay, pero...
8. donde una señora me fui
9. y entonces me daba frijoles y cambures todos los días y... a mí
10. ese frijoles y cambures comíanos allá
11. y yo venía por comer una migajita al menos y...
12. entonces,
13. ay Dios mío,
14. mm...

COMPLICACION

15. al otro día...

16. yo me aburría
17. y me salgo a lavar con esos jabones
18. y entonces un señor e...
19. era recién casado
20. y se metió al baño y...
21. y se mató,
22. con... con el orillo del baño,
23. que tenía un orillo,
24. se resbaló
25. y se cayó
26. y no salía
27. y no salía
28. y no salía,
29. y era recién casado,
30. y no salía,
31. y tumbaron la puerta
32. y era que se había muerto,
33. se murió,

34. entonces...
35. entonces yo me aburría en esa casa
36. y yo cogí los trapitos
37. y los puse en la mañanita atrás de la puerta
38. y cuando no se había parado yo ...
39. abrí el portón,
40. que me mandaban,
41. y salí volada y me...
42. y me fui otra vez para la casa,
43. y...
44. no me estuve...
45. no me estaba en la casa que me... así,
46. no me estaba,

CODA

47. no,
48. ay no, no
49. eso era un paquete muy grande,
50. ay Dios mío,
51. muy grande era...

Esta narración carece de la parte inicial, o *compendio*. La primera sección no resume la historia completa sino que sitúa los antecedentes: la narradora solía ir Mérida a pedirle comida a las amigas de su mamá. La *complicación* narra el episodio del accidente de un señor, recién casado, que se cae en el baño. La *coda* dice lo terrible que fue la situación y constituye a la vez, toda entera, una sección de *evaluación*. En general, en este texto las líneas evaluadoras se dan en varias secciones: en la orientación, la complicación y la coda. Los mecanismos usados son la evaluación externa (*ay Dios mío, ay no no*) y los paralelismos que veremos más adelante.

Ritmo y cohesión

El estudio de los esquemas lingüísticos que producen el ritmo en el uso de la lengua no son extraños a los estudios literarios y a la escritura en general (ver, entre otros, Kayser 1961); en ellos podemos encontrar la noción de ritmo como cualidad discursiva, propia de la discursivización; no como una cualidad del objeto vivido, de la vivencia, de la percepción, sino de la puesta en palabras (ver Bakhtine 1984).

En cuanto a la oralidad, están ya, en Cicerón, los aspectos fundamentales a tratar si lo que nos interesa es el ritmo "en los que hablan", de por sí importante, no solamente para la oratoria. Hay medios lingüísticos de los que un hablante dispone para conseguir un buen estilo. Por una parte, la colocación, la factura de las oraciones, por la otra, el ritmo, se unen a las buenas ideas y las palabras escogidas para lograr la armonía:

Hablar con un buen estilo oratorio, Bruto –tú lo sabes mejor que nadie– no es otra cosa que hablar con las mejores ideas y las palabras más escogidas. Y no hay ninguna idea que sea provechosa al orador sino está expuesta de una forma armoniosa y acabada; y no aparece el brillo de las palabras, si no están cuidadosamente colocadas; y una y otra cosa es realizada por el ritmo; mas el ritmo – esto hay que repetirlo constantemente – no sólo no está sujeto a las leyes de la poesía, sino que incluso las evita y no se parece en nada a ella; y no es que no sea el mismo el ritmo en los oradores y en los poetas, e incluso en los que hablan y, en fin, en todo aquello que tiene sonido y puede ser medido por los oídos, sino que la colocación de los pies hace que lo que se dice parezca semejante a prosa o a poesía (Cicerón 1991).

Es por ello que en el discurso hay pausas, modulaciones y oscilaciones que no dependen del aliento, sino del plan discursivo, del mosaico narrativo. La línea sintagmática de la expresión verbal es una línea en el tiempo, se produce como línea y se recibe también como sucesión. El hablante reconoce la "limitación" de la línea y la necesidad de presentar unidimensionalmente, sucesivamente, sus ideas, su conocimiento, su punto de vista. Ciertamente, el narrador debe conocer la imagen completa, la macroestructura de su mosaico verbal, efecto y causa de la coherencia global de su narración. El hablante debe planificar, decidir, desde su intención de comunicación, para conseguir una línea comunicativa eficiente; asimismo se someterá a la sintagmática del eje de las sucesiones del cual depende todo el mecanismo de la lengua (Saussure 1973:133).

