

LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (III)

Lengua coloquial y lengua literaria

Todos convendríamos, si nos viéramos apremiados a hacerlo, en que la literatura es una forma de lenguaje. La imaginación, las ideas, las experiencias o los estados de ánimo necesitan para su transmisión eficaz recurrir al lenguaje como materia prima inexcusable. La observación —tantas veces citada— de que la literatura no se hace con sentimientos, por auténticos y profundos que sean, sino con palabras, es irrefutable. En efecto, esta conversión de ideas en mensajes transferibles sólo es posible gracias al lenguaje. Ignoro si alguien llegó a contar la anécdota ocurrida hace años en un café madrileño, famoso entonces por sus tertulias literarias. Tres o cuatro escritores hablaban de poesía en torno a una mesa, mientras el limpiabotas habitual del establecimiento pulía los zapatos de uno de ellos. En el momento de cobrar el servicio y aprovechando un breve silencio de los parroquianos, el limpiabotas apuntó: «Eso de



Ricardo Senabre

Catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca. Autor de libros como *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, *La poesía de Rafael Alberti*, *Tres estudios sobre fray Luis de León*, *Literatura y público*, *Gracián* y «*El Crítico*», *Escritores de Extremadura*, así como de numerosos trabajos en revistas especializadas y diversas ediciones de clásicos.

* 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, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro Español Contemporáneo y La música en España, hoy.

la poesía, señores, no es más que una manera de decir las cosas, ¿no?». Es exacto: nada más —y nada menos— que una manera de decir las cosas, esto es, una forma de lenguaje.

Ahora bien: hay muchos registros en el lenguaje, y cualquier hablante con una mínima competencia idiomática los distingue con facilidad, los siente como diferentes, los acepta o no según el grado de coherencia que muestren con respecto al contexto o la situación en que se producen. Y lo mismo sucede en la lengua escrita. Abramos una página de Valle-Inclán. Un personaje de *Las galas del difunto* dice: «Bastón y bombín para irme de naja, que me espera una gachí de mistó». Cualquier lector identificaría sin vacilar el perfil barriobajero de la frase, tan distinta, por ejemplo, de aquel verso de Rubén Darío en su «Responso a Verlaine» («Que púberes canéforas te ofrecen el acanto»), del que, según se ha contado, Lorca afirmaba humorísticamente que sólo entendía el «que» inicial. Pero lo cierto es que tanto las «púberes canéforas» de Rubén como la «gachí de mistó» del personaje valleinclanesco pertenecen al lenguaje de sendas obras literarias, lo que parece otorgarles cierto parentesco, cierto estatuto común, sin duda compatible con su aparente heterogeneidad.

Esta percepción de los diferentes registros —o de los que poseen más abultado relieve— por parte del lector se mezcla con otra intuición no menos operante que también se da en el usuario de cualquier lengua: la idea de que existe un uso común, informativo, cotidiano del lenguaje, que nos sirve para comunicarnos con los demás, para conocer las noticias, para toda clase, en fin, de funciones prácticas, y otro uso muy distinto, de carácter artístico, en que la elección de las palabras y la disposición de las frases son más calculadas, atienden al ornato de la expresión, se ajustan a ciertos artificios —que en el caso más extremado se resuelven en versos— y no coinciden, ni en su forma ni en su transmisión habitual, con los mensajes cotidianos. No es oportuno ahora internarse en la complejísima cuestión de cuáles son los rasgos distintivos —si existen— de ese uso artístico del lenguaje. Se ha intentado en muchas ocasiones desde hace más de veinte siglos, y hay múltiples teorías sobre este asunto, ninguna irrefutable ni de unánime aceptación, tal vez porque el problema no puede enfocarse con criterios generalizadores. Pero, de hecho, la práctica literaria ha imbuido en la mente de

El tema desarrollado actualmente es «La lengua española, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La unidad del español: historia y actualidad de un problema*, por Angel López García, catedrático de Lingüística General de la Universidad de Valencia; y *La enseñanza del español en España*, por Francisco Marsá, catedrático de Filología Española y director del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Barcelona.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

