

ENSAYO***LITERATURA-10**

LENGUA COLOQUIAL Y LITERATURA

Por Manuel Seco

Miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía, que edita el Diccionario histórico de la lengua española. Además de otros trabajos dentro de este campo, se ha dedicado al estudio del español actual en sus diversos aspectos. Autor, entre otras obras, de Arniches y el habla de Madrid y Gramática esencial del español.



Uno de los más frecuentados lugares de encuentro de críticos y lingüistas es el problema de la lengua literaria. Fernando Lázaro, que se ha enfrentado lúcida-mente con este problema, recuerda unas palabras de Antonio Machado: «Mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. (...) Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y, aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede desfigurarlos»¹. Es, en efecto, la lengua común, la lengua que está al servicio de toda la *comunidad*, el material con que el *individuo* autor ha de edificar su obra individual.

¿De qué manera se produce la realización de la lengua común como acto artístico de habla? Ante todo, por un proceso de selección. «Se podría afirmar que toda obra literaria es simplemente una selección hecha en una lengua dada, al igual que se ha definido una obra escul-

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Compa-

tórica diciendo que es un bloque de mármol del cual han sido arrancados algunos trozos»². Pero no es *simplemente* eso: en rigor, cualquier acto de habla, por llano que sea, lleva consigo la elección de unos elementos y el descarte de otros. Es necesario incorporar otro sumando: la función poética; como dice R. Jakobson, «la mirada puesta en el mensaje en cuanto tal»³. Es este peculiar enfoque del lenguaje el que crea la «nueva estructura» a que aludía Machado y el que dota a la lengua empleada literariamente de una calidad y de una luz distintas. No hay que olvidar, sin embargo, que la función poética también está presente en muchas realizaciones del sistema ajenas a lo que se entiende por literatura. Falta consignar una coordenada importante, la condición de «literal» del lenguaje literario, esto es, el hecho de ser emitido para perdurar. La literatura es, como dice Lázaro⁴, una variedad específica de la lengua literal.

Antes de seguir adelante, será preciso avisar al lector, si es que ya no está avisado, que los sintagmas *lengua literaria*, *lengua coloquial* y otros del mismo corte no comprenden el término *lengua* en su sentido propio de 'sistema de signos articulados específico de una comunidad', sino en el secundario —no por ello menos vivo y legítimo— de 'uso, o forma de uso, de la lengua'. De no ser así, habría que entender que cada una de esas «lenguas» adjetivadas constituye un sistema independiente, lo cual condenaría a ser bilingüe o políglota a todo individuo que desde la lengua común se relacionara activa o pasivamente con una o con varias de aquéllas. Se trata solamente de distintas formas de utilización de ese gran patrimonio general que es la lengua de la comunidad.

Todavía es necesario seguir puntualizando. En cada hablante, sujeto concreto de todo acto lingüístico, se

▷ rada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; y *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante.

cruzan dos coordenadas que, como señalan Halliday, McIntosh y Strevens, corresponden respectivamente al «usuario» y al «uso». Por una parte, un hablante utiliza (en teoría) una sola variedad de la lengua común, y la usa siempre; variedad que está determinada por el lugar geográfico y sociocultural en que aquél se ha formado. Por otra parte, el hablante dispone de una gama de variantes, entre las que escoge las que considera apropiadas a las distintas situaciones en que habla. En el primer aspecto tenemos el «dialecto»; en el segundo, el «registro»⁵. Yo me inclino a denominarlos, respectivamente, «nivel de lengua» y «nivel de habla», puesto que uno es aquella parcela de la lengua común que está a disposición del individuo (por ejemplo, el uso culto del español en una ciudad del norte de España), y el otro es la utilización de medios lingüísticos escogida por el mismo individuo para el acto concreto de hablar en una circunstancia concreta (por ejemplo, el tono «formal» de un profesor en una lección sobre economía, frente al tono relajado del mismo sujeto en la comida familiar). Conviene notar que no debe confundirse el «registro» o «nivel de habla» con el «estilo», que no sería sino una de las facetas de aquél.

De aquí que la llamada lengua literaria —esto es, la modalidad de lengua considerada como propia de la literatura— no deba tomarse como un nivel de lengua —o sea, como una variedad del idioma que, determinada por su nacimiento y su cultura, es el capital lingüístico del autor—; sino como un nivel de habla —es decir, como un «registro» elegido más o menos libremente por el autor, teniendo en cuenta si su expresión va a ser oral o escrita, si su tema va a ser una fantasía científica o un relato sentimental, si piensa en un público popular o en un público cultivado, etc.—.

Mientras el nivel de lengua de una persona es su base lingüística estable, puesto que está adherido a su propio yo, y sólo evoluciona en medida y ritmo comparables a aquellos en que evoluciona la propia personalidad, el nivel de habla es sumamente variable, puesto que está siempre en función de la situación y el momento en que el hablante se expresa; de tal manera que en un minuto puede cambiar de un registro a otro, pasando, verbigracia, de comunicarse por teléfono a hacerlo por carta, o de tratar de un aumento de sueldo a tratar de un en-

cuentro de fútbol, o de charlar con una chica que le gusta a entrevistarse con un director general. Pero notemos que esta versatilidad del nivel de habla no sólo se traduce en una riqueza indefinida de matices, sino también en una complejidad muy variable de éstos, ya que una situación de habla nunca es simple, y está integrada por la presencia simultánea de numerosas realidades (tema, interlocutor, medio utilizado, estado anímico, etc.), que presionan sobre la forma del mensaje.

Al decir, pues, que la lengua literaria ha de ser enfocada como un nivel de habla, no sólo estamos negando su calidad de nivel de lengua, o «dialecto», sino que afirmamos, junto con su condición radicalmente variable, la multiplicidad de sus posibilidades formales determinadas por los cambiantes y combinables factores de la situación en que se produce el mensaje (sin salir, por supuesto, de las peculiaridades antes señaladas para este tipo artístico de mensaje).