Esta sucesión no es inocente sino que, por el contrario, es el resultado del conjunto de decisiones discursivas que el hablante toma en su recorrido hacia el texto. Lenneberg (1975) encuentra evidencias de que el cerebro percibe este "pulso" , entre otros, en los latidos del corazón, en los intervalos de la respiración, y en la diferenciación entre los estados de inicio y ejecución de los esquemas motores que, en el habla humana, se corresponderían probablemente con el esquema de la realización articulatoria de la sílaba. Así, en la base de nuestra actividad cerebral, la línea temporal está dotada además de un esquema rítmico que depende más bien de la percepción de un cambio, de una oscilación, de una variación en el esquema. De modo pues que en la colocación en palabras ciceroniana, es decir, estructura y ritmo, están íntimamente ligados entre sí.

Ahora bien, llegados a este punto, debemos preguntarnos cuál será la unidad de medida para establecer que, en efecto, en la línea temporal hay también un "pulso", una variación que marca el ritmo de lo hablado. Esa unidad o, al menos, una de ellas, es la unidad de entonación. Es decir que hay un segmento sintáctico que depende de la intención del hablante y se realiza como uno o más grupos melódicos los cuales, aunque parezca redundante decirlo, dependen más de esa intención que del "aliento". Por supuesto, este

hablante no solo produce oraciones: hay también repeticiones, falsos arranques, hesitaciones; en fin, elementos no oracionales que sirven para mostrar su posición en relación con lo que narra.

En primer lugar, en la narración oral puede notarse que, tal como lo señala Chafe 1982 para el inglés, la "fragmentación" parece ser una característica precisamente de la oralidad. La tendencia del discurso oral a realizarse mediante oraciones simples, se diferencia de la escritura que, por las condiciones mismas de su realización, permite una mayor densidad sintáctica y léxica.

La densidad sería entonces el resultado de una planificación y replanificación más acorde con la escritura y que, en la oralidad, es simultánea con la producción del habla (ver Chafe 1982 y, también, Halliday 1989). La complejidad sintáctica parece depender no sólo de los gramemas de conexión pues, con frecuencia, es fragmentada y yuxtapuesta. La conexión sintáctica entre oraciones se da poco en relación con otros medios de conexión, más bien discursivos, como puede verse en las siguientes líneas:

y no salía
y no salía
y no salía
y era recién casado
y no salía
y tumbaron la puerta
y era que se había muerto

En un fragmento como el anterior, vemos que la conjunción *y* actúa no sólo como un conector sintáctico, sino que más bien este parece estar delimitando los segmentos del texto. Lo cual no puede decirse de otras ocurrencias de este mismo conector como en:

se resbaló y se cayó

Si esto es así, entonces podremos afirmar también que *y* en estos casos, apareciendo típicamente en posición inicial de la unidad de entonación, actúa como uno de los marcadores del "pulso" de la línea de este texto, esto es, como un elemento rítmico.

Ahora bien, lo que nos parece más interesante notar es que, independientemente de su complejidad, las oraciones, en sí mismas, se constituyen de una manera diferente de acuerdo con el momento de la narración. El hablante recurre a distintas estrategias sintácticas según el momento de la narración en que se encuentre y de lo que está haciendo lingüísticamente.

De esta manera sucede que, en virtud de su función macroestructural en la narración, la *orientación* se articula fundamentalmente en el ámbito del sintagma nominal, para la presentación y la determinación de la referencia a espacios y personajes que, una vez introducidos por el narrador, conocidos para el receptor de la historia, podrán dejar el centro de la atención y, morfosintácticamente, codificarse como pronombre o cero; en la narración, dejarán el centro de la atención a la sucesión de eventos que constituyen la narración misma. Esto es lo que aparece en la *complicación*: puesto que en ella se narra el desarrollo de los acontecimientos, ésta presenta sucesiones de eventos por lo que, casi naturalmente, se construye en el ámbito del sintagma verbal. Por este mismo motivo, las

estructuras oracionales se hacen elípticas, en tanto, como señalábamos antes, la mayoría de los referentes aparecen solo pronominalmente. Consideraremos detalladamente las líneas siguientes:

yo me aburría
y me salgo a lavar con esos jabones
y entonces un señor e...
era recién casado
y se metió al baño y...
y se mató,
con... con el orillo del baño,
que tenía un orillo,
se resbaló
y se cayó
y no salía
y no salía
y no salía,
y era recién casado,
y no salía,
y tumbaron la puerta
y era que se había muerto,
se murió

La hablante nos ha venido diciendo de sus malos momentos y, entre ellos, de cuánto se aburría en esa casa, de cuán incómoda se encontraba. Para demostrarlo, narra la triste historia de un señor que era recién casado por lo que, a su entender, la historia es más triste todavía. Lo que aparece en esta narración, después de presentar al personaje es una pura sucesión de eventos: entrar, resbalarse, caerse, no salir, porque *se había muerto*; más aún, para mantener la perfectividad de los de los eventos, la hablante reelabora, rotundamente: *se murió*.