LENGUA COLOQUIAL Y LENGUA LITERARIA

los lectores la idea de que se trata de un lenguaje especialmente refinado, que no ofrece acogida cómoda a usos vulgares y de jerga coloquial, salvo que formen parte de la ficción propuesta, y, aun así, con muchas limitaciones. Dicho de otro modo: el lector acepta que un personaje novelesco utilice coloquialismos en su discurso directo, pero no los toleraría en el discurso del narrador. Por lo común, intuye oscuramente que hay un lenguaje literario frente a otro vulgar y coloquial, cada uno con ámbitos precisos y funciones bien delimitadas. No es así, claro está; el lenguaje no es literario o no literario por sí mismo. En realidad, es el uso del lenguaje lo que confiere carácter artístico o matiz vulgar al mensaje resultante. A pesar de ello, la polaridad entre lo coloquial y lo literario, la tensión entre una actitud tajantemente segregadora de ambos planos y otra opuesta, que trata de borrar la distinción y armonizarlos, constituye un largo proceso que recubre toda la historia de nuestra lengua y también, inevitablemente, de nuestra literatura.

Simplificando un tanto las cosas, podría decirse que la historia literaria es un dilatado recorrido jalonado por obras que, contempladas desde nuestra perspectiva, constituyen los modelos máximos de lenguaje en cada época. Casi todo lo que sabemos de nuestra historia lingüística lo sabemos gracias a los testimonios literarios que se nos han conservado. La historia de la lengua española, tal como se encierra en las más conocidas monografías existentes, es fundamentalmente una historia de la «lengua literaria», es decir, de los usos lingüísticos registrados y preservados en las obras escritas que han llegado hasta nosotros. Es fácil advertir que esta circunstancia estrecha considerablemente la amplitud de la realidad histórica. Los vestigios que poseemos de ese otro registro coloquial, utilitario, que se empleó realmente en la calle y que fue instrumento cotidiano de mercaderes, soldados, arrieros, campesinos, dueñas o estudiantes en el siglo XIV, o en el XVI, se reduce casi exclusivamente a lo que las obras literarias han filtrado. Ahora bien: durante varias centurias, tales obras —con muy escasas excepciones— han utilizado casi exclusivamente registros cultos del lenguaje, y los autores se han resistido a introducir los vulgarismos del habla cotidiana. No sólo la poesía —donde, por razones evidentes, esta tendencia selectiva es más acusada— constituye el baluarte del lenguaje más refinado; también la prosa ha ido conformándose desde el principio a los modelos de la prosa de arte clásica, y ha buscado la riqueza expresiva, o el ritmo, o la disposición según esquemas retóricos preestablecidos, soslayando cuidadosamente cualquier intromisión de formas vulgares o cercanas,

sin más, al uso coloquial. Esto es lo más frecuente. Si repasamos la prosa de Alfonso el Sabio, los relatos sentimentales, las narraciones bizantinas, caballerescas, pastoriles, los coloquios renacentistas, hallaremos en todos los casos la misma aspiración a una prosa culta que a menudo alcanza cotas de extremado artificio: fray Antonio de Guevara en el Renacimiento, Gracián en el Barroco.

Esta actitud constituye una de las líneas maestras que recorren nuestra literatura hasta el siglo XVIII, y todavía tropezaremos en 1826 con el preceptista don José Gómez Hermosilla, que en su libro *Arte de hablar en prosa y verso* —título que, si se repara en él con atención, no deja de producir perplejidad— lanza una batería de reprobaciones contra lo que considera deslices, impropiedades y hasta indecencias espumadas en autores como Lope, Balbuena, Góngora y otros poetas áureos. Lo cierto es que, con muy contadas excepciones, la imagen del habla coloquial asciende con mínima frecuencia a la literatura antes del siglo XIX. Si quisiéramos, por ejemplo, reconstruir el sistema de interjecciones y formas interjectivas utilizado realmente, en la comunicación oral cotidiana, por los hablantes del siglo XV, o del siglo XVI, nos veríamos en un grave aprieto, porque apenas disponemos de testimonios. Es indudable que nuestros antepasados utilizaron muy variadas formas interjectivas, pero la literatura no se planteó casi nunca recoger el habla real, sobre todo en sus manifestaciones más abiertamente coloquiales. Y tampoco, claro está, las interjecciones, que en el Siglo de Oro se sienten como marcas caracterizadoras del lenguaje rústico. Hoy, por el contrario, sería muy sencillo elaborar un inventario de usos interjectivos, todos ellos documentados en la lengua escrita. La lectura de unas pocas obras de nuestro tiempo nos depara de inmediato un copioso caudal de ejemplos.

