

¿Qué es un texto?

Wolfgang Raible, Universidad de Freiburg, Alemania

Erschienen in der Zeitschrift *Función* 21-24, 2000 [2004], S. 9-29.

Índice

| | |
|---|-----------|
| 1. Observaciones preliminares. | 1 |
| 2. ¿Qué es una lingüística textual de la lengua? | 2 |
| 2.1. Una digresión. | 3 |
| 2.1.1. Las melodías y los textos. | 4 |
| 2.1.2. Ejemplos de música artificial. | 5 |
| 2.2. Conclusiones que valen para los textos lingüísticos. | 7 |
| 3. Aplicación de lo dicho a los textos. | 8 |
| 3.1. Un ejemplo de texto. | 11 |
| 4. Unas conclusiones | 13 |

1. Observaciones preliminares.

Leyendo los escritos de Aristóteles podemos aprender un principio metodológico fundamental. Antes de entrar al estudio de un dominio determinado, cabe preguntarse cuántos sentidos tienen las nociones centrales de nuestro campo de investigación. A menudo la respuesta es que tienen varios sentidos. En este caso tenemos que examinar los sentidos diferentes y elegir el sentido que conviene a nuestro estudio. De esta manera podemos evitar problemas de terminología y –sobre todo– malentendidos o equivocaciones posibles. Yo quisiera hacer lo mismo con la noción de “texto”. Con tal fin establezco una diferencia entre tres acepciones principales:

- (a) En el lenguaje de todos los días “texto” quiere decir lo que se habla o lo que se escribe en contextos determinados. Desde esta perspectiva no tenemos dificultad ninguna con la noción de texto. Sabemos todos lo que quiere decir; en todo caso, nuestros conceptos individuales de “texto” –texto en este sentido– son muy semejantes.

- (b) La segunda acepción de “texto” es una versión mucho más abstracta que la primera. Según ciertos puntos de vista, algunos textos pueden ser semejantes o hasta idénticos; dicho de otro modo, tienen una o varias invariantes de manera que podemos formar tipos a los que pertenecen los textos individuales. Utilizamos todos el término “texto” en este sentido en el lenguaje cotidiano, sin que nos cause dificultad alguna, puesto que hablamos todos de “textos líricos”, “poéticos”, “jurídicos”, “textos de contratos”, “textos de Borges” o “textos de Baudelaire”. La invariante –o las invariantes– que definen textos en esta segunda acepción del término en cuestión pueden ser invariantes que caracterizan ciertos textos, pueden ser marcos provenientes de la situación de comunicación etc.
- (c) La tercera acepción del término “texto” es todavía más abstracta. Según la segunda acepción, un texto individual era la manifestación de un tipo de textos. La pregunta crucial era: ¿cuáles son los marcos invariantes de cierto grupo de textos individuales? La pregunta análoga para el término “texto” en su tercera acepción sería: ¿cuáles son las propiedades que caracterizan todos los textos en el sentido de la acepción primera, a saber todos los textos individuales?

Los lectores saben por supuesto que existe una disciplina lingüística que se llama “lingüística textual”. Pues bien, una lingüística textual puede estudiar textos en los tres sentidos ya definidos. Los textos en la primera acepción del término, es decir los ejemplares individuales de texto, son los objetos con que trabaja la lingüística textual *del habla*. Los textos en el tercer sentido forman el objeto de una lingüística textual *de la “lengua”* en el sentido de Saussure. Los textos correspondientes a la segunda acepción serían el objeto de una lingüística que se establece entre los extremos de una lingüística *del habla* de un lado y una lingüística *de la lengua* del otro. Se interesa en las características de textos que pertenecen a determinados géneros textuales. En cuanto a la lingüística textual en el plano de la lengua, es un hecho interesante que fue raramente objeto de investigaciones antes de los años setenta del siglo XX. Puede ser que hasta los años sesenta seguía siendo efectivo el veredicto de Saussure, a saber que las frases son las unidades más grandes, más extensas que puede examinar y explorar la lingüística en el sentido propio de la palabra.

2. ¿Qué es una lingüística textual de la lengua?

Después de haber clarificado los diferentes sentidos del término “texto”, quisiera examinar los textos como unidades de la lengua, es decir como unidades del sistema lingüístico. En este contexto quisiera preguntarme cuál podría ser la idea o el concepto de textos en el plano semántico. Para alcanzar mi objetivo haré un rodeo hablando primero de un tema que, a primera vista, absolutamente nada tiene que ver con el tema de mi ponencia.

2.1. Una digresión.

Todos conocemos la experiencia siguiente, ya sea por la televisión o por vivencia directa. En un torneo de baile, una serie de parejas se mueven en una sala al ritmo de la música producida por una banda. Observamos con cierto interés a las parejas porque quisiéramos saber cuáles son las mejores. De esta manera podemos enojarnos más tarde por la decisión de los jueces del concurso.