Pasamos así, en esta historia, de la presentación de una situación personal que se construye nominalmente (en la orientación), a una sucesión verbal (en la complicación). Esta sucesión está doblemente marcada, por la serie verbal misma que permite, por su laconismo, la aceleración del *tempo* narrativo y por las conjunciones que inician las unidades de entonación que, junto a las repeticiones de estructuras, crean un efecto rítmico particular a este texto. Esto nos permite confirmar que, en la macroestructura narrativa, orientación y complicación cumplen dos funciones diferentes, esto es, respectivamente, el establecimiento de la referencia y la narración de los sucesos. Como consecuencia de ello, la orientación se formula en oraciones "presentadoras de estados", centradas, como dijimos antes, en el ámbito del sintagma nominal, mediante la inclusión (en nuevas unidades de entonación) de informaciones relacionadas en el área de la identificabilidad del referente; mientras que la complicación requiere de oraciones "presentadoras de acciones", en las cuales el verbo es el encargado de aportar información, todo lo cual permite oraciones de elipsis nominal frecuente.

Este cambio en la configuración de las oraciones produce también un efecto de aceleración de la narración pues, al ritmo pausado de la *orientación*, de la presentación de espacios y personas, se opone el ritmo más acelerado de los eventos en seguidilla, que encontramos siempre en la *complicación*, ritmo este que vuelve a retardarse en la coda o en

la evaluación. Si el ritmo depende de una variación en el esquema, de una oscilación, entonces este cambio en la armazón oracional tiene consecuencias rítmicas, puede influir en la percepción del ritmo en las narraciones y, quizá, sea usada por el hablante con este fin.

Paralelismo y cohesión

Especial atención merece, en esta narración, una forma poética de construcción del texto llamado, por Jakobson *paralelismo* (cf. Jakobson1992). El paralelismo es la repetición de estructuras de diferente tipo, ya sean éstas sonoras o gramaticales. Según se dé éste en el nivel fónico, sintáctico o semántico, puede hablarse de paralelismo sonoro y gramatical. En este último me refiero a la presencia de ciertas figuras de sentido, como la antítesis. En estas narraciones encontramos los tres tipos de paralelismo:

i) El paralelismo *sonoro*, es el más evidente para el oído, porque trata de la repetición, como su nombre lo indica, de sonidos. Lo vemos en las líneas:

entonces...ay Dios mío..
ay Dios mío

al otro día... yo me aburría
entonces yo me aburría

era recién casado
y era recién casado

con...con el orillo del baño
que tenía un orillo

y no salía
y no salía
y no salía

no me estaba en la casa que me así..
no me estaba

eso era un paquete muy grande
muy grande era

Encontramos aquí la repetición de sintagmas completos, que implican, a su vez la repetición tanto de la estructura fónica como de la estructura gramatical.

ii) El segundo tipo de paralelismo es el *paralelismo gramatical*. En este tipo de secuencia, menos evidente, pero sin embargo muy eficaz para lo que el ritmo se refiere, lo que se repite es la estructura sintáctica. Jakobson (1992) afirma que la yuxtaposición de secuencias como *el granjero mata al patito y el hombre se lleva al pollo* nos hace "sentir instintivamente, sin el menor intento de análisis consciente, que ambas oraciones caben exactamente en el mismo esquema, que en realidad son la misma oración fundamental y difieren sólo en sus atavíos materiales". Jakobson entiende estos conceptos - material y de

relación- en términos más técnicos como léxico y gramatical. Nótese, en los ejemplos siguientes, la sucesión de verbos:

y se metió al baño ...
y se mató

se resbaló
y se cayó

y no salía (a)
y tumbaron la puerta(b)
y era que se había muerto (b)
se murió (a)

y yo cogí los trapiticos
y los puse en la mañanita atrás de la puerta
y cuando no se habían parado...
abrí el portón
que me mandaban
y salí volada
y me fui otra vez para la casa
y... no me estuve

Es interesante ver cómo el paralelismo en este fragmento no se detiene en la clase de palabras, o sea en el hecho de que lo repetido sean precisamente verbos. Se da además en estas secuencias, como intuimos antes, un juego en cuanto al *aspecto* verbal: *y se metió al baño/ se mató y se resbaló/ y se cayó* son todos de aspecto perfectivo, dinámico y puntual. Lo mismo ocurre con las secuencias *y yo cogí los trapiticos/ abrí el portón/ y salí volada/ y me fui otra vez para la casa/ y no me estuve*. Esto incrementa el ritmo rápido del segmento y acelera el *pulso* de los acontecimientos.