Durante siglos, lo que hoy consideramos coloquial ha sido entendido como vulgar y rústico, como algo ajeno al lenguaje del arte, y se ha visto proscrito. Casi no es preciso indicar que la vigilancia ha resultado especialmente cuidadosa cuando se trataba de poesía. En 1580, Fernando de Herrera, que tan minuciosas y favorables anotaciones consagró a la poesía de Garcilaso, censura el uso de la palabra *alimaña* en la canción V del poeta toledano con inequívoca dureza: «Dicción antigua y rústica, y no conveniente para escritor culto y elegante». Y añade, por si hubiera dudas, que no enriquece la lengua «quien usa vocablos humildes, indecentes y comunes», para concluir doliéndose de «algunos escritores nuestros, que se contentan con la llaneza y estilo vulgar, y piensan que lo que es permitido en el trato de hablar, se puede o debe transferir a los escritos, donde cualquier pequeño descuido ofende y deslus-

LENGUA COLOQUIAL Y LENGUA LITERARIA

tra los conceptos y la exornación de ellos». Se trata de una postura típica de un humanista del Renacimiento, que postula la exclusión del *sermo humilis* o estilo bajo de toda manifestación artística. La vida puede ser una cosa; la literatura es otra, y se asienta en un territorio lingüístico donde no todos los usos posibles tienen libre acceso.

Sin embargo, esta línea culta, que rechaza y condena como vulgar cualquier intento de reproducción del habla viva o lo reduce al ámbito de la caricatura envilecedora, no fue —no podía ser por entero— monolítica y sin fisuras. A su lado creció y fue desarrollándose poco a poco, mediante manifestaciones tímidas y esporádicas al principio, la tendencia opuesta, patente en ejemplos que críticos e historiadores han solido destacar, sin duda por su carácter insólito. Así ocurre con el uso de alguna hipérbole vulgar en el *Cantar de Mio Cid*, como «non lo precio un figo»; o con los casos de derivaciones populares y expresivas en el *Libro de Buen Amor* —ya en el siglo XIV—, del tipo de *librete*, *boquilla*, *amigote*, *poquillejo*, junto a fórmulas de maldición: «¡Al infierno idos!», «¡Rabiosa vos veades!» y alguna más de este jaez. Poca cosa, en verdad, aunque extraordinariamente valiosa porque nos permite entrever algo de lo que muchas otras páginas nos celan tenazmente. En el siglo XV, la prosa del *Corbacho*, extraña y originalísima creación del Arcipreste de Talavera, ofrece en varios pasajes, y acaso por vez primera de un modo sostenido, una imagen artística del habla real, con sus vulgarismos, sus formas exclamativas, sus anacolutos, sus voces groseras. Ocurre sobre todo en el capítulo dedicado a ridiculizar a las mujeres avariciosas, verdadero monumento fundacional de esta corriente integradora, donde la obediencia a los más estrictos cánones retóricos de la composición se compagina con la irrupción de una bocanada de aire de la calle repleta de invectivas, maldiciones e insultos del más grueso calibre. Y en el mismo siglo, junto a la poesía cortesana y exquisita de Juan de Mena, Santillana o los Manrique, el *Cancionero de Baena* acoge composiciones de un poeta «profesional» como Alfonso Alvarez de Villasandino, capaz de escribir por encargo dicitos y procacidades en verso contra una dama, y en tales términos que don Pedro José Pidal se sintió obligado, al editar el texto en 1891, a dejar numerosos espacios en blanco allí donde aparecían voces vitandas que, sin embargo, continuamos empleando hoy con prodigalidad. También a finales del siglo XV se compone una de las obras más desvergonzadas de nuestra literatura: la anónima parodia del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, titulada *Carajico-*