Pues imaginemos ahora que asistimos todos a tal concurso de baile y que fijamos toda nuestra atención en una pareja determinada. Imaginemos adicionalmente que esta pareja repitiera su programa dos o incluso tres veces. Nadie estaría en condiciones de repetir con una compañera o compañero de baile el transcurso de los movimientos que acabamos de observar con muchísima atención. Ni siquiera estaríamos en condiciones de describir de memoria el transcurso de esos movimientos de manera que otros –por ejemplo gente que baila mejor– puedan repetir los movimientos y pasos en cuestión.

En contraste con este fenómeno, podría pasar algo muy interesante y quizás sorprendente: después de haber observado o mirado nada más una vez uno de esos bailes –e insisto en que se trata de mirar, es decir de una actividad *visual*– incluso alguien con un talento mediano o mediocre está en condiciones de *repetir la música* –o mejor dicho la melodía– de acuerdo con la cual se movieron los danzantes. Y eso podemos conseguirlo, lo repito, a pesar de que hayamos mirado con toda atención a los bailarantes y que *no hayamos escuchado* con la misma atención la música.

Quisiera repetir lo constatado en otras palabras más precisas y adecuadas para mis propósitos actuales: aún cuando observemos dos o tres veces a una pareja de bailarantes en sus movimientos complejos, no podemos repetir los movimientos y ni siquiera describirlos, lo que quiere decir que no somos capaces de conservarlos en la memoria. Por el contrario, podemos –sin más ni más– comprender y conservar en la memoria una melodía que tiene la misma extensión temporal. Y podemos repetirla o reproducirla enteramente o, a lo menos, unas secuencias de ella. Con otras palabras, volviendo a casa después de haber asistido como espectador a un concurso de baile, nadie repetirá en la calle los movimientos y los pasos vistos en la sala, pero todos conocemos el fenómeno de que, incluso sin talentos musicales, repetimos una melodía que acabamos de escuchar. Incluso sucede con frecuencia que algunas melodías nos persiguen con tanta obstinación que tenemos que aplicar trucos para deshacernos de ellas.

El fenómeno que acabo de describir quiere decir lo siguiente: es evidente que existe una diferencia considerable entre nuestra memoria en el dominio de movimientos vistos por los ojos por una parte, y nuestra memoria en el dominio de lo que escuchamos por otra. En cuanto al sentido visual tenemos una capacidad de memoria reducida cuando se trata de secuencias de movimientos. En el oído, por el contrario, nuestra capacidad de memoria es enorme cuando se trata de fenómenos que se presentan en un transcurso temporal. Y eso vale hasta en los casos en los que nuestra atención principal era dirigida a la observación de fenómenos visibles.

El ejemplo es tan interesante que quisiera seguir hablando unos momentos más de las melodías. Al hacerlo prosigo dos finalidades. De un lado el caso de las melodías es un caso muy importante en la historia de las ciencias; del otro lado es un caso muy informativo en cuanto a los textos lingüísticos –pues tienen la misma propiedad de desarrollarse en la dimensión temporal.

2.1.1. Las melodías y los textos.

Quisiera empezar con el aspecto que toca a la historia de las ciencias. Los que conocen esta materia, quizás conocen también el nombre de Ernst Mach. Su obra más conocida lleva el título *La mecánica*. La primera edición se publicó en Leipzig en 1883, la última 50 años más tarde en 1933 en la novena edición. Tres años después de la primera edición de su *Mecánica*, el mismo Ernst Mach publicó otro libro que no cuadra con la idea tipificada que hoy día tenemos de Mach pues su título era *Contribuciones al análisis de las sensaciones*. En esta obra Mach constató entre otras cosas que percibimos de manera inmediata estructuras o figuras tridimensionales y aún estructuras tonales. En este contexto se hallan también los términos de *Raumgestalten* y *Tongestalten*, es decir figuras o estructuras espaciales y figuras o estructuras tonales, términos creados por el mismo Ernst Mach. Pues bien, la sensación inmediata de estructuras tonales es un fenómeno a primera vista paradójico según Mach: pues lo que percibimos de manera inmediata, quiere decir como una unidad, es en verdad una *secuencia* de tonos en la dimensión temporal.

En el año 1890, es decir cuatro años más tarde, un colega de Mach en la Universidad de Viena hizo suya la observación paradójica de Mach. Este colega, Christian von Ehrenfels, se sirvió precisamente del ejemplo de la melodía que se percibe inmediatamente y como una unidad, basando su artículo sobre el fenómeno de las cualidades gestaltistas, las cualidades figurales o figurativas. Puede decirse sin exagerar que este trabajo de Christian von Ehrenfels es un hito en la historia de las ciencias. Pues la publicación de este artículo marca el nacimiento de una estrategia científica que se llama *Gestalttheorie*, la teoría de las figuras, la teoría de los conjuntos estructurales, etc. Es difícil traducirlo al castellano, por lo que en general se prefiere decir “teoría de la *gestalt*”; aún los franceses hablan de *théorie gestaltiste*, es decir “teoría gestaltista”. De aquí arranca la parte de mi digresión que concierne especialmente a los textos.