Dentro de ese atomizable nivel de habla que es la lengua literaria, tiene cabida, en calidad de «micronivel», otro nivel de habla que habitualmente llamamos la *lengua coloquial*. Como la lengua coloquial es por sí misma una entidad que está en relación paradigmática con la lengua literaria, la presencia de aquélla en ésta es, en definitiva, un fenómeno de «transposición».

¿Qué es la lengua coloquial? Werner Beinhauer dio esta explicación al frente de su ya clásico libro *El español coloquial* (1930): «Entendemos por lengua coloquial el habla tal como brota, natural y espontáneamente, en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas, y por tanto cerebrales, de oradores, predicadores, abogados, conferenciantes, etc., o las artísticamente moldeadas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas». En 1974, Emilio Lorenzo propuso esta definición provisional: «El español coloquial es el conjunto de usos lingüísticos registrables entre dos o más hispanohablantes, conscientes de la competencia de su interlocutor o interlocutores, en una situación normal de la vida cotidiana, con utilización de los recursos paralingüísticos o extralingüísticos aceptados y entendidos, pero no necesariamente compartidos, por la comunidad en que se producen». Poco más tarde, Brian Steel presenta el coloquial como «el particular uso hablado informal (a menudo

«castizo» o «popular»), especialmente aquel que de algún modo difiere del lenguaje 'formal'»⁶.

Emilio Lorenzo, tras señalar como condiciones peculiares de la lengua coloquial la presencia física de una o más personas con cuya reacción cuenta el hablante, y un marco espacial y temporal que sirve de referencia a toda la comunicación, establece varias notas distintivas: 1.^a, deixis (referencia a todo el horizonte sensible de los interlocutores); 2.^a, egocentrismo; 3.^a, referencia a la experiencia común; 4.^a, elementos suprasegmentales (entonación); 5.^a, elementos paralingüísticos (gesto). Estas características, que Lorenzo asigna al español coloquial, naturalmente pueden extenderse sin miedo a toda lengua coloquial, fuera de las fronteras de la nuestra, con la salvedad obvia del mayor relieve, en cada caso, de unos u otros elementos.

En el enunciado propiamente dicho, y como consecuencia de esas notas apuntadas por Lorenzo, habría que consignar —aparte de unas particularidades léxicas, morfológicas y fonéticas— algunas tendencias evidentes⁷: el orden de palabras es particularmente variado, obedeciendo a los impulsos espontáneos del interés instantáneo por el «tema», o por un determinado aspecto del «tema», de la frase ⁸; la construcción de ésta va sometida a una arquitectura ordenadora débil, de tal manera que los elementos, rara vez organizados en estructuras unitarias complejas, propenden más bien a flotar separados unos de otros; la concordancia y la *consecutio temporum* se hacen laxas; abunda la referencia al 'yo', sentido como protagonista del enunciado, ya sea en cuanto sujeto de vivencias, ya en cuanto personaje revestido del importante papel de retransmisor; abunda igualmente la referencia al 'tú', cuya atención constante se exige a través de los más variados recursos, desde el vocativo hasta el imperativo (*fíjate, no creas*) y la interrogación (*¿no?, ¿sabes?*); el énfasis, determinado por los dos rasgos anteriores, se manifiesta también en la sufijación expresiva y en la interjección; se eliden términos cuya mención resulta innecesaria, o menos necesaria, por la relevancia del contexto extralingüístico; el caudal léxico es relativamente pobre, lo que trae como consecuencia automática la inflación semántica y funcional de un reducido grupo de palabras de alta frecuencia... La índole de este ensayo no permite desarrollar y extender más este recordatorio

de tendencias —digo «tendencias», no «constantes»— de la lengua coloquial. Pero no quiero cerrarlo sin insistir en la inconsistencia de dos ideas tópicas que recaen sobre ella. Una es la de la sencillez. A pesar de la importancia de la elipsis, que he señalado antes, la frase coloquial está muy a menudo sobrada de palabras de puro relleno y de redundancias⁹. El otro lugar común es el de la imaginación. El hablar corriente está cargado, como dice Gonzalo Sobejano, «de motivos errantes y de tópicos, citas, refranes, modismos, muletillas y ripios»¹⁰, que alivian al individuo —al igual que esa especie de latifundismo léxico de que he hablado hace un momento— en la molesta tarea, no sólo de buscar palabras en la faltriquera de la mente, sino incluso de buscar ideas. La imagen común del colorido y la gracia del lenguaje «popular» se la debemos a los escritores costumbristas de ayer y de hoy.

Lenguaje popular ¿es lo mismo que lenguaje coloquial? En la definición de Steel que hemos visto antes parece haber un eco de la tendencia, tan frecuente en todo el mundo, incluidos los lingüistas, a confundir lenguaje coloquial y lenguaje popular. Se trata de dos dimensiones distintas; el hecho de que, cuando se produce su intersección, ocupen una misma casilla en la cuadrícula, no autoriza a dar por sentada su identidad. El lenguaje *popular* pertenece a la escala del nivel de lengua, es un «dialecto» social y está determinado por las características socioculturales del usuario; mientras que el lenguaje *coloquial* pertenece a la escala del nivel de habla, es un «registro» escogido por el hablante y está en función de las características circunstanciales o situación en que se produce la comunicación. Sólo por razones de economía se justifica emplear la etiqueta *lenguaje popular* para designar el 'lenguaje coloquial popular'. En cuanto a la errónea ecuación «lenguaje coloquial = lenguaje popular», tiene quizá como explicación el hecho del constante transvase de elementos de la lengua coloquial popular, con su expresividad propia, a la lengua coloquial media. Por supuesto, el transvase no se produce sólo en el sentido popular → medio, ni siquiera hay que dar como cierto que sea este sentido el más frecuentado; pero sí es el más visible y llamativo.