media, de la que ni siquiera el primer verso puede citarse en público —o ante cierto público— sin alguna violencia. Y nos situamos de este modo en los años en que ve la luz *La Celestina*, donde lo vulgar del habla de criados, rufianes y mozas del trato ofrece un vigoroso contraste con los bellísimos y alquitarados coloquios de los enamorados Calisto y Melibea, en una fusión de impar originalidad. Por vez primera en nuestra literatura, dos registros opuestos se armonizan en una misma obra con absoluta lógica funcional, ya que cada uno de ellos se asigna a un mundo diferente, cuya representación está encomendada a criados y señores, pero que deja asomar otros contrastes: lo vulgar y lo culto, lo ideal y lo material, la literatura y la vida...

Esta rápida ojeada muestra que hasta el siglo XV se habían ido conquistando poco a poco nuevas parcelas para la literatura. Un escritor podía ser, a la vez o sucesivamente, grosero y devoto, delicado y procaz, porque para el hombre medieval todo puede ser compatible y armonizarse dentro de una esfera superior que es el «ordo Dei». La situación, sin embargo, sufre un estrechamiento en el siglo XVI: el peso de la corriente humanística, la introducción de los metros italianos, la difusión de la poesía petrarquista, el incremento de escritores religiosos y ciertos hechos históricos de carácter segregacionista, entre otros fenómenos, colaboran a delimitar con nitidez las fronteras entre lo religioso y lo profano y a marcar las excelencias de la lengua artística. Es el siglo de la novela pastoril, de Guevara, de fray Luis de León, de Herrera. Pero es también la centuria del *Lazarillo* —nueva bocanada de aire fresco— y de *La lozana andaluza*, con su audacísima utilización del lenguaje más escabroso. Incluso algún poeta, como Baltasar del Alcázar, intentó la mezcla de lo serio y lo grave, y, junto a composiciones religiosas de cuya sinceridad no cabe dudar, cultivó otras con un notable grado de procacidad, que constituye a menudo en literatura una forma extremada y desviada del registro coloquial. En rigor, las muestras de lenguaje coloquial que nos ha legado la literatura del siglo XVI hallan su lugar natural en el teatro, disfrazadas con frecuencia de rusticismo: son los pastores de Lucas Fernández, los tipos caricaturescos de Torres Naharro y de Lope de Rueda, claros anuncios de lo que luego serán aspectos esenciales de la comedia española clásica.

El siglo XVII es, en éste como en tantos otros aspectos, un siglo decisivo, en el que importa ahora, para lo que nos afecta, destacar tres hechos fundamentales: el *Quijote*, Quevedo y la comedia clásica. El *Quijote* es la primera obra narrativa que da cabida en su interior a una multiplicidad de voces y registros que son diferentes entre sí, pero también, a la vez, diferentes de la voz del narrador,

LENGUA COLOQUIAL Y LENGUA LITERARIA

hallazgo genial que sitúa la obra de Cervantes en la base inexcusable de la novela moderna. Que las posibilidades abiertas por esta innovación tardasen en ser descubiertas —de hecho, fueron los novelistas ingleses del XVIII los primeros en aprovecharlas— no disminuye en un ápice la importancia del hallazgo. Un mismo personaje puede ofrecer registros diferentes, como le ocurre a Don Quijote en sus momentos de cordura o de exaltación libresca; o puede evolucionar en su lenguaje a medida que evoluciona él mismo: he ahí el caso de Sancho. ¿Cómo no reconocer el magisterio cervantino en un Galdós que, dos siglos y medio más tarde, hará lo mismo con Torquemada, con Isidora Rufete, con Fortunata, personajes todos ellos cuyo enaltecimiento o cuya degradación van acompañados de un movimiento paralelo en su habla personal?

