



LINGÜÍSTICA Y LITERATURA: ENCUENTROS Y AFINIDADES

LINGUISTICS AND LITERATURE: ENCOUNTERS AND AFFINITIES

Andrés ROMERO-FIGUEROA¹

RESUMEN

A pesar de que el rumbo de los estudios críticos del texto literario empieza a cambiar a mediados del siglo XX tras la implantación de nuevos enfoques en el manejo del conocimiento lingüístico (WELLEK & WARREN, 1946 [1966]), a lo que se sumó el salto tecnológico en materia del uso de la lengua en las comunicaciones, no es hasta finales de los años 1970 cuando aparecen las primeras formalizaciones que acercarán la lingüística y la literatura; estas afinidades conducirán a estudios de los textos literarios con la fundamentación científica que se le ha reconocido a la lingüística postsaussureana. En este artículo, sobre la base de los enlaces pioneros entre lingüística y literatura de OHMANN (1970), NOWOTTONY (1972) y CLUYSENAAR (1976), y principalmente asumiendo “la literatura como un tipo de discurso” (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 21; LÁZARO CARRETER, 1987, p. 151-7), se ponen en evidencia las realidades de la interconexión entre ambos campos disciplinares. Los ejemplos usados para demostrar manejos de ‘la gramática del texto’, ‘la cohesión’, ‘la dicción’ y ‘la precisión’ colocan dentro de diversas obras literarias escritas en español e inglés operaciones lingüísticas fundamentales en las áreas de la fonología, la morfología y la sintaxis. Estas formas de tratamiento de las nociones lingüísticas y literarias, y las metodologías de análisis aplicadas indudablemente fortalecen la visión de la existencia de “la ciencia literaria” (MOLINA, 2004, p. 226).

PALABRAS CLAVE

La lengua como acción en contexto. La lingüística y el análisis literario. Aplicaciones de la lingüística.

¹ Professor na Universidad Católica Andrés Bello. *E-mail*: anromero@ucab.edu.ve.



ABSTRACT

New approaches to language along the 20th century brought about important changes in the ways, to deal with linguistic matters (WELLEK & WARREN, 1946 [1966]). In parallel, the enormous post war technological developments expanded communication and widened chances for language theory universalization. Within this context, in the late 1970's, some formalizations on matters concerning linguistics and literature links are published by OHMANN (1970), NOWOTTNY (1972) and CLUYSENAAR (1976). After these first steps, major contributions on literary analysis are made by TRAUGOTT & PRATT (1980, p. 21), and LÁZARO CARRETER (1987, p. 151-7), who depart from the consideration of "literature as a type of discourse". In this article, evidences are offered on some aspects of the interconnection of these two disciplines, and examples are provided on the manners to operate the notion 'the grammar of the text', and other related-phenomena such as 'cohesion,' 'diction,' and 'directness'. For each of this aspects of literature, fundamental phonological, morphological and syntactic operations are applied in the review of poems, novels and short stories written in Spanish and English. All these forms of use or linguistic and literary terms, as well as the devised methodologies for analysis support strongly MOLINA (2004)'s stand about the existence of a "literary science" (p. 226).

KEY WORDS

Language as action in context. Linguistics and literary analysis. Applications of linguistics.

Acierta MOLINA (2004) al señalar que hablar de investigación en literatura implica reconocer que existe una ciencia literaria. Es así, advierte la autora, sin embargo "en los tratados sobre epistemología, o sobre metodología de la investigación científica, en general, no se la tiene en cuenta" (p. 226). Por ello, MOLINA se esfuerza en precisar en que consiste esta ciencia y cuales son sus características distintivas, "peculiaridades exigidas por la singularidad propia del objeto de estudio" (p. 226).

Las primeras formalizaciones en el contexto de la investigación literaria se publican a finales de los años 1940, de manera que MOLINA (2004) en un breve recuento histórico de la que llamará en adelante "ciencia literaria", la verá como un producto de las propuestas vinculadas al *Cours de linguistique générale* (SAUSSURE, 1916), así como una derivación de los



continuos avances tecnológicos del siglo XX. En este contexto precisamente se inserta el trabajo *Teoría literaria* de WELLEK & WARREN (1946, 1966), quienes inician su discusión al respecto aclarando lo siguiente:

Hemos de establecer, ante todo, y basados en los desarrollos del conocimiento a lo largo de lo transcurrido del siglo XX, una distinción entre literatura y estudios literarios. Se trata en efecto de actividades distintas ... una es creadora, constituye un arte; la otra sino precisamente ciencia, es una especie de saber, o de erudición. (1966, p. 17)

Al ahondar en su discusión de la distinción antes señalada WELLEK & WARREN (1966) acotan que las dudas sobre “el carácter científico de los estudios literarios” (p. 17) generan un doble cuestionamiento [propio de aquella época, en opinión de MOLINA (2004)]: por una parte estaban aquellos que opinaban que la obra literaria solo puede ser leída y gustada, pero no estudiada; y en contraposición los otros que pretendieron siempre aplicar los métodos de las ciencias básicas a las piezas literarias, intentando establecer leyes universales tales como las conocemos en física, química, biología, astronomía, etc.

A pesar de las contraposiciones precedentes, WELLEK & WARREN (1966) establecen algunas premisas, vigentes aun medio siglo después de haberlas presentado:

... toda obra literaria es tanto individual como general; es decir, tiene sus características individuales, pero también comparte propiedades con otras obras de arte, por lo tanto de ella se puede obtener un conocimiento de validez universal [aspiración de toda ciencia (MOLINA, 2004, p. 227)] ... [y] la investigación literaria tiene sus métodos válidos, propios, que son intelectuales como los de cualquier ciencia, pues se basan en la inducción, la deducción, el análisis, la síntesis y la comparación . (p. 21)



Al ampliar sobre este último punto, WELLEK & WARREN (1966) destacan que cualquier consideración general sobre la literatura, la cual de alguna manera sería parte de su teoría de base, converge con la historia y con la crítica; la consecuencia de esta interrelación es la potenciación del conocimiento existente, rasgo primordial del concepto de ciencia ofrecido por WELLEK & WARREN (1966): “El conocimiento racional, objetivo, sistemático y demostrable de algún elemento de la realidad; entonces, por ser conocimiento tiene un objeto de estudio” (p. 21).

Siguiendo a WELLEK & WARREN (1966), MOLINA (2004) por implicación plantea que “la ciencia literaria tendría por objeto tanto una obra literaria como la literatura en general” (p. 227). Reconoce la suya como una visión producto de un ajuste de paradigmas histórico-filosóficos, y que se encuentra favorecida por el hecho de que en el presente la literatura sea reconocida “como un tipo de discurso” (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 20), y que alcance “todo discurso considerado como tal en una sociedad determinada” (LÁZARO CARRETER, 1987, p. 151-7). Desde esta perspectiva, sobre este discurso, agrega MOLINA (2004) se trataría de determinar si el conocimiento que encierra es “verdadero” (o “falso”); o solo “verificado”, “corroborado”, “confirmado” o sus opuestos: “refutado”, “disconfirmado”; si se puede conocer algo con certidumbre, es decir, si se puede establecer una correspondencia estricta entre pensamiento y realidad; o solo conocemos la representación mental y discursiva de la realidad que se deduce de “ciertos enunciados de partida prefijados arbitrariamente” (KLIMOVSKY, 1993, p. 25), Con todo lo antes señalado suficientemente valorado puede concluirse que investigar una obra literaria, o al basarnos en alguna para aproximarnos a la explicación de una realidad, buscamos conocer más cabalmente que es la



literatura o, mejor dicho, en que consiste “la literariedad” (MOLINA, 2004, p. 229) de ese texto. Sin duda, el conocimiento --- algo que se produce en la mente humana, y por lo tanto es conceptual. --- será un factor determinante para establecer la literariedad del texto y diferenciarla de las demás cosas.