Ya queda dicho que las facetas de la lengua coloquial son, por esencia, sumamente variadas, y de ningún modo podrían reducirse a una simple oposición binaria

(«popular»/«medio») basada en el nivel de lengua. Junto al lenguaje popular urbano, que es el habitualmente llamado «lenguaje popular», está el lenguaje popular aldeano o rústico, cuya denominación común también se mutila en «lenguaje rústico»; en uno y otro, más en el segundo que en el primero, se cumple palpablemente el principio de que cuanto más bajo es el nivel sociocultural del hablante, más marcado es en su lenguaje el factor «dialecto». Ambas variedades, unidas a los argots, o hablas marginales, suelen englobarse, con poca precisión, bajo la denominación de «lenguaje vulgar»¹¹. Después, tanto en el nivel popular como en el medio, hay que contar con las variedades sectoriales, ante todo las basadas en la edad y en el sexo —lenguaje juvenil, lenguaje infantil, lenguaje femenino—. En fin, todavía más: la riqueza de modalidades lingüísticas a que da lugar esta multiplicidad de facetas se refuerza por el hecho de que cada una es analizable en tres planos diferentes: el fonológico, el léxico y el morfosintáctico.

Siendo la situación del mensaje literario radicalmente distinta de la situación del mensaje coloquial, la presencia de éste dentro de aquél es en rigor un trasplante (o, como dije antes, una «transposición»). Parece evidente que, al menos en teoría, esa presencia constituye una quiebra dentro del nivel de habla que corresponde a la literatura. Y esa quiebra no se producirá, sin duda, de una manera gratuita.

¿Cuál es la función de la lengua coloquial en la literatura? En realidad, es preciso hablar de varias funciones. Tal vez debamos citar en primer lugar la *intención realista*. Como la palabra *realismo* es un caballo de batalla de la crítica literaria¹², me apresuro a precisar que entiendo por tal la «ilusión de verdad» o la «verosimilitud» que el autor quiere poner en su personaje por medio de las palabras que finge dichas por él. Esta función realista es propia, naturalmente, de los géneros en que es esencial o frecuente la forma diálogo: los dramáticos (de los que no hay que excluir el guión cinematográfico) y los narrativos (que engloban, junto con la novela y el cuento, algunas formas de poesía épica). Mis observaciones, en los párrafos que siguen, se limitarán a la literatura narrativa en prosa y a la dramática, escritas en España y en español.

La obra dramática ocupa, desde el punto de vista de

nuestro tema, un puesto privilegiado. Al ser la representación un «proceso real» ficticio, las únicas palabras que en ella intervienen —normalmente— son las que dicen los personajes, con lo cual todo el lenguaje de la obra representada tiene una aparente condición coloquial. Dan consistencia decisiva a esta calidad, en primer término, el hecho de que ese lenguaje se manifieste en forma oral, no sólo utilizando la materia prima natural de la expresión lingüística, que es la voz, sino sirviéndose plenamente de los elementos suprasegmentales —entonación, ritmo, volumen— con que sólo la expresión oral es capaz de potenciar y completar el contenido del enunciado; en segundo término, el auxilio efficacísimo del gesto (el elemento paralingüístico); en tercer término, la existencia de una situación física de coloquio, con interlocutores que ocupan un lugar en un espacio donde hay objetos, distancias, dimensiones, todo lo cual contribuye a fingir los presupuestos reales de la conversación. Esta recreación de las condiciones materiales del coloquio es, en cierto aspecto, un arma de dos filos: si las apariencias sensibles ayudan poderosamente a la ilusión de verdad, esta misma sensación puede enmascarar o compensar la posible inverosimilitud del propio lenguaje del texto, cuyo carácter coloquial entonces no estaría en él mismo, sino en su circunstancia.

Muestras de lo que acabo de decir tenemos, naturalmente, en las obras sometidas a las normas de los preceptistas clásicos, ya que para ellos la belleza era un valor que no consentía ser menoscabado por la demasiada llaneza del lenguaje. Todavía en 1877 Manuel de la Revilla decía que «la verdad y la naturalidad son las condiciones capitales del estilo y lenguaje dramáticos, pero a ellas no ha de sacrificarse la belleza»¹³. La dignidad del lenguaje, a expensas de su realismo, es patente en las tragedias y comedias clasicistas (*La Numancia*, *La Raquel*, *El delincuente honrado*...). Es verdad que, sin necesidad de que opere norma externa alguna, el autor puede adoptar espontáneamente un principio estético semejante. Alejandro Casona nos podría servir de ejemplo en época reciente.

La forma de verso constituye una falsilla que limita decisivamente las posibilidades de la expresión coloquial en multitud de comedias de nuestra literatura. Pensemos en el teatro del Siglo de Oro —en Lope, en Ruiz de

Alarcón, en Tirso, en Moreto...—. El corsé de la versificación no ha impedido, sin embargo, que en muchas escenas del teatro romántico, y sobre todo en las comedias de un Bretón de los Herreros, salten al diálogo, bien definidos, algunos de los rasgos del hablar cotidiano. Pero, naturalmente, es en la prosa donde tiene el teatro posibilidad de copiar con más acierto ese lenguaje. Con discretos anticipos ya en Moratín, la literatura dramática de nuestro siglo, a partir de Jacinto Benavente, ofrece un muestrario muy rico de lenguaje coloquial medio con función realista.