Cervantes, además, juega con códigos convencionales, con estereotipos reconocibles del lenguaje pastoril, o del caballeresco, e introduce en su novela voces procedentes de diversos oficios y —lo que tiene más interés en este caso— la jerga viva de los maleantes, que brota espontánea y arrolladoramente en el episodio de los galeotes, donde el lenguaje se convierte además, paradójicamente, en instrumento de incomunicación. El aprovechamiento de la germanía o lenguaje de los delincuentes, luego repetido por muchos entremesistas, llegará a su culminación con las jácaras y romances de germanía de Quevedo, convertidos en juego lingüístico enigmático por la superposición de voces insólitas extraídas de un código marginal y, por otra parte, acumuladas de modo anómalo hasta provocar una auténtica hipertrofia en el texto, como si se tratara de un desquite frente a proscripciones y vetos anteriores. Bastará recordar el comienzo de una de estas composiciones en las que brilló como ninguno el ingenio de Quevedo: «Yo, que fui norte de guros, / enseñando a navegar / a las godeñas en ansias, / a los buzos en afán...» Todo esto —y todo lo que sigue después— resulta absolutamente incomprensible si se ignora el código de la germanía. *Guro* significa «fullero», de modo que *fui norte de guros* viene a ser «fui guía y ejemplo de fulleros»; aunque supiéramos que *godeñas* significa «prostitutas», los versos «enseñando a navegar / a las godeñas en ansias» continuarían siendo oscuros, porque se interpone la locución *navegar en ansias*, esto es, «tener relaciones sexuales». En cuanto a enseñar «a los buzos en afán», hay que tener en cuenta que *buzo* es «ladrón», y *afán*, «robo». De modo análogo sería preciso «traducir» la jácara que comienza: «Todo cañón, todo guro, / todo mandil y jayán / y toda iza con greña / y cuantos saben

fuñar...» Esto exige su correspondiente vocabulario al lado, y la insoslayable búsqueda de las equivalencias sin cuyo conocimiento el texto parece escrito en una lengua que no es la nuestra: *cañón* = «soplón», *fuñar* = «reñir», etcétera.

Quevedo ofrece, además, ejemplos extraordinarios de parodia lingüística, que ayudan a confrontar voces y giros del registro culto con sus formas parejas del ámbito coloquial. En un soneto burlesco, el galán despechado se dirige a la dama para desdecirse de las galanterías y lindezas que le ha dedicado en otras ocasiones. Pero el procedimiento no consiste en negarlas o retirarlas, sino en nombrarlas con las denominaciones coloquiales correspondientes. Todo el léxico consagrado por la lírica petrarquista, que asigna a la amada los atributos de *sol*, *luz*, *aurora*, o que ve sus labios como *rubíes* y sus cabellos como *hebras de oro*, es puesto en solfa al reducir estas hiperbólicas imágenes a sus términos vulgares, en una verdadera acta de defunción del código expresivo petrarquista. Así dicen los cuartetos: «Sol os llamó mi lengua pecadora / y desmintióme a boca llena el cielo; / luz os dije que dábades al suelo / y opúsose un candil, que alumbra y llora. / Tan creído tuvistes ser aurora / que amanecer quisistes con desvelo; / en vos llamé rubí lo que mi agüelo / llamara labio y jeta comedora».

La incorporación de formas coloquiales al discurso artístico, en éste y en otros casos, descubre algunos hechos constantes. En primer lugar, lo que hoy entendemos por coloquial —esto es, propio de la lengua hablada, conversacional, más descuidada y espontánea— se confunde habitualmente con lo vulgar y lo rústico, acaso por tratarse de terrenos sin límites precisos y que, además, ostentan el rasgo común de «no literario». Por otra parte, los escritores que se deciden, con intenciones diversas, a utilizar el registro vulgar, lo hacen circunscribiéndose al léxico. Lo que hallamos son palabras, cuando es bien sabido que los rasgos del habla coloquial incluyen otros fenómenos, y de modo primordial los de carácter sintáctico. Pero, salvo Cervantes, que deforma sutilmente la sintaxis para hacer hablar a un vizcaíno o para imitar diferentes estilos de habla, los escritores clásicos no parecen haberse interesado por este aspecto. Cervantes es siempre la excepción, y asimismo la pauta para experimentos futuros.