A esta altura, hace falta nuevamente retomar el punto inicial sobre la particularidad del objeto de la ciencia literaria dado que el material con que está hecho es “la lengua, vista esta como un sistema convencional de signos que remiten a un significado” (MOLINA, 2004, p. 229). Sea que lo que consideremos como texto literario constituya una estructura cerrada; o sea el resultado de una comunicación estética y cultural entre oyente y narrador, o emisor y receptor, la obra será plurisignificativa y connotativa --- no es posible un conocimiento de la misma sin examinar los significados de los constituyentes de la lengua. Dice MOLINA (2004) con tonalidad conclusiva que la ciencia literaria es la ciencia del texto, una ciencia que maneja enunciados verbales, mensajes codificados y coherentes, sea como objetos de investigación, sea como resultado de la investigación. A la anterior conclusión de Molina vale agregar otro de sus comentarios al respecto: por manejarse con textos, esta ciencia no puede pretender exactitud ni verificación, sino solo --- y no es poco --- **convencimiento**: “probar una cosa de manera que racionalmente no se pueda negar” (DRAE, 1992, p. 562).

La materia referente a las ejecutorias propias de la investigación literaria desde el ángulo textual discursivo ha generado interesantes debates, sobre todo en contextos en los que se tiende a pensar en la literatura como el reino de la libertad y de la expresión individual. Este punto es tratado a profundidad por TRAUGOTT & PRATT (1980), quienes inician sus argumentos favorables al manejo de la literatura como un tipo de discurso



acotando que existe “... one important set of conventions governing literary genre” (p. 20). Agregan las autoras que en el campo de la lingüística, el término “género” es utilizado para referirse no sólo a tipos de trabajos literarios, sino también para aludir cualquier tipo de discurso, fuere literario o no. En tal sentido, podríamos decir que la conferencia, la conversación casual y la entrevista son géneros, tal como la novela y el cuento también lo son. Esta visión más amplia del género es valiosa porque permite tender el puente que ayuda a saltar la brecha tradicionalmente abierta entre el discurso literario y el discurso no literario. Nos permite ver la literatura como un rango particular de géneros o tipos de discursos, es decir, como un subconjunto particular dentro del repertorio de géneros existente en una comunidad de habla dada. En nuestra propia cultura, existen desacuerdos sobre cuales son los géneros literarios. Existe poco consenso, por ejemplo, sobre el estatus de un poema jocoso de cinco versos o de una canción de cuna; la distinción algunas veces esbozada entre literatura y folklore es dudosa en el mejor de los casos; un poema religioso puede ser considerado literatura cuando aparece en una antología poética pero no cuando se le incluye en un libro de cánticos de iglesia.

En algunos de los segmentos que siguen los planteamientos presentados entran en consonancia plena con “los puntos de apoyo” (“theoretical groundings” en palabras de las autoras) señalados por TRAUGOTT & PRATT (1980, p. 21) al desarrollar el tema del tratamiento de la literatura como un rango de géneros; pues ello es lo que le asigna a la misma su carácter público, y además hace posible leerla en puntos del tiempo y el espacio muy alejados de aquellos en que tuvo su origen. Esto significa que las relaciones que se sostienen entre hablante/autor y oyente/lector en la literatura son de



un tipo muy especial; uno que tiene un sitio preponderante en el contexto de lo que se conoce como “pragmática literaria” (p. 21).

Dejando a un lado las convenciones de género, el discurso literario posee otras características lingüísticas generales para los cuales un especialista en lenguas puede proveer herramientas de análisis. Ciertos tipos de fenómenos fonológicos, sintácticos y semánticos ocurren con mucha más frecuencia en la literatura que en otros tipos de discurso. Por ejemplo, las figuras de construcción como la metáfora, la aliteración y el arcaísmo son comúnmente asociadas con la literatura, aunque ellas, por supuesto, no son exclusivas de esta disciplina. Las convenciones de rima y métrica constituyen “restricciones formales” con bases en la fonología, sintaxis y léxico, y los estudios en estas áreas de la lingüística ayudan a mostrar exactamente de donde provienen y como funcionan. Una de las más importantes características del discurso literario es “el patrón lingüístico recurrente” respondiente a una subyacente gramática, designada por TRAUGOTT & PRATT (1980) como “la gramática del texto” (p. 20):

Linguistics helps ensure a proper foundation for analysis, by enabling the critic to recognize the systematic regularities in the language of a text. In fact, we can use linguistics to construct a theory about the language of a text in the form of *a grammar of the text*. In this sense, although linguistics does not encompass literary criticism, it is relevant to all criticism (p. 20) [...] Rather than limiting an account of a text to observed regularities, we can go on to make generalizations about the text’s phonological, syntactic, and semantic structure and its pragmatic characteristics, generalizations which will reveal the text’s stylistic traits and tendencies and the principles on which it is structured. Such generalizations resemble those that constitute the grammar of a language. It has therefore become customary to extend the term *grammar* from *grammar of the language* to *grammar of a text*. Constructing the grammar of a text, then, it is a way of hypothesizing about its overall internal



structure. It enables the critic to make stylistic observations in an organized way about the most detailed facts of language. (p. 24)

Sostienen TRAUGOTT & PRATT (1980) que un análisis de una pieza discursiva basada en la gramática del texto de la misma ayuda a arrojar luces sobre los elementos del lenguaje utilizado haciendo posible la demostración de cual es el sistema que se usa para alcanzar cohesión. Precisamente con fines de ejemplificación, las autoras profundizan “sobre aspectos de los estudios de la cohesión” (p. 21), por considerar que han sido estos unos de los más largamente examinados en el contexto de la literatura. Señalan que desde una perspectiva estrictamente lingüística, Jakobson en los años 1960 es el primero en ofrecer evidencias gramaticales sobre los patrones internos de repetición que hacen la cohesión un rasgo prominente de la poesía (p. 22). TRAUGOTT & PRATT (1980) agregan que la cohesión en poesía hasta aquel momento resultaba discutida en términos de refranes repetidos, estrofas regulares, rimas, aliteración, métrica y dispositivos similares. Sin embargo, Jakobson no canalizó su interés hacia el estudio de tan bien conocidas características, sino más bien se adentró en “la cohesión lingüística”, aquella creada entre elementos a distintos niveles gramaticales, tal como “el paralelismo” entre “los significados” y “las estructuras de la oración”, o entre “las estructuras de las oraciones” y “los patrones fonológicos”, etc. Jakobson describe el fenómeno de la cohesión como sigue: “la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección y el eje de combinación” (p. 22); esta constituye una descripción difícil, pero es la más frecuentemente utilizada por quienes han propiciado el acercamiento entre la lingüística y la literatura. Lo que Jakobson quiso significar es que, en poesía, las estructuras que son equivalentes en sonido o en



estructura sintáctica, o en léxico, tienden a ser combinadas en un orden lineal, es decir, en secuencia. La poesía, en otras palabras, lleva implícita la repetición parcial, sea de patrones fonológicos (métrica y rima) o sea de estructuras morfo-sintácticas (tipos de frases, palabras, etc.). TRAUGOTT & PRATT (1980) ilustran el punto de la siguiente manera:

Jakobson cita el famoso *veni, vidi, vici* de César como un ejemplo. Esta oración combina en secuencia tres palabras de la misma clase gramatical (verbos), la misma categoría inflectiva (la primera persona de singular de tiempo pasado), el mismo número de sílabas, el mismo patrón de acentuación y la misma estructura fónica (rima y aliteración). Esta cohesión extraordinaria es lo que ha hecho la oración de César tan memorable. En español, *Vine, vi, vencí*, y en inglés *I came, I saw, I conquered*, algo del efecto es perdido. En español porque las palabras no tienen la misma estructura en cuanto a su longitud, y en inglés por el contraste entre los sonidos iniciales *s* (en *saw*) y *k* (en *came* and *conquered*), además de la diferencia en longitud entre los monosílabos *saw* y *came*, y el polisílabo *conquered*. A pesar de estas observaciones, la frase de César en español y en inglés aún se percibe notoriamente cohesionada. A nivel semántico, la cohesión tiene un efecto particularmente interesante. En la frase de César se igualan los actos de *venir, ver* y *conquistar*. Ello hace presuponer que el último acto fue tan fácil como los dos primeros, con lo cual el Emperador logra mostrarse con la “majestuosa arrogancia” de su poderío como cabeza de su Imperio. (p. 22)²

² (Texto original en inglés) Jakobson cites Caesar’s famous **veni, vidi, vici** as an example. This sentence combines in sequence three words of the same grammatical class (verbs), grammatical categories (person/number/tense = first person singular past tense), same number of syllables, same stress pattern, and very similar sound structure (rhyme and alliteration). This extraordinary cohesiveness is what makes the sentence so memorable. In the Spanish **vine, vi, vencí**, and the English **I came, I saw, I conquered**, some of the effect is lost. In Spanish because the words do not have the same length, and in English because of the **s** versus **k**, and the two syllables of **conquered** versus the single syllable of the other two words, but the **sentence** is still strikingly cohesive. At the semantic level, the cohesion has a particularly interesting effect. By seeming to equate the acts of coming, seeing and conquering, Caesar’s sentence implies that the last act was as easy for him as the first two. Hence, the impression of majestic arrogance it produces (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 22).



Destacan TRAUGOTT & PRATT (1980) que los eslóganes políticos y la propaganda utilizan comúnmente el principio de cohesión en el sentido jakobsoniano, en parte porque eso los hace fáciles de recordar:

Por ejemplo, entre las propagandas, hallamos **Turn on Schick, turn out chic** (**Cámbiate para Schick, para que luzcas chic**) para un producto para cabello marca ‘Schick’, y **Silk and Silver turns gray to great** (**La seda y la plata convierten el gris en algo grandioso**) para un colorante de cabello marca ‘Silk and Silver’. Ambos eslóganes, particularmente en inglés, muestran cohesión asociada con elementos de fonología, vocabulario y significado. (p. 22)³

En poesía la cohesión es un principio que con excepción de la poesía experimental que lo rechaza siempre está presente y es abordado con distintos niveles de complejidad. Un interesante ejemplo podemos verlo en el estudio de la cohesión en conexión con la gramática del texto del *Soneto del deseo más alto* de Ana Enriqueta Terán:

SONETO DEL DESEO MÁS ALTO

Ana Enriqueta Terán

Necesito un anillo delirante
para la oculta sombra de mi mano
un archivo de mar para el verano
y documentos de agua suplicante.

³ (Texto original en inglés) For example, among advertisements, we find **Turn on Schick, turn out chic** for a Schick hair styler, and **Silk and Silver turns gray to great** for Silk and Silver hair coloring. These both involve cohesion in phonology, vocabulary, and meaning associations (p. 22).



Para mi mano un riguroso guante
de piel de tiempo y pensamiento vano
y la mesa de juego donde gano
contra la muerte mi color menguante.

Una sortija de algas con países
y lenguas diferentes, con nocturnos
bisontes y cuadernos vegetales;

para mi mano los rebaños grises,
las edades de tactos taciturnos
y el pulso de los secos minerales.

El paso inicial en el camino de establecer la gramática del soneto y con ello intentar determinar los elementos de cohesión en el mismo ha sido en este caso la identificación de los segmentos de la lengua a ser considerados para efectos de descripción y tipificación gramatical. En correspondencia con este ordenamiento de la información, a los versos del soneto les han sido asignados letras, u otros tipos de símbolos que facilitan su reconocimiento al momento de hacer referencias a los mismos. La información de naturaleza gramatical, o lingüística, ha sido vertida en tablas con el propósito de facilitar la visualización de paralelismos, así como de semejanzas y contrastes:

- (a) Necesito un anillo delirante
- (b) para la oculta sombra de mi mano,
- (c) un archivo de mar para el verano
- (d) y documentos de agua suplicante.
- (e) Para mi mano un riguroso guante



- (f) de piel de tiempo y pensamiento vano
- (g) y la mesa de juego donde gano
- (h) contra la muerte mi color menguante.
- (i) Una sortija de algas con países
- (j) y lenguas diferentes, con nocturnos
- (k) bisontes y cuadernos vegetales;
- (l) para mi mano los rebaños grises,
- (m) las edades de tactos taciturnos
- (n) y el pulso de los secos minerales.

A las descripciones gramaticales de los versos del soneto que permiten el establecimiento de su gramática corresponden detalles estructurales como los ofrecidos a continuación:

(a)(b) [yo] necesito un anillo delirante para la oculta sombra de mi mano

O ₁ + O ₂			
S	V _t	OD	dativo de interés [OI]
Ø=yo	necesito	un anillo delirante	para la oculta sombra de mi mano
Clave: O=oración; S=sujeto; V _t = verbo transitivo; OD=objeto directo; OI=objeto indirecto			

(c)(d) [yo] [necesito] un archivo de mar para el verano y documentos de agua suplicante

O ₁ + O ₂							
S	V _t	OD	dativo de interés [OI]	CONJ	S	V _t	OD
Ø=yo	Ø=necesito	un archivo de mar	para el verano	y	Ø=yo	Ø=necesito	documentos de agua suplicante
Clave: CONJ=conjunción							

(e)(f) [yo] [necesito] para mi mano un riguroso guante de piel de tiempo y pensamiento vivo

O ₁ + O ₂						
S	V _t	dativo de interés [OI]	OD	CCM	CONJ	CCM
Ø=yo	Ø= necesito	para mi mano	un riguroso guante	de piel de tiempo	y	pensamiento vivo
Clave: CCM=complemento circunstancial de modo						



La estructura subyacente al verso (f) es:

[yo] [necesito] [para mi mano] [un riguroso guante] de piel de tiempo
y pensamiento vivo

O ₁						
S	V _t	dativo de interés [OI]	OD	CCM	CONJ	CCM
Ø=yo	Ø= necesito	Ø=para mi mano	Ø=un riguroso guante	de piel de tiempo	y	pensamiento vivo

(g)(h) y [yo] [necesito] la mesa de juego donde [yo] gano contra la muerte mi color menguante

CONJ	O ₁ + O ₂							
	S	V _t	OD	SUBORD.	S	V _t	CCM	OD
y	Ø=yo	Ø=necesito	la mesa de juego	donde	Ø=yo	Gano	contra la muerte	mi color menguante

Clave: SUBORD=subordinador

La estructura subyacente al verso (h) es:

(h) [la mesa de juego] [donde] [yo] [gano] contra la muerte
mi color menguante

O ₁ (cláusula relativa sustantivada)					
FN [OD de (g)]	O ₂				
	SUBORD.	S	V _t	CCM	OD
Ø=La mesa de juego	Ø=donde	Ø=yo	Ø=gano	contra la muerte	mi color menguante

(i)(j)(k) una sortija de algas con países y con lenguas diferentes, con nocturnos, bisontes y cuadernos vegetales

O ₁						
S	V _t	OD	CCM (acompañamiento)			
Ø=yo	Ø=necesito	una sortija de algas	con países y con lenguas diferentes	con nocturnos	(con) bisontes	(con) cuadernos vegetales

Las estructuras subyacentes a los versos (j) y (k) son:

(j) y [yo] [necesito] lenguas diferentes, con nocturnos



CONJ	O ₁			
	S	V _t	OD	CCM
y	∅=yo	∅=necesito	lenguas diferentes	con nocturnos

(k) [yo] [necesito] [lenguas diferentes] [con nocturnos] [con] bisontes y [con] cuadernos vegetales

CONJ	O ₁ + O ₂ + O ₃					
	S	V _t	OD	CCM	CCM	CCM
y	∅=yo	∅=necesito	∅=lenguas diferentes	∅=con nocturnos	(con) bisontes	(con) cuadernos vegetales

(l)(m)(n) [yo] [necesito] para mi mano los rebaños grises, las edades de tectos taciturnos y el pulso de los secos minerales

O ₁			
S	V _t	dativo de interés [OI]	OD
∅=yo	∅=necesito	para mi mano	los rebaños grises, las edades de tectos taciturnos y el pulso de secos minerales

Las estructuras subyacentes a los versos (m) y (n) son:

(m) [yo] [necesito] [para mi mano] las edades de tectos taciturnos

O ₁			
S	V _t	dativo de interés [OI]	OD
∅=yo	∅=necesito	∅=para mi mano	las edades de tectos taciturnos

(n) y [yo] [necesito] [para mi mano] el pulso de los secos minerales

CONJ	O ₁			
	S	V _t	dativo de interés [OI]	OD
y	∅=yo	∅=necesito	para mi mano	el pulso de los secos minerales

De la precedente gramática del soneto de TERÁN (1970) derivan varias observaciones. Vale destacar que todos los versos del soneto con la excepción del primero, identificado como **(a)**, muestran elipsis de constituyentes oracionales: el yo hablante no se presenta de manera expresa y es solo entendido a partir de la ‘persona’ que por concordancia refleja la conjugación verbal; el verbo en su forma de primera persona del presente de indicativo, es decir



‘necesito’ ocurre solo como palabra inicial del soneto --- sin embargo, desde su aparición controla totalmente la versificación. Es indudable que la elipsis es un recurso de primer orden dentro del esquema de organización sintáctica y léxica del soneto. Otro detalle conexo es que en su uso expreso, visible en el verso **(a)**, ‘necesito’ o ‘[yo= Ø] necesito’, comanda el grupo sintáctico integrado por los versos **(a) (b)**: “[yo] necesito un anillo delirante // para la oculta sombra de mi mano”. También, en su forma elíptica absoluta, es decir ‘[yo= Ø] [necesito= Ø]’, controla los tres siguientes pares de versos: **(c)(d)**: “[yo][necesito] un archivo de mar para el verano // y documentos de agua suplicante”; **(e)(f)**: “[yo][necesito] para mi mano un riguroso guante // de piel de tiempo y pensamiento vivo”, y **(g)(h)**: [yo][necesito] la mesa de juego donde [yo] gano contra la muerte mi color menguante”. El control de grupo sujeto-verbo elíptico [yo necesito] se fortalece al extenderse su alcance a tres versos cuando el soneto se aproxima a su coda, entonces aglutina los grupos de versos **(i)(j)(k)**: “[yo=Ø] [necesito=Ø] una sortija de algas con países // y lenguas diferentes con nocturnos // bisontes y cuadernos vegetales”; y los versos **(l)(m)(n)**: “[yo= Ø] [necesito= Ø] para mis manos los rebaños grises, las edades de tactos taciturnos // y el pulso de los secos minerales”.

Los grupos sintácticos de dos y tres versos presentados en el apartado que antecede coinciden con la forma canónica del soneto como construcción poética: dos estrofas de 4 versos seguidas de dos estrofas de tres versos --- en este caso la primera estrofa contiene los grupos de versos **(a) (b)** y **(c)(d)**, y la segunda estrofa contiene los grupos de versos **(e)(f)** y **(g)(h)**; estos internamente adicionan objetos directos y dativos de interés (u objetos indirectos). el comportamiento de los componentes de las dos últimas estrofas de tres versos: **(i)(j)(k)** y **(l)(m)(n)** es también homogé-



nea, evidenciado esto por la preminencia de complementos circunstanciales de modo (de acompañamiento introducidos por la preposición ‘con’). Los rasgos antes destacados --- producto del establecimiento de la gramática del texto en escrutinio permiten reconocer este soneto como una pieza cohesionada sintáctica y léxicamente (entendiendo la referencia léxica como aquella asociada con términos que identifican las funciones gramaticales, por ejemplo, la preposición ‘con’ como un comitativo (= quien/que acompaña) indicadora de actividades de grupo, y el dativo de interés es una variedad de objeto de interés que no es necesariamente ‘receptor’ o ‘beneficiario’ de la acción verbal, sino que más bien es foco de atención para algún propósito o finalidad. En estas interpretaciones el soneto pareciera querer resaltar ‘la entrega’ (el deseo de dar, transmitir, comunicar las cosas).

Más allá de los ‘artefactos’ poéticos [“poetic devices” (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 21)] propios de los sonetos en materia de número de sílabas, rima, ritmo, y otros, en este caso --- el conjunto de versos desde **(a)** hasta **(n)** --- ofrece un contraste notable entre ‘un mundo vivo y en movimiento’ y otro ‘inerte y estático’. En este efecto contrastivo, el léxico de cada OD de cada oración (o los OD, pues a veces hay más de uno en una misma oración) adquiere relevancia: (i) En la estrofa 1 refleja ‘un mundo vivo y en movimiento’ el OD “un anillo delirante” en los versos **(a)(b)**; también lo hacen los dos OD “un archivo de mar” y “documentos de agua suplicante” en los versos **(c)(d)**., (ii) en la estrofa 2 refleja ‘un mundo inerte y estático’ el OD “un riguroso guante” en los versos **(e)(f)**; también lo hacen los dos OD “la mesa de juego” y “mi color menguante” en los versos **(g)(h)**, (iii) en la estrofa 3 refleja de manera culminante ‘un mundo vivo y en movimiento’ el OD “una sortija de algas con países y lenguas diferentes, bisontes y



cuadernos vegetales” en los versos **(i)(j)(k)**, y (iv) en la estrofa 4 refleja también de manera culminante ‘un mundo inerte y estático’ los tres OD en los versos **(l)(m)(n)** “rebaños grises”, “edades de tactos taciturnos” y “el pulso de secos minerales”.

El estudio en las líneas precedentes sobre la cohesión en el soneto de TERÁN (1970) evidencian la convergencia de un conjunto de componentes lingüísticos a nivel léxico y morfosintáctico, sin embargo en un poema, y así también en otros tipos de textos, muy probablemente sean solo por medio de recursos fonológicos como la aliteración, la asonancia y la rima, que se logre la cohesión, dado que ellos son fuentes de generación de patrones de repetición de sonidos iguales, o sonidos similares (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 69). Es un caso del tipo señalado el encontrado en el poema *Del amor navegante* de Leopoldo Marechal; en el mismo la cohesión reside en la sistematización de la distribución de las sílabas con acentuación primaria y las sílabas inacentuadas:

DEL AMOR NAVEGANTE

Leopoldo Marechal

Porque no está el Amado en el Amante
Ni el Amante reposa en el Amado,
Tiende amor su velamen castigado
Y afronta el ceño de la mar tonante.