Con esta función realista general se imbrica la función *caracterizadora*. Desde *La Celestina*, el diálogo ha subrayado o completado la caracterización de los personajes y ambientes «bajos» frente a los «nobles», dando a aquéllos un habla más marcadamente coloquial, con los rasgos propios del nivel de lengua popular, por oposición a la expresión refinada de las personas de clase elevada, en que los elementos coloquiales se dan muy diluidos y el nivel de lengua es marcadamente culto. El recurso del contraste a través del lenguaje se ejemplifica a lo largo de los siglos, ya en las comedias de Lope de Rueda, ya en la dualidad señores/criados del teatro del siglo XVII —que cobra nueva forma en el siglo romántico—, ya, como en el *Don Alvaro*, en la combinación de estampas costumbristas con el eje dramático. Pero esa dualidad desaparece en una línea muy fecunda de la escena española, nacida precisamente al tiempo que *La Celestina*. En ella, el antagonismo verbal deja de existir, al convertirse la clase popular en dueña única del escenario. Se superponen y unifican entonces totalmente la función caracterizadora y la realista. Al sustituir el pueblo a los señores como centro de la acción, se produce un fenómeno de intensificación de sus rasgos idiomáticos, si bien es verdad que tal intensificación está también presente en muchas de las obras de la línea «dual».

El lenguaje coloquial popular, tal como aparece en nuestro teatro, desde Juan del Encina hasta Lauro Olmo, ofrece, junto a una sintaxis alternativamente fiel e infiel a los rasgos populares del coloquio, un léxico cuyo color popular se busca no sólo en la elección de términos marcados en los casos en que hay opción, y también en la importante proporción de la fraseología (refranes, modismos), sino en la mención de realidades (objetos,

hábitos, tipos) peculiares del ambiente retratado; y, por otra parte, una fonética convencional amasada, o con rasgos dialectales sociales, o con rasgos dialectales geográficos, o con la combinación de unos y otros: el sayagués de las farsas y églogas del siglo XVI —todavía vivo en sainetes de Torres Villarroel—; el habla de bobos en los pasos de Rueda; la de negros, rufianes, etc., en todo el teatro menor del XVII; el andaluz de Rodríguez Rubí y de los hermanos Quintero; el madrileño de Ricardo de la Vega, de López Silva y de Arniches...

Pero, al tomar entidad sustantiva el personaje pueblo, su actuación y, por tanto, su lenguaje quedan sometidos a diferentes propósitos. El lenguaje coloquial popular se desplaza con facilidad de la propiedad de los tipos al *tipismo*, buscado por medio de la hipercharacterización, tanto en el plano léxico como en el fonético. Ahora bien, el simple colorido, más o menos cargado, rara vez se limita a presentar al pueblo como mero objeto de interés estético o, más raramente aún, de interés social; lo más frecuente es que sea utilizado como vehículo de *comicidad*. Nos encontramos, pues, ante dos nuevas funciones, ligadas estrechamente entre sí y a la vez nacidas ambas de la función caracterizadora, pero discernibles lógicamente de ésta. El hecho de que la comicidad sea más de carácter objetivo (ridiculizadora) que subjetivo (ingeniosa)¹⁴ tiene consecuencias formales en el lenguaje popular recreado por el autor: en el caso primero ocupan lugar notable las prevaricaciones idiomáticas, de éxito tan fácil en todas las épocas, y también el recurso, muchas veces explotado, de los personajes regionales tópicamente caricaturescos, que apoyan sustancialmente su efecto en rasgos fonéticos prefabricados que el público acepta de buen grado como auténticos de tal o cual territorio; y así, se ha utilizado con reiteración la superficial eficacia humorística de la dicción que los actores dan al madrileño castizo, al andaluz gracioso, al catalán negociante, al baturro elemental y testarudo, etc.

En la novela, al ser radicalmente diverso el medio empleado para el mensaje, la presencia de la lengua coloquial adquiere perspectivas distintas que en el teatro. Hay en la narrativa normalmente dos niveles de enunciado, el del narrador y el de los personajes; pero no es raro que éstos, o uno de ellos, sean presentados como narradores, y también puede ocurrir que se prescinda del

nivel del narrador, o del nivel de los personajes. Además, con frecuencia, dentro de una misma novela se alternan o se combinan todas o algunas de estas posibilidades. No hay que olvidar que el nivel de los personajes incluye no sólo las palabras con que hablan, sino las palabras con que piensan, que en muchas obras, después de Joyce, toman la particular forma del monólogo interior. Si bien éste, en sus realizaciones, digamos, más «puras», es un lenguaje diferente, puesto que pretende ser un no-lenguaje —su nombre verdadero es «el fluir de la conciencia»—, lo habitual es que, al fingir ser reflejo de la intimidad de la persona, eche mano de elementos del estrato lingüístico que se supone más arraigado en ella, el menos formal, el menos inhibido, es decir, el usado por el sujeto en su conversación familiar.

El autor, cuando actúa como tal, esto es, cuando no se disfraza de personaje, suele situarse en un nivel de habla culto, con los numerosos matices que ello puede comportar y que, generalmente, están en función de las épocas, los estilos y los templos. Pero a veces se pasa al escalón coloquial, ya sea de manera sostenida a lo largo de toda la obra, ya ocasionalmente, buscando la eficacia del contraste. ¿Qué le impulsa a hacerlo así? Puede ser un deseo de aproximación al lector, de jugar a conversar con él, imaginando una imposible escena en que, cara a cara, le cuenta oralmente su historia. Este intento de aproximación, más eficaz cuando es esporádico, está muy presente en las novelas del realismo. En Galdós podríamos encontrar los mejores ejemplos. El fenómeno va con frecuencia combinado con la intención humorística, que toma así un camino opuesto al utilizado otras veces, el del tono elevado y grandilocuente: los dos procedimientos coinciden en el efecto buscado, la irónica inadecuación distanciadora entre la importancia real del objeto comentado y el ropaje lingüístico en que aparece envuelto.