También el teatro de la época recoge a veces la función paródica que veíamos en el soneto de Quevedo citado antes. Así, en las comedias de Tirso de Molina es frecuente que los criados se burlen del lenguaje culto y elevado de los galanes mediante su remedo caricaturesco, que deja al descubierto la artificiosidad en que se sustenta. Y en el teatro menor, en los entremeses, la creación idiomática, la incorporación de jergas y de vulgarismos ocupa

LENGUA COLOQUIAL Y LENGUA LITERARIA

un lugar importante, mucho mayor que las levísimas y convencionales acciones que desarrollan estas breves piezas. Incluso asistimos a la creación de lo que Alfonso Reyes llamó jitanjáforas, secuencias de sonidos que, en un contexto determinado, sugieren un significado ocasional que el lector u oyente les presta. En el entremés *Los órganos y sacristanes*, de Quiñones de Benavente, un pretendiente dice a su amada «Muérome por tus amores, / por darte cachumba chum». Nadie dudaría, al oír esto, de la intención del galán, aunque, de hecho, ningún diccionario acredite la existencia de la locución *dar cachumba*, que, sin embargo, cobra momentáneamente un significado inequívoco merced a la colaboración del contexto, de la situación y, ya en el escenario, de otros factores no menos decisivos: la voz, el gesto y la expresión.

Poco ofrece el siglo XVIII en esta incorporación de lo vulgar y coloquial a la literatura. El carácter predominantemente razonador y teórico de la producción escrita dieciochesca, así como el esfuerzo de los más conspicuos intelectuales de la época por mejorar la educación del pueblo, dejan arrinconadas las manifestaciones del lenguaje popular, recluidas en el ámbito de sainetes como los de don Ramón de la Cruz y, más aún, en los del gaditano Juan Ignacio González del Castillo. Las obras de este olvidado autor poseen un especialísimo interés por atestiguar la existencia de múltiples usos coloquiales que aún tardarán mucho tiempo —en el mejor de los casos— en llegar a los diccionarios. Lo mismo hallamos en sus páginas giros como *decir una fresca* que comprobamos la temprana utilización de *plasta* con el sentido —que muchos creen reciente— de «aburrido». Pero acaso lo más significativo de González del Castillo sea la introducción de gitanismos en el habla coloquial de sus personajes, que dicen con cierta frecuencia *camelar*, *parné*, *dar achares*, *najarse* y otras palabras de idéntica procedencia. En esto se anticipa el entremesista gaditano al costumbrismo del siglo XIX, que hará surgir de nuevo la corriente popular, ahora teñida de andalucismo. Porque, en efecto, a partir de las Cortes de Cádiz la moda de lo andaluz adquiere una preponderancia inusitada en España, al tiempo que lo español se identifica fácilmente en el extranjero con lo meridional, gracias a los relatos de viajeros y a ciertas narraciones de autores como Washington Irving, Théophile Gautier o Mérimée. Ni siquiera el lenguaje resultó inmune a esta moda. Hoy decimos *juerga* por adopción fonética andaluza de *huelga*, y lo mismo acontece con *jamelgo*, *jaleo* o *jolgorio*, que en castellano clásico tenían *h-muda*. En 1889, un personaje de la novela *Insolación*, de doña Emilia

Pardo Bazán, deja constancia de esta moda prolongada al decir: «Los cafés flamencos hacen furor; las cantaoras traen revuelto al sexo masculino [...] Empezó la broma por todas aquellas demostraciones contra don Amadeo: lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles; siguió con las barbianerías del difunto Rey, al que le había dado por lo chulo, y claro, la gente elegante le imitó, y ahora es ya una epidemia, y entre patriotismo y flamenquería, guitarreo y cante jondo [...] hemos hecho una España bufa, de tapiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz. Nada: es moda, y a seguirla».