En las secuencias *y no salía/ y tumbaron la puerta* se da en cambio un contraste de aspectos: el imperfectivo vs. el perfectivo; repitiéndose el esquema en *y era que se había muerto/ se murió*. Para Comrie, una forma perfectiva denota una situación vista en su totalidad, sin relación con su constitución temporal interna: el imperfectivo en cambio ve una situación con respecto a su estructura interna (Comrie 1976: 19). En las dos secuencias anteriormente citadas el sucederse el perfectivo después del imperfectivo da, precisamente, la impresión de algo súbito y repentino.

iii) Hay además ciertas figuras, que más que sintácticas podríamos considerar semánticas; una de ellas es la antítesis, que presenta en paralelo acciones semejantes pero con sentido contradictorio. Es el caso de los ejemplos siguientes, cuando se contraponen las expresiones *me iba para Mérida...mm...a pedir por allá...* con *y yo venía por comer una migajita al menos*, y en *se metió al baño y tumbaron la puerta* en la *complicación* de la misma; y quizás también *era recién casado* con *y era que se había muerto*.

Para Jakobson el paralelismo es una estructura poética, porque se basa en la repetición de una secuencia. La prosa se caracteriza, en cambio, por transitar el camino hacia adelante, y ese es el fundamento de otras texturas que encontramos entre estas narraciones. La misma etimología del término latino *versus* contiene la idea de una

recurrencia regular, al contrario de la prosa, cuya etimología latina (*provorsa*) sugiere un movimiento hacia adelante (Jakobson, 1992: 43). El que el paralelismo sea propio de la poesía, no significa que "en la prosa no haya paralelismos o repeticiones o cualquier otro recurso específicamente asociado con la poesía; sino que tales simetrías no son el recurso constructivo de la prosa y no se utilizan tan sistemáticamente (Jakobson 1992: 205).

El paralelismo contribuye al armado de la estructura narrativa, entre las piezas del mosaico, entre líneas, pero también en el mosaico completo; en esa imagen mental que se hace el narrador y que precede lo dicho. Vimos, en este sentido, en la sección anterior, cómo el pulso mantiene el hilo de la narración: en otras palabras, el ritmo, en un acelerando y decrescendo va enganchando las líneas del texto en una cabalgata, a veces a ritmo de trote, luego a galope, regresando nuevamente al trote. Pues bien, también el paralelismo garantiza esta cohesión línea por línea. Encontramos los ejemplos más claros de esto en las repeticiones inmediatas, sobre todo sonoras, de núcleos de interés en la historia, y por ende momentos evaluativos de la misma:

y no salía
y no salía
y no salía

no me estuve
no me estaba en la casa que me...así
no me estaba

Pero los lazos cohesivos se mantienen de igual forma en los paralelismos gramaticales. En otra sección se analizó cómo el carácter nominal de la orientación se opone al verbal de la complicación. Es así como en esta última sección las hileras de verbos nos van llevando en un galope al acelerando de la acción:

al otro día...
yo me aburría
y me salgo a lavar con esos jabones
y entonces un señor e...
era recién casado
y se metió al baño y...
y se mató,
con... con el orillo del baño,
que tenía un orillo,
se resbaló
y se cayó

para luego desembocar en el ritardando que produce la repetición de la secuencia:

y no salía
y no salía
y no salía,
y era recién casado,
y no salía,

Este movimiento se repite en otra secuencia de verbos en un nuevo acelerando:

entonces...
yo me aburría en esa casa
y yo cogí los trapiticos
y los puse en la mañanita atrás de la puerta
y cuando no se había parado yo ...
abrí el portón,
que me mandaban,
y salí volada y me...
y me fui otra vez para la casa,

para recurrir a otro ritardando en:

y...
no me estuve...
no me estaba en la casa que me... así,
no me estaba,

Los dos fragmentos compuestos por el acelerar y el retardar el movimiento son a la vez reiteraciones paralelas de lo mismo: de un pulso que corre y se detiene ante la evidencia de la muerte. El paralelismo de la acción se da tan claramente, que ambos fragmentos comienzan con la afirmación de la narradora *yo me aburría...* La cohesión de la *complicación* está construída sobre esta simetría.