Otras veces, el escritor, más que el acercamiento a su lector, busca el acercamiento a su tema. Es la actitud de algunos autores de novelas sociales, que parecen sentir la necesidad de una cierta adecuación entre la humildad del ambiente en que centran su atención y el nivel de habla seleccionado para retratarlo. «Parecen atentar contra el empleo de la norma culta en la novela por un mal entendido propósito testimonial», dice de algunos de

estos escritores Santos Sanz Villanueva¹⁵. Gonzalo Sobejano también señala que «la ausencia de cuidado estilístico, que es lo dominante, ha podido producir excesos de ordinariez en algunos casos»; pero nos invita a no olvidar que «cuando lo que ha de expresarse es el sufrimiento, la vergüenza, el error, la soledad opresora o el inútil afán dentro de un mundo decaído, está de más cualquier apariencia de lujo, aun verbal»¹⁶. Siempre que este ascetismo lingüístico no sirva de tapadera a una auténtica incompetencia, no debe haber motivo *en sí* para censurar una postura de modestia estética, congruente, al fin y al cabo, con la enseñanza de los clásicos, quienes prescribían un estilo «sublime» para las materias elevadas y un estilo «sencillo» para las cotidianas¹⁷. Este fenómeno se produce no sólo dentro del sector denominado «novela social», sino en obras que, encasilladas en otras tendencias, están tejidas en torno a un protagonista de clase popular. Tal es el caso, por ejemplo, de parte de la producción de Castillo-Puche. Pero no perdamos de vista que el escritor, aun entonces, nunca llega a confundirse entre sus héroes, y no pasa de ser su amigo que actúa, al margen de ellos, como emisario suyo ante el lector, cuya simpatía, por otra parte, le interesa captar. Así que no sólo no se da nunca una identidad total de nivel entre el texto del narrador y el texto del personaje, sino que también el acortamiento de distancias entre uno y otro nivel puede estar contrapesado por otros momentos en que el estilo se mantiene en una tonalidad inmaculadamente «literaria».

Pasemos al nivel de enunciado del personaje. En teoría, el habla de los personajes de la literatura narrativa habría de coincidir con la de los dramáticos. A unos y a otros da el autor el soplo de vida de una expresión que pretende ser imagen de la de los hombres de carne y hueso. Pero esta semejanza en el punto de partida tiene importantes limitaciones. Ante todo, hay que recordar que durante largas épocas y en muchas ocasiones ha sido bastante más restringido el intento de los autores narrativos que el de los dramáticos de dar voz «real» a sus criaturas. Pensemos en la cantidad de novelas y cuentos anteriores a 1850 en que las partes «habladas» apenas difieren en estilo de las «narradas» (*Calila, Cifar, Amadís, Diana, Patrañuelo, Cigarrales...*), o en los relatos en que no existe diálogo alguno, o al menos pre-

sentado como tal (por ejemplo, en la mayor parte de los del *Conde Lucanor*). Pensemos en que la propia forma diálogo, salvo excepciones muy notables, es, antes del siglo pasado, una concatenación de pequeñas piezas oratorias —herencia, en parte, del diálogo humanístico—, y que con frecuencia está reducida a un embrión dialogal: el estilo directo sin respuesta. Y recordemos que, aún después del gran triunfo del realismo, no faltan obras, como *Cañas y barro* (1902), que confían masivamente su movimiento dialogal al estilo indirecto libre. Estas resistencias tienen explicación natural en la esencia misma del género.

La segunda limitación en las semejanzas entre diálogo narrativo y diálogo dramático también radica en la diversa índole de los géneros, y consiste en el medio propio del respectivo mensaje. En la narrativa, lo que el personaje dice se «realiza», no a través de un hombre que lo representa, sino a través de la imagen mental de las palabras leídas; no entra en nosotros por la audición física, sino por el sentido de la vista, que nos ofrece tan sólo una audición imaginada. Por otra parte, la situación, que en el teatro está recreada físicamente, en la lectura ha de ser recreada a fuerza de palabras, dentro de la imaginación del lector. Así pues, los elementos suprasegmentales y extralingüísticos del diálogo han de ser aportados por el autor por medios gráficos, asumiendo él mismo el trazado del escenario y anotando los detalles significativos de gesto, voz y entonación, ya por medios léxicos (*sonrió, exclamó, sollozando, etc.*), ya a través de la precaria gama expresiva proporcionada por el sistema de los signos de puntuación.

Con el precedente asombroso de una obra didáctica —*Arcipreste de Talavera*— que incluye la primera muestra importante de lengua coloquial, y sin contar las obras maestras del diálogo que son *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, formalmente a caballo entre el teatro y la novela —teatro para leer, esto es, teatro/no teatro—, hay que señalar tres hitos en la reproducción del lenguaje coloquial dentro de la historia de la novela española. El primero es el conjunto constituido por el *Quijote* y algunas de las *Novelas ejemplares* cervantinas. Del papel primordial del diálogo en el *Quijote* se ha escrito reiteradas veces¹⁸. Amado Alonso señaló que «la dramatización del arte de contar es uno de los inventos artísticos ca-

pitales con que Cervantes da nacimiento a la novela moderna»¹⁹. Y Angel Rosenblat ha destacado como virtud capital en su diálogo la naturalidad, y ha observado cómo ya se encuentra en este autor, en su voz de narrador, la identificación con el habla de sus personajes²⁰.

A este grupo, aunque a notable distancia y con no pocas reservas, asociaríamos el *Lazarillo de Tormes*. No se puede hacer lo mismo con el resto de las obras que se engloban bajo la etiqueta de novelas picarescas.