En el aspecto que ahora nos importa, la moda se resuelve en el auge del gitanismo lingüístico. Se toma del léxico andaluz lo que parece más exótico; sólo que esas palabras tan llamativas no son, claro está, andaluzas, sino formas del caló, aunque se hallen muy introducidas en las hablas meridionales. La literatura las convertirá en el sucedáneo de la germanía clásica. Si González del Castillo hizo aflorar tempranamente algunas voces de esta naturaleza, ahora veremos incrementarse la moda, favorecida por circunstancias diversas y concomitantes: el nuevo gusto por lo «exótico», las corrientes literarias que preconizan la «observación del natural» y que tendrán su caldo de cultivo en el costumbrismo —recuérdense las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón—, la perduración del sainete con un marcado sustrato andaluz y gitano —así, las obras de José de Elizaga— y fenómenos de otra índole, como la repercusión de las obras de George Borrow, que describió a los gitanos que había visto en sus andanzas por España, y hasta esbozó un primer vocabulario del caló, al que no tardaron en seguir los de Trujillo y Jiménez, a mediados del siglo XIX. Pero sobre todo, resultó decisivo el hecho de que la moda aflamencada alcanzó a los estratos más altos de la sociedad, y tuvo su inevitable reflejo en la novela del realismo. En Galdós aparecen gitanismos puros, como *de buten* «excelente», *cambrí* «embarazada», *endiñar* «pegar» y otros muchos. Un sinfín de vulgarismos de todo jaez salpica el habla de Benina o de Isidora Rufete; pero Galdós no excluye a personajes de más elevado nivel social, porque aquella marea de «plebeyismo idiomático», como llamó Ortega a la moda flamenca y achulapada, alcanzó a todos los estratos de la sociedad, y Galdós, fiel a su propia estética, fue en esto un notario de su tiempo, además de admirador del dechado cervantino. Pero su afán de veracidad y sus condiciones de narrador le llevaron a prestar casi siempre más atención al habla de sus personajes que a la calidad misma de la prosa narrativa, por lo común convertida en simple instrumento sin pretensión artística. Es el polo opuesto del ideal que guió los cánones de la prosa culta renacentista. Parece haber un

LENGUA COLOQUIAL Y LENGUA LITERARIA

vaivén histórico en el predominio de una faceta u otra, y lo cierto es que una síntesis armónica de ambas corrientes no se encuentra más que en el *Quijote*; al menos, en numerosos pasajes que no han sido debidamente aprovechados.

Creo que hay que aguardar al siglo XX para tropezar con dos escritores en los que, por vez primera después del *Quijote*, se produce esa aspiración a un lenguaje total, que englobe registros diferentes de la lengua con absoluta naturalidad. Estos dos escritores que, en distinta proporción, han enriquecido las posibilidades del lenguaje literario son Ortega y Gasset y Valle-Inclán. Puede parecer sorprendente el nombre de Ortega, cuya imagen en el recuerdo de cualquier lector es la de un prosista hiperculto, y que, además, se dedicó a un género como el ensayo, poco apto para la incorporación de las formas vulgares y de los registros coloquiales del lenguaje. Pero ahí está precisamente una de las grandes aportaciones de Ortega al español culto: la introducción dosificada, sapientísima, de formas populares en el discurso teórico del ensayo, al parecer tan poco propicio. A pesar del tono culto que se percibe como sensación global en la prosa de Ortega, no está de más recordar que en sus páginas se deslizan, y no pocas veces, palabras como *jarana*, *pachorra*, *cacumen*, *repipiez*, *morrocotudo*, *rifirrafe*, el gitanismo *achantarse*, locuciones como *hacerse cisco*, *no valer un real*, *tumbarse a la bartola*, *no ser moco de pavo* y otras muchas impensables en la prosa artística tradicional o, simplemente, en la prosa discursiva.