El hecho de que secuencias enteras de tonos individuales se perciban inmediatamente, es decir como una unidad, aunque en realidad se presentan a nuestro oído como un transcurso temporal, fue para von Ehrenfels la razón de la conclusión bien conocida de que una secuencia de tonos que constituye una melodía debe ser más que la suma de los tonos individuales. Esto es tanto más cierto si se junta con otro fenómeno a primera vista muy singular, para cuya descripción cito al mismo von Ehrenfels:

Por lo general puede decirse que la mayor parte de la gente puede retener en su memoria melodías enteras, mientras que el número de los que pueden conservar el paso de un tono particular a otro es ya menor, y que decididamente sólo una pequeña minoría puede reproducir la altura absoluta de los tonos.

Podemos pues reproducir melodías enteras. Pero cuando debemos producir una quinta, una cuarta o una tercera menor, tropezamos ya con dificultades, es decir necesitamos recursos especiales o trucos. Eso es un fenómeno tanto más curioso cuanto que la melodía que conservamos sin dificultad alguna en nuestra memoria, contiene una gran cantidad de cambios tonales y que estamos en condiciones de reproducirlos correctamente en la melodía misma. Cuando finalmente se trata de producir la normal en su altura absoluta, casi ninguno de nosotros puede cumplir las exigencias porque es un fenómeno rarísimo la audición absoluta. Por eso Christian von Ehrenfels continúa diciendo: ¿Cómo podría explicarse este hecho?, a saber nuestra capacidad muy reducida para reproducir el paso de un tono a otro y nuestra incapacidad casi total para la reproducción de tonos individuales. ¿Cómo podría explicarse este hecho si una melodía consistiera solamente en una suma de representaciones de tonos?

Añado otra cita más:

En la mayoría de los casos reproducimos una melodía en una altura tonal diferente de la original, y eso quiere decir que no reproducimos la suma de las representaciones individuales que teníamos antes, sino un conjunto diferente cuya propiedad característica es ser análoga con respecto al complejo percibido anteriormente.

Unos párrafos después, von Ehrenfels dice que si queremos hablar de una suma, sería más adecuado hablar de una *suma de transiciones* entre tonos individuales de la melodía y no de una suma de representaciones de tonos.

Quisiera precisar lo referido con mis propias palabras: cuando reproducimos una melodía, el papel más importante corresponde a *la relatividad*. No la reproducimos ni en la altura tonal en que la percibimos, ni con la velocidad o el ritmo idénticos. A esta relatividad doble se opone sin embargo algo absoluto: es menester que sean idénticas las *relaciones entre los tonos*, tanto respecto a la altura relativa de los tonos como con respecto a los tiempos y la dinámica relativos. En suma, cuando reproducimos una melodía, reproducimos *un sistema de relaciones* en que no hay elementos absolutos –fuera de las relaciones o de la relatividad misma.

Antes de terminar mi excursión, antes de dedicarme definitivamente a los textos lingüísticos, quisiera mostrarles a ustedes que *no es suficiente* la definición que nos ha dado Christian von Ehrenfels en cierto lugar, es decir la idea de que una melodía consiste en una suma de transiciones tonales. En el caso de que lo esencial de una melodía sería una suma de transiciones tonales, cada secuencia de tonos tendría que ser una melodía. Para demostrarlo quisiera presentarles unos ejemplos:

2.1.2. Ejemplos de música artificial.

EJEMPLO PRIMERO. Todos conocemos el juego de la ruleta. En vez de utilizar los números que conocemos, damos a cada casilla de la rueda giratoria el nombre de un tono. Entonces ponemos en marcha la bola y escribimos en un papel de música la nota que corresponde al lugar donde la bola se ha parado. Después de haber obtenido de esta manera una serie de notas, podemos emplear el mismo procedimiento para dar valores

temporales a las notas. Lo que resulta es una especie de música que los estocásticos –es decir los matemáticos cuya especialidad es el estudio del azar– llaman “música blanca” porque corresponde al ruido blanco en el dominio de la electrónica. Es lo que vemos en la televisión cuando no se percibe programa o mejor estación emisora.

La música blanca es una música sin melodía alguna, ninguno podría aprenderla de memoria sin esfuerzos desmesurados –y sin embargo cumple con la condición de que existen transiciones entre los tonos. Esta música generada por el azar tiene una propiedad característica que explica por qué no podemos reconocer melodías en ella: según dicen los matemáticos no tiene autocorrelación alguna. Ningún tono tiene una relación particular con sus vecinos.