A la vez que los lazos más cortos, dados por esos paralelismos inmediatos, se tejen lazos cohesivos más largos y abarcantes. Tenemos, la acción antitética del irse para Mérida la protagonista en el *me iba para Mérida* en la línea 1 del texto y el regreso hacia su casa- "la casa" - en el *me fui otra vez para la casa* en la línea 42; en una casa diferente de la que le sigue en la línea 45, la del suceso. Por otra parte en las líneas evaluativas el *ay Dios mío* lleva de la orientación en la línea 13, a la coda, en la línea 50. Estos paralelismos redondean la acción de modo que se le recuerda al oyente, con estas repeticiones, dónde comenzó todo.

Se confirma así lo afirmado por Hasan en el sentido de que la estructura paralela tiene un significado textual. Para esta investigadora el patrón (pattern) es central en la construcción del texto hasta el punto que texto y patrón - el mosaico del que hablamos anteriormente - son la misma cosa. Sin esa "colocación" como diría Cicerón, no habría texto, o al menos sería otro el texto (Hasan 1989:12).

Conclusiones

En este trabajo hemos querido mostrar que la línea sintagmática responde a un plan discursivo del hablante concerniente a la macroestructura del texto y a las estrategias lingüísticas que utilizará. En este sentido, nuestras observaciones muestran por ejemplo que *orientación* y *complicación* tienen funciones macroestructurales diferentes y que el hablante reconoce estas funciones pues, en la primera, presenta los referentes, en la segunda, se suceden los acontecimientos. De ahí el carácter nominal de la primera y verbal de la segunda.

Si el ritmo depende de una variación en el esquema, entonces este cambio en la armazón oracional tiene consecuencias rítmicas: la variación que se produce por la diferente configuración de las oraciones puede influir en la percepción del ritmo en las narraciones.

Como hemos visto, para Jakobson el paralelismo es una estructura poética, dado que basa en el camino hacia atrás de una secuencia, propio del verso (Jakobson 1992). En todo caso, podemos hablar de un enfoque poético de las narraciones aquí analizadas, puesto que consideramos como dos de sus elementos constituyentes el paralelismo y el ritmo.

Ambos elementos son conformadores del texto, significantes para éste. Tanto el ritmo como el paralelismo forman además lazos cohesivos, que hacen del texto una unidad de lenguaje en uso. Ritmo y paralelismo conforman la *textura*, la calidad del texto que lo hace funcionar como unidad.

REFERENCIAS

- Alvarez, Alexandra. 1998. Discurso. En Enrique Obediente Sosa (comp.) El habla rural de la Cordillera de Mérida. Mérida: ULA.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Cicerón. 1991 [46 a.C]. *El orador*. Madrid: Alianza.
- Comrie, Bernard. 1976. *Aspect*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chafe, Wallace. 1982. Integration and involvement in speaking, writing and oral literature. En Deborah Tannen, ed. *Spoken and written language*. Norwood: Ablex.
- Chafe, Wallace. 1994. *Discourse, consciousness and time*. Chicago: Chicago University Press.
- Domínguez, Carmen Luisa y Elsa Mora. 1998. *El habla de Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Halliday, MA.K y Rukaiya Hasan. 1976. *Cohesion in English*. London: Longman.
- Halliday, MA.K y Rukaiya Hasan. 1990. *Linguistics, language and verbal art*. Oxford: Oxford University Press.
- Halliday, Michael A. K. 1989. *Spoken and written language*. Oxford: Oxford University Press.
- Hasan, Ruquaiya. 1989. *Linguistics, language and verbal art*. Oxford: University Press.
- Jakobson, R. 1992. Poesía de la gramática y gramática de la poesía. En *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, Roman. 1988. *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra
- Kayser, Wolfgang. 1961. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Labov, William. 1972 The transformation of experience in narrative syntax. *Language in the inner city*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Lenneberg, Eric H. 1975. *Fundamentos biológicos del lenguaje*. Madrid: Alianza.
Saussure, Ferdinand de. 1973. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Notas en este documento.

[1] Labov 1972 describe la narración como una unidad textual con una estructura regular que comienza con un **compendio** que define el tema o punto de la historia y continúa con una **orientación** que describe las circunstancias en que aquella ocurre. Le sigue la **complicación**, donde se narran los eventos centrales y la **coda**, una transición temporal y temática del mundo de la historia al del momento de su narración. La **evaluación**, es decir, la marcación de la importancia que tiene la historia, la razón de la misma, puede estar presente a lo largo de todo el texto.