El siguiente hito es la gran novela del siglo XIX. El ideal de «copiar la naturaleza» lleva a nuestros narradores, desde Fernán Caballero, a afanarse por la «verdad» en el reflejo de la lengua hablada (salvo la importante independencia de Juan Valera). En este empeño no es raro que polaricen su atención sobre los rasgos diferenciales y se preocupen, más que del lenguaje coloquial medio, del popular; y dentro de éste, de sus aspectos más coloreados —fonética, léxico y fraseología—, presentados con una densidad superior a la real. Esto se hace más perceptible cuando el escenario se traslada a zonas dialectales. La tendencia folklorista, cuyo más destacado representante en la novela es Pereda, tiene correspondencia en otros géneros: el teatro (como ya hemos visto) y la poesía. Incluso es más antigua en ellos la presencia de elementos coloquiales populares y aun jergales: recordemos tan sólo las escenas antes citadas del *Don Alvaro* y los cantos cuarto y quinto de *El Diablo Mundo*. No olvidemos tampoco, en la prosa, el precedente notable de algunos de los cuadros de costumbres coleccionados en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843).

El hablar coloquial de nivel medio tiene su más certero retratista, dentro de este período, en Galdós. Lo mucho que se ha escrito sobre ello me permite limitarme aquí a recordar que no todo lo que se ha celebrado como coloquial en el gran novelista corresponde al nivel de lengua medio; y que éste se encuentra con igual riqueza representado en la voz del propio escritor que en la de sus criaturas. En todo caso, es más fiel Galdós en la transcripción de este nivel que en la del popular: en la primera prevalece la naturalidad, en la segunda el tipismo²¹.

El tercer hito es el siglo XX. Pío Baroja, maestro, en mayor o menor medida, de muchos de los novelistas españoles de nuestro tiempo, fue precursor suyo en el

acercamiento a la lengua coloquial media, donde dio un paso considerable respecto a los autores de las generaciones anteriores. *Silvestre Paradox* y la trilogía de *La lucha por la vida*, entre otras muchas obras, contienen abundantes muestras de observación exacta de un aspecto de este nivel de habla que no habían acertado a descubrir —con la excepción, en parte, de Galdós— nuestros realistas: la sintaxis. La imagen barojiana de la lengua hablada, incluso en su nivel popular, tiene bastante más de documental que de pintoresca. También en otros autores contemporáneos suyos encontramos interesantes testimonios de lenguaje coloquial, que van desde la moderada objetividad de Pérez de Ayala (en *Troteras y danzaderas*, por ejemplo), hasta la estilización deformante de Valle-Inclán (en *Luces de bohemia* y otras obras).

La plenitud del tercer momento está representada por los narradores que surgen tras la Guerra Civil. Este grupo, uno de cuyos núcleos más significativos está marcado por la preocupación social, y que lleva el denominador común de un nuevo realismo, agudiza su atención hacia las formas orales del idioma²². Al mismo tiempo, el conductismo que muchas obras llevan como punto de partida hace que en ellas la psicología del personaje y la motivación de su comportamiento estén desplegadas exclusivamente a través de sus actos y de sus palabras, con lo que el diálogo o el monodialogo adquieren un valor capital (*La colmena*, *El Jarama*, *Nuevas amistades*, *Cinco horas con Mario*, *Mesa, sobremesa...*), llegando, en ocasiones, a la desaparición total de la voz del autor (por ejemplo, en los cuentos de Zamora Vicente)²³.

Son muy diversos los grados de precisión en la reproducción del lenguaje coloquial en boca de los personajes. Predomina la reacción contra el colorismo propio de la generación galdosiana (reacción particularmente visible en autores como Fernández Santos). En general, en la presentación del lenguaje popular —urbano o rural— se evita la transcripción tradicional de las peculiaridades fonéticas (ya abandonada por Baroja, pero practicada aún en 1954 por Zunzunegui en *La vida como es* y en 1961 por Juan Goytisolo en *La resaca*). El propósito verista se concentra sobre la sintaxis y el léxico, y cuida con precisión inusitada la propiedad del habla de las distintas clases, grupos y edades: los hijos de papá (*Nuevas amistades*), los jóvenes de clase popular (*El Jarama*),

los macarras («La ruina anticipada», en *Las catedrales*), los «progres» (*El disputado voto del señor Cayo*), los «snobs seudosocialistas»²⁴ (*Ultimas tardes con Teresa, Pólvora mojada*), las mujeres burguesas (*Cinco horas con Mario*), las chicas provincianas de clase media (*Entre visillos*), los niños (*El príncipe destronado*), los campesinos (*Las ratas*), las gentes humildes en general (relatos de Ignacio Aldecoa)... Es verdad que, a veces, la intención caracterizadora acumula los rasgos, como ocurre en el habla de los chabolistas de *Tiempo de silencio*, o en la carcelaria de algunas obras de Torrente Malvido²⁵. Por lo demás, no se rehúyen —ya con cariz muy distinto del de antes— las peculiaridades geográficas. El castellano hablado por gallegos aparece fina y sobriamente tratado en un breve diálogo de *La colmena*; el hablado por catalanes, en un personaje de *El Jarama* y en un cuadro de *Recuento*. A veces, la fidelidad a las variedades locales obliga a la adición de un glosario final, como sucede en alguna novela de García Pavón (justo como acontecía cien años atrás con Pereda).

El grado más logrado en la captación de la lengua coloquial no está en el hallazgo de un léxico marcado, sino en el de una determinada sintaxis liberada de los cánones de la lengua escrita, y a la vez esclava de las exigencias de la improvisación y de la afectividad. Esto puede comprobarse en la serie de obras que acabo de citar y en muchas otras, contemporáneas suyas, que el espacio me obliga a omitir. Cuando ese lenguaje coloquial, en que lo más característico es la huidiza y proteica sintaxis, se conjuga con una «forma interior» coloquial —el pensamiento tejido de clichés mentales, de que hablé más arriba—, se alcanza la imagen más fiel del hablar cotidiano: aquella Carmen de *Cinco horas con Mario*, aquellos señoritos de *Nuevas amistades*, aquellas chicas de *Entre visillos*, y —sobre todo— aquellos modestos grupos domingueros de *El Jarama*.