EJEMPLO SEGUNDO. Los estocásticos conocen un método para evitar este inconveniente. En vez de lo que se llama en inglés *white music* generan *brown music*, “música parda”. Su nombre procede de los movimientos llamados “de Brown”, es decir los movimientos de partículas que se hallan en un líquido, provocados por los movimientos térmicos de moléculas que les dan choques. Aún siendo contingentes tanto el movimiento como su dirección, este movimiento de una partícula determinada proviene de un lugar determinado, quiere decir que la partícula se acuerda en cierto sentido del lugar donde estaba antes.

La llamada *brown music* podemos generarla fácilmente de la misma manera. Partimos de un tono determinado y denominamos los sectores de nuestra rueda de ruleta con títulos como “un tono más arriba”, “un tono más abajo”, “dos tonos arriba”, “dos tonos abajo”, “una tercera arriba”, etc. Empezamos con un tono determinado, preguntamos a la ruleta, es decir nuestro principio de azar, y cuando nos dice por ejemplo “dos pasos arriba”, escribimos el segundo tono, y entonces repetimos el procedimiento. Esto quiere decir que el tono siguiente está siempre determinado por el tono precedente, y eso quiere decir que la autocorrelación de tales secuencias de tonos es muy alta. Sin embargo, ni siquiera la *brown music* contiene melodías, y si la música blanca es demasiado caótica, la parda es demasiado monótona.

EJEMPLO TERCERO. Sería oportuno o adecuado buscar un camino entre los dos extremos. Este tercer ejemplo es al mismo tiempo el último. El método en cuestión consiste en introducir *reglas de transición* entre los tonos siguientes. Podemos por ejemplo analizar la obra entera de Juan Sebastián Bach, dividiéndola digamos en grupos de cuatro notas. Se toman entonces primero las notas uno a cuatro, entonces las notas dos a cinco, las notas tres a seis, etc. No es difícil calcular con los instrumentos electrónicos que conocemos la probabilidad de transición de cada tercera a cuarta nota en función y dependencia de las tres primeras notas de cada grupo. En caso de que no existieran ciertas transiciones, se suprime del todo esta posibilidad. Con un programa correspondiente, una computadora nos puede producir composiciones –y en caso de que nos encontremos con un primer éxito: durante trechos de uno o dos compases lo que nos compone la computadora parece ser música de Juan Sebastián Bach. Sin embargo, la totalidad es música blanca, *white music*. Es decir que tampoco en este caso

podemos hablar de melodías. Sería una tarea casi imposible conservar en la memoria tales secuencias de tonos.

Con estos tres ejemplos de música artificial quisiera terminar mi digresión en el dominio de las melodías. Empezó con Ernst Mach y Christian von Ehrenfels, es decir con la psicología de la gestalt, y terminó en los años 80 del siglo pasado con el James Watson Research Center de la IBM, es decir con personajes como el muy famoso Benoît Mandelbrot, el inventor de los fractales. Hoy en día, el último método es omnipresente –bajo el nombre de ‘hidden Markov models’ (HMM) o ‘modelos de Markov ocultos’ que, claro, deben ser ‘entrenados’ antes– en el reconocimiento de habla fluida y, sobre todo, en el análisis y la comparación de largas secuencias de nucleótidos o proteínas que se hallan en inmensas bases de datos.

2.2. Conclusiones que valen para los textos lingüísticos.

Quisiera utilizar ahora esta digresión para sacar cinco conclusiones que valen tanto en el campo de las melodías como en el de los textos.

1. En el dominio del oído poseemos una capacidad estupenda para asimilar información. Podemos asimilarla y al mismo tiempo sintetizarla en unidades más largas. Sin embargo en el dominio de la música y de la lengua eso vale solamente para secuencias que representan una especie de orden particular, o sea, en el sentido de la psicología de la gestalt, vale para secuencias que representan cualidades figurales particulares. De todas formas, eso no vale para una secuencia cualquiera.
2. Vale tanto para las melodías como para los textos que no podemos percibirlos como una serie de transiciones lineares que se establecen entre tonos o entre frases consecutivas. Es necesario que exista una jerarquía de tales transiciones. En un nivel bajo son transiciones entre tonos consecutivos, luego transiciones entre grupos de tonos. Tres o cuatro grupos pueden resultar en una secuencia, y entonces habrá transiciones entre secuencias etc. Por tal razón la tercera clase de música artificial que he descrito suena a lo menos durante dos compases como la música de Bach, mientras que en tramos más amplios es música blanca, *white music*. En el algoritmo generante claro que existe un principio para la formación de micro-estructuras, mientras no existe para estructuras o unidades más largas y al mismo tiempo más altas en la jerarquía.
3. Tanto en las melodías como en los textos prevalece lo relativo sobre lo absoluto. En el caso de la información lingüística podemos verlo en un hecho bien conocido. Cuando la información lingüística excede cierto límite, es verdad que podemos reproducirla correctamente, pero de todas formas ya no textualmente. Lo que conservamos en la memoria son las relaciones que se establecen en los planos más altos de la jerarquía, es decir que hemos comprendido lo esencial,

o el sentido, y que en vez de repetir textualmente lo entendido tenemos que reconstruir los planos más bajos desde los planos más altos. Esto quiere decir que, al menos en el dominio de los textos, memoria quiere decir reconstrucción.