Llora el amor en su navío errante

...



Para el análisis del poema de MARECHAL (1944) en términos exclusivamente fonológicos es necesario entrar en el ámbito de la métrica, entendido que esta se centra en el conocimiento relativo a los patrones posibles de sílabas acentuadas o tónicas, e inacentuadas o átonas en una línea poética, o verso. Para este propósito, el enfoque aquí usado sigue el promovido por TRAUGOTT & PRATT (1980) para el estudio de la poesía en habla inglesa:

The emphasis will be on how the phonological analysis of English proposed may contribute to an understanding of metrical problems, and especially on the way in which meter can contribute to cohesion and to the axiom that “sound must seem an echo to the sense.” (p. 73)

“El metro [“meter” (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 73)], o número de sílabas que posee un verso, tiene importancia excepcional en la versificación [...] la métrica en consecuencia se fundamenta en la agrupación de versos de un número determinado de sílabas” (QUILIS, 1984, p. 47). Explica QUILIS (1984) que al medir un verso hay que tener en cuenta dos factores: (i) el número de sílabas considerando fenómenos como la sinalefa, la diéresis y la sinéresis y (ii) la distribución del acento en las palabras del verso: “... son hechos del habla que adquieren valor métrico por voluntad del poeta, en orden a una superior función expresiva” (p. 47). Vale advertir que el metro tiene un origen complejo pues establece de manera convencional patrones de distribución del acento, que es por su parte un fenómeno acústico respondiente de intensidad natural de los sonidos de la lengua; es por ello que mientras el acento con todas sus variaciones es internalizado por el niño cuando adquiere su sistema lingüístico, el aprendizaje de la métrica se da en etapas posteriores totalmente separadas de las correspondientes al acento. La métrica es sin



duda un artefacto abstracto que le ha sido impuesto a la lengua; cuando se habla de acento y de métrica se hace referencia a dos cosas distintas, aunque relacionadas. Sobre la naturaleza de esta relación son muchos los desacuerdos. Por ejemplo, una notable contrariedad la crea el hecho de que la métrica está basada en el contraste binario sílaba acentuada-sílaba inacentuada [“strong-weak” (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 73)], dicotomía que obvia el hecho de que una lengua como el inglés diferencie de manera inequívoca tres niveles de acento, y así muchas otras que exhiben varias tonalidades de acento sutilmente diferenciables. Causa también controversias notables el hecho de que en poesía, las combinaciones métricas de sílabas acentuadas e inacentuadas se encuentran sujetas a un alto control en cantidad y posibilidades de secuenciación, y además se organizan en pies [“feet” (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 74)]; el manejo previamente detallado contrasta con la realidad de las lenguas habladas, las cuales en la actividad comunicativa ordinaria son mucho más flexibles. A pesar de lo señalado en las líneas que anteceden, hay suficientes evidencias de paralelismos entre acento y métrica: “... esta última imita las estructuras acentual y entonacional básicas de las lenguas” (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 74). Aunque las autoras enfocan principalmente el comportamiento métrico del inglés, sus planteamientos son complementados con observaciones con orígenes en otras lenguas indoeuropeas. TRAUGOTT & PRATT (1980) ven como una indicación importante de la interdependencia acento-metro el hecho de que ciertas clases de patrones acentuales favorecen la ocurrencia de algunas clases de metros: inglés, alemán, griego moderno y ruso muestran yambos mayoritariamente, y todas estas lenguas tienden a no acentuar las sílabas



iniciales de las palabras; sueco da preferencia a los dáctilos, y profusamente acentúa las primeras sílabas de las palabras.

Según TRAUGOTT & PRATT (1980) el sistema métrico del inglés ofrece las variedades yambo (“iamb”), troqueo (“trochee”), anapesto (“anapest”) y dáctilo (“dactyl”); son representados por las autoras como sigue a continuación:

iamb	weak strong	[The s ound][m ust s eem][a n e c/cho to][the s ense]
trochee	strong weak	[And b e/ f ore the][s ummer][e nded] [S tood the][m aize in][a ll its][b eauty]
anapest	weak weak strong	[N ot a sound][h ath e scaped][to thy ser/vants, O f prayer][n or of praise]
dactyl	strong weak weak	[L ulled by the][c oil of his][c ry s talline][s treams]
(TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 74)		

La antes presentada tipología de metros del inglés, coincidente en casi todas sus variantes con los incluidos por QUILIS (1985) para español en “la clasificación de los versos en cuanto al ritmo de intensidad” (p. 33-6) establece para el poema *Del amor navegante* de MARECHAL (1944) la siguiente estructura métrica:

- (a) [**Por-que**][no**nes-tánel**][**A-ma**][do**nen el**][**A-man**][**te**
 (b) **Ni**nel][**A-man**][**te re-po**][**sa en el**][**A-ma**][**do**,
 (c) **Tien**][**de**a-mor][**su ve-la**][**men cas**][**ti-ga**][**do**
 (d) **ny**na-**fron**][**ta**nel **ce**][**ño de la**][**mar to-nan**][**te**.
 (e) **Llo**][**ra**nel **a-mor**][**en su**][**na-ví**][**o**ne-**rran**][**te**

.....



Del esquema previo aflora como detalle significativo la existencia de sinalefas [∩]⁴ en todos los versos; el resultado es una reestructuración silábica que de manera sistemática hace que estos terminen en medio pie fónico que se completa con la primera sílaba del subsiguiente verso. Los pies son yámbicos, o su derivación anapéstica, lo que estabiliza la alternancia entre sílabas acentuadas y sílabas inacentuadas, y fortalece una isotonía delimitada por los medios pies: él inicial de cada verso con vocal acentuada y él final del mismo verso con vocal rimada inacentuada.

En sus consideraciones sobre operaciones lingüísticas dentro de los ámbitos de la morfología y léxico, TRAUGOTT & PRATT (1980) acotan que

[...] en la crítica literaria el término dicción (“diction”) es usado a menudo con referencia al aspecto léxico del estilo. La dicción puede simplemente significar la totalidad de selecciones léxicas encontradas en un texto, o en un conjunto de estos, aunque también puede referirse a los patrones de selección léxica, como cuando hablamos de la dicción de un determinado autor como ‘abstracta’, o ‘sofisticada’, etc. [...] los estudiosos del estilo y los críticos se han interesado no solo en describir la dicción, sino también en evaluarla [...] En este marco la convención determina que ciertas formas léxicas específicas son consideradas poéticas, o formales, o informales, mientras que otras no. Lo que es cierto es que estas convenciones son reales”. (p. 116)

⁴ Sinalefa es la figura por la cual se unen prosódicamente vocales pertenecientes a distintas palabras, tanto si son de las que pueden formar diptongo como de las que no lo forman. El uso de la sinalefa es mucho más extenso en poesía que en la conversación tanto que, como dice la Academia (Gramática, 495, a), la sinalefa obedece a las leyes de acento y ritmo, las cuales nada tienen que ver con las reglas gramaticales de diptongos y triptongos. Tienen una y otros, no obstante, la coincidencia fonética de la compenetración íntima de las vocales que las hacen perder algo de su propio carácter. La sinalefa puede ser de dos, de tres, de cuatro, y aún de cinco vocales, con tal de que pertenezcan a voces distintas. Si eso ocurriera en el interior de una misma voz toma el nombre de diptongo, triptongo o sinéresis. (MARTÍNEZ AMADOR, 1985, pág. 625) [...] ejemplos de sinalefa de dos vocales: se alzaré, allá iré, si es verdadero, para este niño, etc.; sinalefa de tres vocales: me ha hechizado, se ha empleado, todo a un tiempo, convirtió en oro, etc.; sinalefa de cuatro vocales: sitio aislado, volvió a empezar, perpetua ausencia, fue a España, etc.; sinalefa de cinco vocales: vio a Eusebio, le sucedió a Eugenio, etc. (MARTÍNEZ AMADOR, 1985, p. 628-9).