Llegamos con esto a la cuestión final: ¿hasta qué punto es «verdadero» el lenguaje coloquial recogido en la literatura? La autenticidad que reconocemos en algunas novelas ¿permite hablar, como se ha hecho, de una «literatura magnetofónica»? Sin duda que no. Basta cotejar la página más lograda de cualquiera de esas obras con los diálogos realmente grabados que han editado M. Esqueva y M. Cantarero²⁶, para ver que entre aquella y

éstos hay una gran distancia. La lengua coloquial de la literatura puede ser «muy auténtica»; pero, al ser literaria, es inevitablemente resultado de un traslado, de un montaje, de una elaboración, que le impedirán ser, simplemente, «auténtica». Incluso en una novela que propiamente podría llamarse magnetofónica, puesto que está constituida por grabaciones reales, *Los hijos de Sánchez*, del norteamericano Oscar Lewis, el autor ha cortado, ordenado y ensamblado sus materiales para que la historia fuese legible²⁷. No puede ser de otra manera: las condiciones del mensaje hablado y las del escrito son distintas, y cualquier transposición del primero al segundo lleva consigo necesariamente una operación de adaptación exigida por el cambio de medio²⁸.

No son sólo condiciones de orden interno del mensaje las que intervienen en esa divergencia. Hay que contar también con la circunstancia social. En la vida real, una conversación informal entre dos o tres personas sin textigos extraños cambiará necesariamente de clima si los interlocutores pasan a la situación de saberse escuchados con atención por una serie de desconocidos: o bien enmudecerán, o bien el registro del diálogo será sustituido automáticamente por otro más rígido y cauteloso. Cuando el escritor incluye en su ficción un diálogo entre sus inventados héroes, no se produce un caso paralelo, pero sí parecido, al de la hipótesis expuesta. En efecto: el escritor *finje* que sus personajes conversan en privado; pero, al mismo tiempo, él —quien les da las palabras— *sabe* que esa conversación será conocida por cierto número de personas extrañas a él. Esta certidumbre pesa, de un modo o de otro, sobre la forma del mensaje puesto en boca de esas criaturas.

Será instructivo a este respecto examinar lo que ha ocurrido con los disfemismos en la literatura desde mediados del siglo pasado hasta el momento actual. Es bien sabido que las palabras malsonantes son componente habitual del lenguaje coloquial, con densidad y crudeza diversas según el nivel sociocultural, el ambiente y el sexo de los coloquiantes. Se trata de términos o frases que la sociedad ha marcado como nefandos, en unos casos por referirse al sexo, en otros a excreciones corporales, en otros a partes del cuerpo relacionadas con aquél o con éstas, y en otros por afectar al respeto debido a la religión. El tabú recae no sólo sobre el sen-

tido directo de estos significantes, sino sobre los figurados. Desde Galdós hasta hoy, el verismo del lenguaje coloquial de la literatura ha sufrido la interferencia de este fenómeno. En unas ocasiones ha sido la presión del sentir social, encarnado en el lector o espectador burgués, la que ha actuado como autocensura en la pluma del escritor; en otras, la existencia efectiva de organismos censores oficiales ha suprimido o ha cohibido el realismo del escritor en este terreno. Es un error suponer que la censura institucional ha sido más severa que la social. Cuando Arniches estrenó su sainete *Sandías y melones* (1900), el público y algunos críticos protestaron por unas palabras «de mal gusto»: «¡So morral, como tú no le has parido!»; y el autor hubo de proponer, para sucesivas representaciones, la sustitución por *has llevao en las entrañas*; y añadió: «Y si esto pareciera también excesivo, se puede recurrir al honesto *dar a luz*».

Ante la censura de uno u otro tipo, los escritores han acudido a diversas formas de eufemismo. Consiste una de ellas en hacer callar momentáneamente al personaje, exponiendo el autor, a cambio, unas claves que permiten al lector saber exactamente lo que aquél «dijo», pero «sin decirlo». Ejemplo: Blasco Ibáñez, en *La voluntad de vivir* (1907): «—¡Toma, por...!—. Y al mismo tiempo que lanzaba la palabra española grosera e injuriosa, supremo insulto a la mujer, sonó el rudo chocar de su diestra contra la cara de Lucha». Un procedimiento clásico de los escritores del realismo y que ha perdurado casi hasta hoy es la sustitución del término vitando por otro parecido fonéticamente, a veces inventado: *cóncholes*, *puñales*, *qué cuña*, *pateta*, *recacho* (interjecciones diversas de Pereda, Galdós, Pardo Bazán); «Me caso con tu alma *pastelera*» (Galdós); «Unto [la sábana] con aceite de linaza, luego la doy barniz, y hago un impermeable *cogolludo*» (Baroja). Modernamente es raro este procedimiento: «Qué *peches* de enfermedad iba a ser» (Suárez Carreño).

El eufemismo semántico, aquel en que se acude a un sinónimo inocuo, fue menos cultivado por los del siglo pasado: «Sepan los que han hablado mal de Prim que yo... me paso sus lenguas *por donde me da la gana*» (Galdós). En los escritores de la postguerra, en cambio, tuvo amplio desarrollo, sin duda por presión de la censura oficial, que contrariaba todo intento de crudeza realis-

ta²⁹. Se producen inverosimilitudes como la de muchachos de clase popular que dicen: «Se calla uno y *a fastidiarse*» (Suárez Carreño), o de estudiantes revolucionarios que replican: «No *jorobes*» (Andrés Berlanga), o de exclamaciones bien inocentes que provocan, increíblemente, el escándalo femenino: «—Maldito hijo de perra, toda su miserable vida ha estado lampando. —Deja de hablar como un carretero, Leopoldo» (García Hortelano).