4. Es un lugar común para los especialistas que la calidad de una música que nos gusta a nosotros viene de una mezcla equilibrada entre orden y sorpresa. La sorpresa supone la existencia de un orden que nos hace prever lo que viene probablemente a continuación, porque el factor que constituye el orden nos permite la anticipación. Cuando el orden y con eso la posibilidad de anticipar es demasiado grande, por ejemplo en el caso de una secuencia de tonos que constituyen una escala, y que tienen una autocorrelación muy alta, la música correspondiente nos parece aburrida o monótona porque ya no nos encontramos con efectos de sorpresa. Cuando –y eso era el caso de la música blanca– cuando no existe orden alguno, tampoco hay sorpresa. En este caso podríamos decir también que todo es sorpresa y, no siendo posible ordenar y agrupar una serie de sorpresas, no se presta para nada.

Quisiera mostrar a continuación que también los textos lingüísticos constituyen, en todos los niveles de la jerarquía lingüística, una mezcla equilibrada entre lo que se prevé y lo que no es previsible.

5. La quinta y última consecuencia que saco de mi digresión sobre las melodías es la siguiente: si quisiéramos describir textos como secuencias de palabras, de sintagmas o incluso de frases, eso sería nada más que una concepción reduccionista. De manera análoga tendríamos que describir una sinfonía como una secuencia de tonos etc. De esta manera no podríamos ver que lo esencial por ejemplo en una sonata son unidades más largas que llamamos melodías, temas que se suceden, se acompañan, se transponen para formar parte por ejemplo de una sonata.

Con semejante concepción reduccionista o atomista no podríamos concebir las relaciones muy importantes y hasta esenciales que existen en los niveles jerárquicos superiores. Por ejemplo no podríamos ver que las oraciones por sí mismas no tienen sentido si no funcionan en un conjunto superior, por ejemplo un conjunto textual o situacional. Eso quiere decir que, en el fondo, una lingüística textual es nada más que el intento de hallar los elementos y las técnicas que funcionan como los elementos de relación en los diferentes niveles textuales.

Es clara la consecuencia de tal concepción de “texto”; al texto corresponde una unidad de sentido que se divide en una jerarquía de unidades más pequeñas etc.

3. Aplicación de lo dicho a los textos.

En la segunda parte de este trabajo quisiera precisar el carácter demasiado alusivo de mi digresión musical. Al mismo tiempo quisiera concretar estas alusiones en un ejemplo textual.

Primero tenemos que preguntarnos cuáles son las medidas formales y sistemáticas en las que los textos se basan. Como en la definición general dada al principio de esta ponencia, me refiero al nivel del sintagma lingüístico. Se trata, pues, de las invariables que pueden hallarse en principio en todos los textos particulares.

Según creo existen seis clases principales de técnicas que funcionan como elementos de orden en los textos. Quisiera llamarlas *recursos de cohesión textual*. Son estas seis técnicas las que hacen perceptibles los conjuntos textuales y con eso nos permiten ver o localizar en todos los niveles jerárquicos los elementos de sorpresa y de información.

1. La primera clase de cohesión textual es debida al hecho de que una enunciación presupone un hablante y un destinatario. Se trata de la clase de cohesión más fundamental y elemental. Es casi la base de las otras clases de cohesión.
2. La segunda clase de cohesión se basa en el hecho de que secuencias más largas tienen marcas que nos señalan su carácter de conjunto. Son muy importantes en este contexto los contornos de entonación, las pausas y otras medidas sintácticas más. Se sabe que ya con unos meses los niños comprenden estos contornos entonacionales, y eso antes de que comprendan el carácter particular de lo que se integra al contorno de entonación. Al revés la facultad de producir y de percibir contornos de entonación pertenece a las características que, en las afasias, desaparecen más tarde. En cuanto a la importancia de estos perfiles de entonación, sabemos todos que un texto sintácticamente correctísimo puede llegar a ser incomprensible cuando el hablador o el lector lo pronuncian con una entonación no apropiada. Por el contrario, podemos comprender sin más el texto gramaticalmente incorrecto de un afásico con tal que la entonación sea adecuada. En los textos escritos un equivalente de estos contornos son todas las señales que hacen perceptible un marco más general en el que funcionan las partes jerárquicamente más bajas. Estas señales pueden ser, por ejemplo, indicaciones metatextuales (“en seguida vamos a hablar sobre contornos . . .” donde se anuncia un tema).
3. La tercera clase de cohesión se basa en la anáfora o repetición de cosas ya dichas en frases anteriores. Es sobre todo el caso de la cohesión actancial porque, en general, se repiten actantes. Unos ejemplos: “Don Fulano de tal volvió a casa. Allí (o en este lugar etc.) no halló nada que comer”. Aquí se repiten el lugar y el actante don Fulano de tal, en la segunda frase, con la llamada anáfora cero. Otro ejemplo: “Don Fulano de tal volvió a casa, lo que hizo también su hijo” – “lo que hizo” es “volver a casa”.
4. La cuarta clase de medidas de cohesión es la cohesión asertoria. Unidades más largas o frases enteras se juntan con elementos como “en efecto”, “sino”, “pero”, “aun cuando”, etc.