Reconocen TRAUGOTT & PRATT (1980) que para el estudio del estilo en inglés son notables las posibilidades ofrecidas por *The serial*⁵ de Cyra McFadden, una novela que satiriza la vida de la clase media-alta de la ciudad de San Francisco. Destacan que tanto el narrador como los personajes de esta obra, utilizan una jerga que, aunque es en parte regional y en parte generacional, se encuentra primordialmente asociada con una clase socioeconómica particular:

LA SERIE⁶

Cyra McFadden

Harvey estuvo de acuerdo en encontrarse con Bill en la casa de Ethel porque este le había dicho por teléfono que tenía algo impactante que contarle, y que pensaba que debían reunirse en un ambiente enriquecedor. En casa de Ethel comeríamos una trucha a la menta de locura, y resultaría estimulante degustarla. Y evadir la señora Murphy por una noche, pensó Harvey, sería un descanso mental, o por lo menos para su cintura.

Él estaba un poco temeroso porque no sabía lo que Bill se traía entre manos, de manera que decidió llenarse de valor con un par de Heinekens en un bar antes de aquella reunión llena de suspenso en la casa de Ethel. A su lado en la barra se sentó una promotora con apariencia de niña rica trajeada con una pañoleta recamada en pedrería, muy parecida a otra ordenada por la señora Murphy a través del catálogo navideño de Joseph Magnin. “Me quiero reunir con alguien en busca de amor que me ayude a organizar una altruista cartera de oferta profesional”, dijo él con mucha seriedad. [*La serie*. Cyra McFadden]

THE SERIAL

Cyra McFadden

Harvey agreed to meet Bill at Ethel's because Bill said on the phone that he had something **heavy to lay on** him and thought they ought to get together in a **nurturing** environment. Ethel's did a **mind-blowing minted trout**. Minted trout was nurturing. And evading Mrs. Murphy for one evening, Harvey thought, might just be the saving of his sanity or at least his lower back. He was a little spooked, though, because he didn't know where Bill was **coming from**, and so he fortified himself on a couple of Heinekens at the *no-name* before he made the funk-and-fem scene at Ethel's. Beside him at the bar, **an advertising type** was coming on strong with **a chick in the rich-peasant look**, complete with the jewel-studded babushka Ms. Murphy had **flipped over** in Joseph Magnin's Christmas catalogue. “I want to get together some loving, **seeking** people so we can put together a **really altruistic portfolio**,” he was saying earnestly. [*The serial*. Cyra McFadden]

Dentro del exhaustivo análisis del segmento de *The serial* presentado por TRAUGOTT & PRATT (1980, p. 121-2) destacan elementos de naturaleza sociolingüística que son resumidos en las líneas subsiguientes. En *The*

⁵ La obra *The serial: A year in the life of Marin County* (a menudo aludida como *The serial*) es una novela satírica sobre el Condado de Marín, en las proximidades de San Francisco, California. Fue escrita por Cyra McFadden. Tuvo sus inicios en 1976 serializada en el semanario californiano *Pacific Sun*, así como por el diario *San Francisco Chronicle*. Apareció por primera vez como libro en 1977.

⁶ Esta traducción al español es del autor de este artículo y tiene como finalidad contribuir con la comprensión de algunos aspectos del análisis con aplicabilidad en otras lenguas distintas del inglés.



serial de McFadden, la mayoría de los términos que aparecen en el fragmento reflejan estados psicológicos, o se insertan dentro de procesos de tal naturaleza ---estos se muestran como componentes importantes de la cotidianidad del grupo social descrito y parodiado. Entre estos figuran **heavy**, **nurturing**, **seeking**, **altruistic**, **flip over**, **come from**, **lay** (something) **on** (someone). Aludido por los críticos como *psicochateo* [“psychobabble” (p. 121)], este vocabulario surgió a raíz del interés en la psicología, psicoterapia y *concientización* [“consciousness-raising” (p. 121)] que se dio en los Estados Unidos en la década de 1970, especialmente entre los jóvenes de la clase media alta. Parte de lo que hace “esta jerga ridícula (es una muestra de un uso afectado de la lengua) es la asociación de una terminología psicológica abstracta con muy concretas realidades banales ---**mind-blowing** y **nurturing** para describir *a minted trout* (entendido esto último como a vianda con base en trucha aderezada con menta), o **altruistic** como atributo de *portfolio* (es decir, una cartera de oferta profesional)”⁷. Otros ejemplos de esta jerga que aparece en el texto no se encuentran vinculados con la psicología, tal es el caso del intensificador **really**, y los sustantivos **environment** (con el sentido de *setting* ‘lugar, escenario’), **look** (con el significado de ‘moda, estilo de vestir’), y la expresión **an X type** (en el texto ‘una promotora’) para referirse a cualquier desconocido.

Una de las formas en la que el fragmento tomado de *The serial* da acceso a una caracterización de la jerga utilizada ---y en paralelo a una apreciación de su significado social --- es escrutando algunos manejos de la misma por

⁷ (Texto original en inglés) Part of what makes this jargon ridiculous in the text is the association of the abstract psychological terminology with banal concrete realities ---**mind-blowing** and **nurturing** to describe a minted trout; **altruistic** to describe a portfolio (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 121-2).



parte de los varios personajes. Desde el comienzo de la novela surgen manifestaciones de la jerga provenientes de diferentes emisores y además con disímiles motivaciones., Por ejemplo, las palabras de Harvey, el protagonista, dejan entender que este va a la reunión prevista en busca de un desahogo para una agobiante relación matrimonial. Otro ejemplo, esta vez en conexión con Bill, las transmiten sus reflexiones llenas de temor y desconfianza ante la posibilidad de alguna intención malsana detrás de la reunión⁸. Un panorama como el develado proveería respuesta a la consideración de jerga alienante que pudiera generársele a cualquiera persona foránea al entorno. Por definición las jergas se hacen realidad a partir del contraste con la norma. En presencia de una jerga los que son ajenos a ella probablemente sientan que hay otras palabras que pudieron ser usadas y que resultan más conocidas. Lo antes dicho es particularmente cierto con relación a la jerga de McFadden aparecida en el segmento: esto claramente debido a lo rutinario y cotidiano que resultan los hechos discutidos: comida, vestuario, amor, sexo, amistad, etc. En adición, las jergas por lo general son aprendidas por la gente adulta, mucho después de la espontánea adquisición de la lengua durante la niñez, y su manejo es

⁸ (Texto original en inglés) One of the ways the text gives us a critical perspective of this kind of language-and the values with which it is associated ---it is by attributing it to characters other than the mail character, Harvey. For instance, the first three sentences, jargon packed, are a summary of Bill's phone call. One of these sentences, [...Harvey thought, might be the saving of his sanity or at least his lower back.], gives Harvey's own thoughts---he will go to Ethel's not to have his mind blown in a nurturing environment, but to get away from Ms. Murphy, whose demands on his body are as much of a burden as those of his mind. In the sentence [He was a little spooked, though, because he didn't know where Bill was coming from, and so he fortified himself on a couple of Heineken's at the *no name* before he made the funk-and-fern scene at Ethel's.], this distinction is made within Harvey's own thoughts. In connection with Bill, he thinks in jargon (**where Bill was coming from**); in connection with himself, he uses the outmoded slang **spooked** and the colloquialism **a couple**; in connection with Ethel's, he returns to jargon (**made the funk-and-fern scene**) (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 122).



parte de un proceso de búsqueda de acceso a un grupo especializado. De allí proviene la impresión de artificialidad y exclusividad.