La principal acción de la censura, tanto de la social como de la institucional, es indirecta y opera en forma de autocensura. Esta es, más que la prohibición expresa, la causa del falseamiento o de la ausencia de disfemismos auténticamente coloquiales en obras cuya fidelidad general a la lengua hablada hubiera hecho esperar su presencia natural. En los últimos años, por efecto de rebote, la atenuación y final desaparición de la censura oficial ha provocado en algunos autores, especialmente en el teatro cómico, una hipertrofia del disfemismo, no menos inauténtica —¿o quizá más?— que su atrofia anterior.

La distorsión en la reproducción del disfemismo —componente fijo de la lengua coloquial— que ha estado presente en toda la literatura moderna de vocación realista, incluso en la fase que más perfección ha alcanzado en la reproducción del lenguaje hablado, es hecho que corrobora la afirmación de que tal reproducción es siempre, no una verdad (que no tiene por qué serlo) sino *la búsqueda de una sensación de verdad*.

En todo caso, estilizada o magnetofónica, pura o depurada, la savia de la lengua coloquial es y siempre ha sido una inyección de vida para la lengua literaria. Empecé citando a un poeta y terminaré citando a otro: «El error está en creer que hay cosas que son por esencia poéticas», dice W. B. Yeats; «cada día creo más firmemente que la fuerza del lenguaje poético es el habla común».

NOTAS

1. *Cancionero apócrifo de Abel Martín*; citado por F. Lázaro Carreter, *Estudios de lingüística*, Barcelona, 1980, p. 150.

2. R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria* (trad. J. M. Gimeno Capella), Madrid, 1953, p. 297.

3. *Essais de linguistique générale* (trad. N. Ruwet), Paris, 1963, p. 218.

4. *Ob. cit.*, p. 164.
5. *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, London, 1964, p. 77 s.
6. W. Beinhauer, *El español coloquial* [1930] (trad. F. Huarte Morton), 3.ª edición, Madrid, 1978, p. 9; E. Lorenzo, «Consideraciones sobre la lengua coloquial» [1974], en R. Lapesa (coord.), *Comunicación y lenguaje*, Madrid, 1977, p. 172 (también en *El español de hoy, lengua en ebullición*, 3.ª edición, Madrid, 1980); B. Steel, *A Manual of Colloquial Spanish*, Madrid, 1976, p. 12. Véase también A. M.ª Vigarra Tauste, *Aspectos del español hablado*, Madrid, 1980. Sobre el español coloquial es fundamental la bibliografía crítica de J. Polo, «El español familiar y zonas afines (ensayo bibliográfico)», en *Yelmo*, 1-28 (1971 y sigs.), y muy recomendable la excelente antología de F. González Ollé, *Textos para el estudio del español coloquial*, 3.ª edición, Pamplona, 1976.
7. Cf. mi artículo «La lengua coloquial: 'Entre visillos', de Carmen Martín Gaité», en E. Alarcos et al., *El comentario de textos*, Madrid, 1973, p. 357-375.
8. Sobre el concepto de «tema», v. mi *Gramática esencial del español*, Madrid, 1972, p. 71 s.
9. A. M.ª Vigarra, *ob. cit.*, p. 13.
10. Estudio introductorio a Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario (versión teatral)*, Madrid, 1981, p. 92.
11. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, 8.ª edición, Madrid, 1980, p. 465, define el «lenguaje vulgar» como el uso «limitado a gentes iletradas de las aldeas y a las capas más populares de las ciudades». Sobre el «lenguaje popular», v. mi *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, 1970, p. 25 s.
12. Cf. F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, Madrid, 1976, p. 121 s., y A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, 1979, p. 57 s.
13. *Principios generales de literatura*, 2.ª edición, Madrid, 1877, p. 358.
14. Véase mi *Arniches*, p. 243 s.
15. *Historia de la novela social española*, Madrid, 1980, p. 211.
16. *Novela española de nuestro tiempo*, 2.ª edición, Madrid, 1975, p. 292.
17. Cf. Luzán, *La poética* [1737], ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 317.
18. Véase P. Jauralde, «Los diálogos del Quijote: raíces e interpretación», en *Instituto de Bachillerato Cervantes: miscelánea en su cincuentenario*, Madrid, 1982, p. 181-193 y bibliografía allí citada.
19. «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», en *Nueva Rev. de Filología Hispánica*, 2 (1948), p. 1-20.
20. *La lengua del Quijote*, Madrid, 1971, especialmente p. 52 s.
21. Sobre el lenguaje de los realistas, v. R. Lapesa, *ob. cit.*, p. 440-443 y bibliografía allí citada.
22. De la Generación del Medio Siglo dice Sobejano que «logra una insuperada objetividad en el reflejo del habla común» (*Novela*, p. 533).
23. Cf. J. M.ª Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, 1957, cap. I; G. Sobejano, *Novela*, p. 113-114, 314-316, etc.; E. Náñez, *La lengua del coloquio, procedimientos expresivos: el diminutivo en 'Mesa, sobremesa' de Alonso Zamora Vicente*, Madrid, 1982, p. 25.
24. I. Soldevila, *La novela desde 1936*, Madrid, 1980, p. 218.
25. Sobre el fenómeno de la acumulación, v. J. P. Rona, «La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca», en *Rev. Iberoamericana de Literatura*, 4 (1962), p. 9-10 de la separata.
26. *El habla de la ciudad de Madrid: materiales para su estudio*, Madrid, 1981.
27. *The Children of Sánchez*, 1961. 7.ª edición en español, México, 1967, p. XXXI.
28. Véase G. Mounin, «Langue parlée, langue écrite», en *Clefs pour la langue française*, París, 1975, p. 141 s.
29. Véase J. M.ª Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, 1973, p. 99-100, 103, 106 y 182-183.