5. La quinta clase de elementos de coherencia la constituye la cohesión temporal. Presupone un marco cronológico con un “antes” y “después”, es decir con su transcurso temporal. Decimos “don Fulano de tal volvió a casa. En este lugar no halló nada para comer” –y no decimos “En casa no halló nada que comer. Volvió a casa”–. Hay muchas lenguas en las que ciertos tiempos del verbo son marcados en cuanto a la secuencia cronológica. Eso vale por ejemplo para el pretérito perfecto español. Cuando queremos expresar lo mismo en alemán, siempre tenemos que añadir la información “y entonces”.
6. Las invariantes ya sean formales o de contenido, constituyen la sexta clase de medidas de cohesión. Hay varias posibilidades de invariantes –por ejemplo un esquema prosódico que se repite, con un ritmo idéntico, asonancias, rimas. Asimismo, la repetición de una estructura sintáctica idéntica, la pertenencia a tal género textual, etc.

Las seis clases de cohesión, o con otras palabras, los seis factores responsables del orden en los textos, son factores universales de los textos en el sentido de que, en el caso de los textos descritos necesitamos por lo menos dos de ellos a fin de que podamos hablar de un texto.

Cuando por ejemplo existe solamente el medio de cohesión más elemental, es decir la presuposición de un hablante y nada más, como por ejemplo en un monólogo de Thomas Beckett, el factor que es la sorpresa predomina de tal manera que difícilmente es posible hablar de un texto. Textos semejantes serían como quien dice “textos blancos”. Otra clase de textos corresponde a la “música de Brown” –por ejemplo textos que contienen solamente el primer y el sexto factor de cohesión, es decir el mismo hablador y la existencia de un invariante formal o de contenido. Un ejemplo típico es el directorio telefónico. En este caso la autocorrelación es tan alta que la lectura del directorio telefónico no nos presenta ninguna sorpresa. Con tal motivo podemos empezar o terminar su lectura en cualquier lugar. Si no buscamos informaciones precisas, la lectura no nos enseña nada aún cuando leamos la guía entera.

Ciertos textos de la época surrealista añaden un tercer factor de cohesión, la cohesión actancial. Un ejemplo adecuado sería un poema de André Breton que consiste en una serie de versos que todos repiten el mismo esquema sintáctico, es decir el sexto modo de cohesión en mi serie. El sujeto de todos esos versos es “mi mujer”, es decir un sujeto idéntico para todos los versos, y a este “mi mujer” se añaden determinaciones como

Ma femme à la chevelure de feu de bois
 Aux pensées d’éclairs de chaleur
 À la taille de sablier
 Ma femme à taille de loutre entre les dents du tigre
 Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d’étoiles de dernière grandeur
 Aux dents d’empreintes de souris blanche sur la terre blanche etc.

Y esto continúa durante 60 versos donde, lo que permite pasar revista a todas las posibilidades de determinación sintáctica que existen en francés –pues las emplea todas André Breton en este texto.

No cabe duda que el factor seis, es decir el invariante formal o de contenido que se repite siempre, es idéntico con ese paralelismo que, según Roman Jakobson, caracteriza todas las creaciones poéticas. Se repiten esquemas rítmicos, se repiten versos, se repiten estrofas, rimas; a menudo se repite también el contenido de un primer verso en un segundo, pero con palabras diferentes, como en el poema finlandés Kalevala, etc.