En los párrafos inmediatos que anteceden el énfasis fue puesto en aspectos de la morfología de la lengua, y muy particularmente en el componente léxico, sin embargo, a lo largo de las discusiones sobre *The serial*, por ejemplo, se hizo necesario abrir las compuertas de la sintaxis al invocar mecanismos de agrupación del léxico al formar ciertos tipos de oraciones. El uso de la sintaxis en el contexto del análisis literario es ampliamente tratado por Traugott & Pratt (1980), quienes ponen en evidencia de varias maneras como el enfoque generativista añade una nueva dimensión al análisis del estilo. Destacan las autoras la gran utilidad de la idea de considerar para el estudio del significado de un trabajo literario, o de cualquiera otra índole, no solo su estructura superficial sino también su estructura profunda y el grado de diferenciación entre ambas. Basan esta visión en OHMANN (1970) y CLUYSENAAR (1976) quienes apuntan que hay ciertos tipos de textos cuyas estructuras profunda y superficial son bastante cercanas, y otros en que se pudieran apreciar considerablemente distantes. En casos como el último, las estructuras profundas pudieran ser diversas mientras que sus estructuras superficiales resultarían relativamente uniformes, y simples, También puede darse el caso de que las estructuras superficiales fueran relativamente variadas, y contrariamente las estructuras profundas resultaran bastante homogéneas. Principalmente la precisión [“directness”⁹ (TRAUGOTT & PRATT, 1980, p. 170)] como manifestación del estilo es

⁹ El uso del término *directness*, según las explicaciones de OHMANN (1970) y CLUYSENAAR (1976), se aproxima en significado y aplicación a algunas de las acepciones sugeridas en la entrada “by the shortest way, without turning or stopping; not roundabout; not interrupted; straight [a *direct* route]. (WEBSTER’S, 1978, p. 399)



medida por TRAUGOTT & PRATT (1980) en cercana conexión con ambos niveles de estructuración sintáctica. Por ejemplo, puede apreciarse mucha proximidad entre las estructuras profunda y superficial en partes del fragmento del cuento *The capital of the world* de Ernest Hemingway, a pesar de las múltiples variaciones que a nivel profundo causa la reiterada reducción de los sujetos oracionales en la secuencia de cláusulas coordinadas que contiene:

LA CAPITAL DEL MUNDO¹⁰²

Ernest Hemingway

Recordaba perfectamente la época de su plenitud, apenas hacía tres años. Recordaba el peso de la chaqueta de torero espolinada de oro sobre sus hombros en aquella cálida tarde de mayo, cuando su voz era todavía la misma tanto en la arena como en el café, y como suspiró junto a la afilada hoja que pensaba clavar en la parte superior de las paletas, en la empolvada protuberancia de músculos, encima de los anchos cuernos de puntas estiladas, duros como la madera y que estaban más bajos durante su mortal embestida, y como la espada se hundía como si se hubiera tratado de un enorme pan de manteca; mientras la palma de la mano empujaba el pomo del arma, su brazo izquierdo se cruzaba hacia abajo, el hombro izquierdo se inclinaba hacia adelante, y el peso del cuerpo quedaba sobre la pierna izquierda, pero enseguida el peso de su cuerpo no descansó sobre la pierna izquierda, sino sobre el bajo vientre, y mientras el toro levantaba la cabeza él perdió de vista los cuernos y dio dos vueltas encima de ellos antes de poder desprenderse. Por eso ahora, cuando entraba a matar, lo cual ocurría muy rara vez, no podía mirar los cuernos sin perder la serenidad. [*La capital del mundo*. Ernest Hemingway].

THE CAPITAL OF THE WORLD

Ernest Hemingway

He could remember when he had been good and it had only been three years before. He could remember the weight of the heavy gold-brocaded fighting jacket on his shoulders on that hot afternoon in May when his voice had still been the same in the ring as in the cafe, and how he sighted along the point-dipping blade at the place in the top of the shoulders where it was dusty in the short-haired black hump of muscle above the wide, wood-knocking, splintered-tipped horns that lowered as he went in to kill, and **how the sword pushed in as easy as into a mound of stiff butter with the palm of his hand pushing the pommel, his left arm crossed low, his left shoulder forward, his weight on his left leg, and then his weight wasn't on his leg, his weight was on his lower belly and as the bull raised his head, the horn was out of sight in him and he swung over on it twice before they pulled him off it**. So now when he went into kill, and it was seldom, he could not look at the horns ... [*The capital of the world*. Ernest Hemingway]

Partiendo de los ejemplos que TRAUGOTT & PRATT (1980, p.168-9) ofrecen sobre el estudio del estilo en el contexto literario, y considerando

¹⁰ Esta traducción al español es del autor de este artículo y tiene como finalidad contribuir con la comprensión de algunos aspectos del análisis con aplicabilidad en otras lenguas distintas del inglés.



algunas correlaciones derivadas de diferencias entre las estructuras superficiales y profundas de varios textos, la primera consideración sobre este fragmento de *The capital of the world* de Hemingway es que el mismo incluye un profuso número de oraciones simples de similar constitución, por lo que se las supone con estructuras superficial y profunda muy próximas. Puede apreciarse lo antes señalado, en el segmento a continuación:

- (a) „, how the sword pushed in as easy as into a mound of stiff butter
with the palm of his hand pushing the pommel,
- (b) his left arm crossed low,
- (c) his left shoulder forward, his weight on his left leg,
- (d) and then his weight wasn't on his leg,
- (e) his weight was on his lower belly
- (f) and as the bull raised his head,
- (g) the horn was out of sight in him
- (h) and he swung over on it twice
- (i) before they pulled him off it.

En la secuencia que representa la escena de ‘la entrada a matar de un torero’ y concluye con este siendo corneado por el toro, la oración simple **(a)** “...the sword pushed in as easy as into a mound of stiff...” incorpora una secuencia de ocho oraciones simples que ocasionalmente anteponen conectores. La sistemática adición de la información contenida en **(b)**, **(c)**, **(d)**, **(e)**, **(f)**, **(g)**, **(h)** e **(i)** crea una imagen precisa de lo que está sucediendo en el ruedo. El segmento desde **(a)** hasta **(i)** evidencia el **estilo directo** de Hemingway, y nos remite a una segunda característica de su obra: la **precisión** (vista esta última a menudo como una implicación de su



estilo): este grupo de oraciones simples genera un impacto sensorial y crea un mundo en el cual cada cosa ocupa un lugar relevante. El resultado es un cuadro detallado en el cual nada ha quedado sin ser retratado.