En cuanto a Valle-Inclán, su caso es todo un ejemplo. Cultivador en sus comienzos de la más exquisita y artificiosa prosa modernista, da entrada a numerosos galleguismos en sus obras de ambiente rural, como puro medio de caracterización lingüística. Pero muy pronto su mirada se extiende a la realidad española de los siglos XIX y XX. El verso de las obras teatrales modernistas, como *La enamorada del Rey*, deja paso a la tonalidad grotesca de *La reina castiza*, verdadero reflejo, también lingüístico, de la corriente flamenca y achulapada imperante en la España isabelina. *Luces de bohemia*, los esperpentos de *Martes de Carnaval* y, sobre todo, las novelas de la serie inacabada *El ruedo ibérico*, constituyen la culminación de un proceso que no tiene igual en la literatura contemporánea y donde por vez primera, creo, se realiza cabalmente el ideal lingüístico esbozado en el *Quijote*: parodias y remedos del lenguaje literario, o simples caricaturas del lenguaje culto, como el caso del camarero que dice: «Me pidió sesenta duros, cuyamente me prestó un parroquiano»; usos idiomáticos de

variada procedencia, desde gitanismos como *chanelar*, *drunjí*, *dar mulé*, *menda*, *diquelar*, *merar* o *manró*, hasta la jerga de delinquentes —*vellerife*, *berrearse*— o fórmulas coloquiales y del madrileñismo de los sainetes: *veragua*, *machacante*, *guinda*, *trúpita*, *dar el opio*, *hacer la jarra*, etc. En boca de un mismo personaje, e incluso en la misma frase, pueden coexistir la expresión culta y la más desgarradamente popular. Una dama de alta sociedad comenta: «La Reina ha estado deferentísima con el perdis de tu hermano». El general Narváez se dirige a la Reina: «¿Sabe Vuestra Majestad que ese pollo es un perdis?» Y hay galleguismos, y andalucismos, y americanismos en ese magno intento de crear un lenguaje total en que nada se halla vedado con tal que sea compatible con el contexto y responda a una intención unitaria; en este caso, la de reconstruir artísticamente una etapa histórica en la que el señorío y la chabacanería se hermanaron con frecuencia, como delatan las modas lingüísticas.

Esta proeza literaria se produjo entre 1920 y 1930. No hemos tenido desde entonces ocasión de asistir a otra tentativa semejante. Y es alarmante la falta de inquietud —o de acierto— que muestran, en general, los creadores a la hora de explorar las posibilidades artísticas del lenguaje coloquial. Falta la elaboración literaria —que no es simple incorporación mecánica en obras ínfimas— de lo que pueda sentirse como más perdurable entre los usos idiomáticos de carácter coloquial propios de las generaciones recientes. Tal vez se deba a que este lenguaje juvenil parece menos rico y variado que el de otras épocas, excesivamente circunscrito a sectores aislados y demasiado sujeto a vaivenes temporales para garantizar una supervivencia apreciable. A muchos escritores les parece paupérrimo por su constante recurso a la polisemia, a la utilización de numerosísimos vocablos que no significan nada preciso porque pueden significar cosas muy distintas según los contextos en que broten. Es indudable que asistimos a una etapa de empobrecimiento, no exactamente de la lengua, sino de la capacidad creadora de los usuarios, que, al fin y al cabo, son quienes la mantienen y la enriquecen. Por eso, el estancamiento y la falta de innovaciones equivalen a un empobrecimiento real, que, como era de esperar, tiene manifestaciones paralelas en la lengua y en la literatura. La historia muestra, sin embargo, que estas depresiones son pasajeras —aunque puedan durar mucho tiempo—, de modo que no hay razón para considerar que nos encontramos en un proceso de declive irrefrenable. Sí la hay, en cambio, para recordar que nadie es ajeno a estos altibajos, y que en el progreso del lenguaje tenemos todos, escritores, lectores y simples hablantes, una responsabilidad solidaria. □