3.1. Un ejemplo de texto.

Después de haberles expuesto y explicado el hecho de que existen textos más o menos ordenados, más o menos coherentes, quisiera a continuación explicar y materializar la teoría con otro ejemplo, una de las fábulas de Esopo. Su texto es el siguiente:

El lobo y la anciana

- (1) Un lobo hambriento andaba vagando en busca de alimentos.
- (2) Después de haber llegado a cierto lugar, oyó un niño que lloraba y una anciana que le decía al niño:
- (3) “No llores, si no te entrego enseguida al lobo”.
- (4) El lobo, pensando que la anciana decía la verdad, se detuvo y esperó mucho tiempo.
- (5) Al anoecer oyó de nuevo a la anciana que adormecía al niño diciendo:
- (6) “Cuando el lobo venga aquí, lo mataremos”.
- (7) Al sentir estas palabras, el lobo se encaminó diciendo:
- (8) “En esta casa no hacen lo que dicen”.
- (9) Esta fábula es para gente que no sabe interpretar lo que dicen otros.

Cuando presentamos una fábula semejante a alumnos o estudiantes, nos dan al poco rato descripciones y estructuraciones muy semejantes. Es decir que pueden dividir un todo en sus partes funcionales e integrantes. Lo interesante es que sin embargo por lo general no saben cuáles eran los criterios que les guían en su estructuración jerárquica. Claro que todos los lectores estructuran los textos que perciben y leen, pero por lo general lo hacen automáticamente. Es por eso que quiero explicarles en pocas palabras lo que pasa durante este proceso de estructuración y sobre todo, cuál es la base de las divisiones más importantes.

La cesura más importante en efecto está entre el cuerpo de la fábula y la llamada moraleja. Se caracteriza por una transición de los tiempos del pasado en el cuerpo de la fábula al presente –“Esta fábula es para gente que no sabe interpretar lo que dicen otros”– y al mismo tiempo se caracteriza por la utilización de un término técnico que se refiere a la fábula misma: es el término “fábula”: “Esta fábula es para gente que no sabe interpretar lo que dicen otros”. Pues es una frase en la que se habla del texto precedente. En los textos, no existe censura más importante que ese hablar sobre el texto mismo.

En cuanto al cuerpo de la fábula, éste se divide en dos partes: una introducción y la acción en el sentido propio. Lo que nos señala esta censura o transición es un cambio de los tiempos verbales. Son imperfectos en la introducción mientras se utiliza el pretérito perfecto en las frases que caracterizan la acción de la fábula.

- (1) Un lobo hambriento andaba vagando en busca de alimentos
- (2) Después de haber llegado a cierto lugar, oyó un niño que lloraba y una anciana que le decía al niño:
- (3) “No llores, si no te entrego enseguida al lobo”.

Por lo demás existe un cambio en el dominio de los actantes: al lobo de la introducción se añaden una anciana y un niño. Existe otra señal más para el comienzo de la acción en el sentido propio: el grupo adverbial “después de haber llegado” –en otros textos puede hallarse en este lugar el sintagma “un día” etc.

En cuanto a la acción propiamente dicha, existe otra división en dos escenas según los criterios temporales: la primera escena es donde el lobo siente por primera vez lo que dice la anciana al niño. La segunda empieza con “al anochecer”.

- (4) ... oyó un niño que lloraba y una anciana que le decía al niño:
- (5) “No llores, si no te entrego enseguida al lobo”.
- (6) El lobo, pensando que la anciana decía la verdad, se detuvo y esperó mucho tiempo.
- (7) Al anochecer oyó de nuevo a la anciana que adormecía al niño diciendo:
- (8) “Cuando el lobo venga aquí, lo mataremos”.

Al mismo tiempo podemos observar el medio de cohesión número 6, es decir la invariante que en este caso es formal: existe un paralelismo entre las dos escenas porque, en cada una, la anciana dice algo al niño.

Vemos pues ya algo muy típico para el género de la fábula: la división entre un cuerpo y la moraleja de un lado; del otro, en el cuerpo de la fábula, una introducción a la que sigue la acción propia de la fábula. Es preciso que esta acción se divida a lo menos en dos escenas.

Hace un momento dije que los seis medios enumerados son esenciales para la cohesión de los textos, es decir para el orden frente a la sorpresa textual. Ahí dije también que un conjunto tonal o un conjunto textual son conjuntos de relaciones jerárquicamente estructuradas –en nuestra fábula hemos visto a personajes o actantes que se repiten en frases consecutivas; hemos observado relaciones temporales, hemos visto un paralelismo etc.

Además tenemos como base de todas las relaciones la presencia de un hablante o de un autor y de destinatarios. Lo que hace falta todavía son ejemplos claros para el cuarto tipo de cohesión, es decir para la cohesión asertoria o conectiva.

Ahora bien, típicamente la relación que existe entre las dos escenas principales de tal fábula es una relación asertoria o conectiva: para verlo, tenemos solamente que observar las relaciones entre los tres personajes de la fábula: la anciana, el niño y el

lobo: en la primera y en la segunda escena, la instancia sancionante es la anciana. En la primera escena la amenaza de castigo concierne al niño, el lobo estaría siendo beneficiado por el castigo hipotético.