Según TRAUGOTT & PRATT (1980), Hemingway es generalmente considerado como un escritor directo [“direct writer” (p. 174)], lo cual evidentemente refleja el análisis que antecede en el cual prevalece el paralelismo de las estructuras superficiales., Un autor usualmente colocado al otro extremo de la escala estilística en materia de precisión es Henry James, conocido por la complejidad de su sintaxis, ilustrada por el fragmento de *The Bostronians* presentado a continuación:

LAS BOSTONIANAS¹¹

Henry James

Olive Chancellor la miró con amor, recordando que ella nunca, en su larga y cansada vida sin recompensas, tuvo un pensamiento para ella misma. Ella había sido consumida por la pasión de la conformidad; se había arrugado tanto como las cuarteaduras en un flácido guante viejo. Ella se había estado riendo de eso, pero sin saberlo; ella era tratada como un traste, pero a ella nunca le importó. Ella en este mundo no tenía nada más que la ropa que llevaba encima, y cuando deba bajar a su tumba no dejara nada más que su minúsculo nombre grotesco, insignificante y patético. [*Las bostonianas. Henry James*]

THE BOSTONIANS

Henry James

Olive Chancellor looked at her with love, remembered that she had never, in her long, unrewarded, weary life, had a thought or an impulse for herself. She had been consumed by the passion of sympathy; it had crumpled her into as many creases as an old glazed, distended glove. She had been laughed at, but she never knew it; she was treated as a bore, but she never cared. **She had nothing in the world but the clothes on her back, and when she should go down into the grave he would leave nothing behind her but her grotesque, undistinguished, pathetic little name.** [*The Bostonians. Henry James*].

Puede apreciarse tras rápida revisión del fragmento que antecede de *The Bostonians* que en el texto sobresalen las oraciones compuestas coordinadas. También sobresale como rasgo de la sintaxis de James su tendencia hacia la complementación mediante cláusulas subordinadas, y al uso de la misma como una estrategia para distanciar nombres de

¹¹ Esta traducción al español es del autor de este artículo y tiene como finalidad contribuir con la comprensión de algunos aspectos del análisis con aplicabilidad en otras lenguas distintas del inglés.



sus complementos. Conclusivamente, lo que hace a James un escritor de ‘estilo complejo’ ---más allá de su preferencia por la complementación en sus oraciones, es la gran diversidad de estructuras superficiales que estas reflejan --- sin embargo, en la sintaxis de James, aunque prevalecen las estructuras superficiales distantes de las profundas, las estructuras profundas muestran similitudes entre sí, lo que pudiera ser la base de la precisión lograda a pesar de una elevada complejidad, o densidad; esta exige una alta concentración por parte del lector. Lo antes dicho, se revela en el fragmento: **“She had nothing in the world but the clothes on her back, and when she should go down into the grave she would leave nothing behind her but her grotesque, undistinguished, pathetic little name”**; en el mismo ocurre un encadenamiento de estructuras subordinadas y estructuras coordinadas que tiene el efecto de producir una construcción de gran longitud en las que encadenan unas y otras capas de pensamientos y experiencias. Como antes advertido, la confluencia de estos rasgos sintácticos y semántico-pragmáticos en la obra de James obliga a una lectura con mucha concentración.

Aunque pudiera aún haber quien considere que no necesita saber lingüística para leer y comprender piezas literarias, y quizás esto le sea posible señalarlo porque el análisis crítico por siglos fue realizado en ausencia de un aparataje lingüístico formal (NOWOTTNY, 1972), la lingüística contribuirá significativamente a comprender cuentos, novelas o poemas, o textos de cualquier otra índole, y permitirá entender porque se siente lo que siente ante lo leído. Además, la lingüística ayuda a hablar sobre los textos al proveer el léxico y las metodologías que permitan señalar como la experiencia con una determinada lectura mantiene una



relación con su estructura verbal. Inclusive la lingüística hace posible resolver problemas de interpretación mostrando rigurosamente porque en determinados textos ciertas estructuras de la lengua son posibles, y otras no. Pero sobre todo la lingüística suministra ‘puntos de vista’, ‘maneras de mirar al texto que conducen a análisis consistentes de los mismos’ y hace actividad de rutina preguntar sobre aspectos de la lengua que pudieran ser ignorados. Una más en este orden de ideas resulta la siguiente presentada por Elizabeth Close Traugott and Mary Louise Pratt en su obra *Linguistics for students of literature* (1980):

Since texts are the primary data for all literary criticism, adequate means of textual descriptions are essential if any criticism is to be properly founded. Linguistics helps ensure a proper foundation for analysis, by enabling the critic to recognize the systematic regularities in the language of a text. In fact, we can use linguistics to construct a theory about the language of a text in the form of a “grammar of the text.” In this sense, although linguistics does not encompass literary criticism, it is relevant to all criticism. (p. 20)

A modo de reflexión tengamos presente que aunque el sistema lingüístico es finito, el rango de posibles preferencias (*utterances*) en la lengua es infinito incluso a nivel de oraciones simples, esto nos da una idea de las inmensas posibilidades de estudio que ofrecería cualquier discurso más largo. Mientras más comprendamos el sistema lingüístico más apreciaremos la variedad de opciones y posibles combinaciones de opciones que este ofrece, y en paralelo más apreciamos la creatividad del artista, quien ‘fabricando’ opciones y combinándolas, crea piezas que resultan profundamente significativas e imaginativas, y expresan las más profundas preocupaciones de los seres humanos.



REFERENCIAS

CLUYSENAAR, A. **Introduction to literary stylistics**. London: Batsford, 1976.

DRAE **Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1992.

HEMINGWAY, E. **The fifth column and the first forty-nine stories**. New York: Scribner's, 2000.

JAMES, H. **The Bostonians**. London: Penguin books, 2000.

KLIMOVSKY, G. **Las desventuras del conocimiento científico (Una introducción a la epistemología)**. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993.

LÁZARO CARRETER, F. "La literatura como fenómeno comunicativo". In: vAN ç

DIJK, T.; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (Org.). **Pragmática de la comunicación literaria. Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayora**. Madrid: Arcos libros, 1987, p. 151-170.

MARECHAL, L. "Del amor navegante". In: **Cuadernos de teatro: Atalaya del teatro y del espíritu**, Buenos Aires, v. 14, p. 9, 1944.

MARTÍNEZ AMADOR, E. **Diccionario gramatical y de dudas del idioma**. Madrid: Editorial Ramón Sopena, S.A., 1985.

MCFADDEN, C. **The serial: A year in the life of Marin County**. New York: Alfred A. Knopf Publishing House, 1977.

MOLINA, H. "La ciencia literaria y su método de investigación". In: CASTEL, V.; ARUANI, S.; CEVERINO, V. (Org.). **Investigaciones en ciencias humanas y sociales: Del ABC disciplinario a la reflexión metodológica**.



Mendoza, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 2004, p. 225-250.

NOWOTTONY, W. **The language poets use**. London: The Athlone Press, 1972.

OHMANN, R. “Generative grammars and the concept of literary style”. In: FREEMAN, D. (Org.). **Linguistics and literary style**. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1970, p. 261-277.

QUILIS, A. **Métrica española**. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.

SAUSSURE, F. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, [1916] 1955.

TERÁN, A. T. **De bosque a bosque**. Caracas: Congreso de la República, 1970.

TRAUOGOTT, E., PRATT, M. L. **Linguistics for students of literature**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1980.

Webster’s New World Dictionary of the American Language. New York: William Collins and World Publishing Co, Inc., 1978.

WELLEK, R., WARREN, A. **Teoría literaria**. Barcelona: Gredos, 1966.

Data de recebimento: 27/02/2025

Data de aprovação: 18/03/2025