En la segunda escena el niño estaría beneficiado por el castigo hipotético, mientras que la amenaza de castigo se dirige al lobo. Hay, pues, cierta inversión de la situación entre las dos escenas. Y existe una oposición entre lo que espera el lobo y lo que sucede entonces: al engaño del lobo sigue su desengaño.

Al hablar de las consecuencias sacadas de mi digresión sobre las melodías dije que una música que nos gusta contiene una mezcla equilibrada entre orden y sorpresa. Quisiera ilustrar el fenómeno análogo en los textos sirviéndome del ejemplo que son la primera y la segunda escena de una fábula. El elemento del orden lo constituye aquí el hecho de que el lector, al haber leído la primera escena, espera una segunda que *tiene que oponerse en cierta medida* a la primera. Pero no sabe bajo qué forma se realizará esta oposición. El carácter concreto de la oposición constituye el elemento sorpresa en este plano jerárquico.

Eso de la oposición que esperamos entre la primera y la segunda escena, podemos comprobarlo fácilmente. Solamente tenemos que presentar a escolares de doce a catorce años una fábula que acaba con la primera escena, es decir donde falta la segunda. Todos están en condiciones de terminar según las reglas del género una fábula incompleta. Es que conocen su estructura, es decir los componentes que, en un plano jerárquicamente alto, garantizan la coherencia de un texto y, en este marco, pueden terminar el texto. Claro que existen diferencias mayores en la realización de la segunda escena, es decir que el elemento de sorpresa que inventan puede ser bastante diferente en diferentes casos.

Otro elemento de variación es la moraleja de una fábula: no sería difícil inventar otra moraleja en este caso concreto. Es una consecuencia del hecho bien conocido de que son muy raros los textos que no permitan varias interpretaciones.

Con eso quisiera terminar. He presentado un concepto de texto basado sobre la teoría de la *Gestalt*, es decir la fenomenología. Quisiera insistir en el hecho de que no se trata de la única concepción de los textos lingüísticos. Según la concepción presentada un texto es un conjunto relativo, es decir un todo parcial que consiste en una jerarquía de todos parciales o de unidades de sentido menos largas. Existen entre esas unidades de sentido o todos parciales relaciones y transiciones específicas que dirigen nuestra recepción por lo general de manera correcta. Con esta jerarquía de unidades significativas coincide una jerarquía de señales que nos permiten reconocer el orden que existe en el texto.

4. Unas conclusiones

Para terminar quisiera subrayar sobre todo tres puntos:

- Un texto es un conjunto de relaciones jerárquicamente estructuradas. Es lo que

mi ilustre colega Eugenio Coseriu llamó los paradigmas de los niveles superiores de estructura gramatical.

- Cada texto materializa una mezcla entre orden y sorpresa, o sea, en palabras de Guillaume Apollinaire en un poema que constituye su testamento poético: consiste en una mezcla de “orden” y “aventura”. Entre los factores del orden cuentan tanto los medios a los que he dado el nombre de recursos de cohesión, como –en el caso de géneros específicos– una determinada macro-estructura. Estos elementos del orden dejan margen a todos los que escriben semejantes textos, lo que quiere decir que pueden dar amplísimo vuelo a su fantasía.
- Finalmente, hay muchísimas posibilidades para materializar y realizar lo que llamamos textos lingüísticos. La serie de posibilidades empieza con el polo extremo donde podemos hablar, según el ejemplo musical, de “textos blancos”, es decir de textos que se nos presentan como una serie de sorpresas sin orden ninguno; y la serie continua hacia los textos extremadamente ordenados que he llamado “textos de Brown”, es decir hay textos semejantes al directorio telefónico. Entre los dos extremos hay muchísimas posibilidades que constituyen una mezcla más o menos bien equilibrada entre orden y sorpresa.

Presumiblemente el texto que acabamos de exponer no les parecerá a los lectores un ejemplo atribuible a ninguno de los dos polos extremos.

Referencias bibliográficas.

Dodge, Charles & Jerse, Thomas A. ²1997. *Computer Music: Synthesis, Composition, and Performance*. New York : Shirmer Books.

Koski, Timo. 2001. *Hidden Markov models for bioinformatics*. Dordrecht : Kluwer (Computational biology ; 2).

Mach, Ernst. 1883. *Die Mechanik*. Leipzig (novena edición 1933).

Mach, Ernst. 1890; ²1900. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen*. Jena : Fischer. El texto se publicó por vez primera en 1886 bajo el título *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*.

Rabiner, Lawrence R. 1989. “A Tutorial on Hidden Markov Models and Selected Applications in Speech Recognition.” *Proceedings of the IEEE* 77.2 : 257–285.

von Ehrenfels, Christian. 1890. “Über Gestaltqualitäten”, en *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* Jg. 14.