

LA VERACIDAD DEL DIALOGO LITERARIO

Alberto Gil
Fachhochschule Köln

Temario

1. Introducción.
1. La realidad hablada en la obra literaria.
2. La comunicación en la dinámica situacional.
3. La veracidad del diálogo literario. Recursos semióticos.
4. El diálogo literario en la novela española de posguerra.

1. Introducción

Una de las características que ofrece la narrativa española actual — y muy a propósito con su tradición literaria — es la clara intención por parte del autor de reproducir en el mundo fictivo de la novela diálogos con pretensiones de autenticidad, tal y como aparecen en la comunicación real. En ésta, como es sabido, el lenguaje en sí es un elemento más — si bien muy importante — dentro de una compleja y dinámica red de procesos verbales y extraverbales.

La palabra escrita, sin embargo, se presenta a primera vista como un medio comunicativo semióticamente pobre para reproducir el dinamismo, la simultaneidad y la gran variedad de elementos de la situación real, en la que se insertan los diálogos auténticos. A esta limitación del inventario grafemático en la lengua escrita se une el hecho de que el receptor del mensaje — el lector de una novela — dispone sólo de un canal sensorial — la vista — para captar una realidad que ha de ser multisensorial.

Como se desprende fácilmente de estas observaciones, sólo la afinada sensibilidad de verdaderos artistas — a veces dando la impresión de que apenas si juegan con el lenguaje — será capaz de hacer revivir en cierto modo en el lector aquella habla espontánea que el autor tiene en mente como insertada en la dinámica de una situación coloquial determinada. Partiendo de una visión integral del lenguaje¹, es decir, teniendo en cuenta

1. Respecto a esta visión integral del lenguaje es de notar que, como apunta Hörmann (1976: 210), sólo puede entenderse realmente la lengua, si se entiende más que

los elementos verbales y extraverbales del hablar en situación, el presente estudio pretende ser una aportación al análisis del instrumental semiótico de que se sirven autores sensibilizados para esta problemática, al intentar hacer revivir de forma verídica realidad hablada en el momento de la lectura.

1. *La realidad hablada en la obra literaria.*

Como introducción a la complejidad del tema que nos ocupa y para sensibilizarnos en lo referente a los diversos procedimientos semióticos con que cuenta el autor para provocar la impresión de realidad hablada, haremos en primer lugar un análisis rápido de un texto del neorrealismo español de posguerra. Se trata de un ejemplo tomado de *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio²:

Petra, la señora de Ocaña, está mostrando a su cuñada Nineta el vestido que trae puesto su hija Felisita. En él ha llevado a cabo labores de costura de las que está muy orgullosa:

(Petra) Se volvió a Felisita y la levantó de su asiento para mostrársela a su cuñada:

— ¿Ves?, esto mismo. Vuélvete, Hija. Esto, ¿te das cuenta? Es un vestidito que no está mal, digo yo. Una prenda que, sin ser ninguna cosa del otro jueves, la puede llevar la niña a cualquier parte; sin que le desmerezca. ¡Pero estate ya quieta, hija mía! ¿Eh?, ¿Nineta? ¿Qué te parece?

— ¡Ay!, mamá, no me des esos meneones!...

— ¡Calla! ¿No ves aquí, Nineta? Sus fruncidos... Mira, de aquí le saqué un poquito para darle la forma esta, así abombada, ¿no ves?, ¿te das cuenta cómo está hecho? Y el plieguecito este, por detrás, se lo...

— ¡Pero, mamá no me levantes las faldas! — decía la niña sordamente, mirando mortificada hacia el jardín.

— ¡Te estarás quieta de una vez! ¿No ves que le estoy enseñando el vestido a tu tía?

— Manolo había saludado con un leve gesto de cabeza hacia la mesa de los Ocaña. Felisita estaba roja:

— ¡Déjame ya, mamita, déjame...! — suplicaba gimiendo por lo bajo.

(J., pág. 183).

En este pasaje de la novela saltan a la vista una serie de elementos *microestructurales* del lenguaje de clara raigambre coloquial:

el mero lenguaje. Ortega y Gasset (1957: 277) llama la atención sobre la "potencialidad enunciativa" de los ingredientes de una circunstancia que no son lenguaje propiamente dicho. Una buena visión de conjunto la ofrece el estudio de Coseriu "Determinación y entorno" (1982: 282-323).

2. Véase a este respecto el interesante artículo de Sauvageot (1968), donde se muestra el valor articulador de lo que él llama "mots balises" o "mots chevilles".

1.1 *Elementos de articulación del discurso*

A este grupo pertenecen, p.ej., aquellas señales de contacto con que se inician o cierran períodos de diálogo: “¿Ves?”, “¿Eh?”, “¿Qué te parece?”, “¿No ves?”², o bien los “imperativos de percepción sensorial”³, con que se suele comenzar algunas frases: “Mira”.

1.2 *Léxico coloquial*

Palabras, expresiones y giros idiomáticos de la vida diaria, que dan al texto un colorido coloquial⁴: “sin ser ninguna cosa del otro jueves”, “esos meneones”.

1.3 *Grafía y orden de los elementos de la frase*

Mientras que los signos de puntuación sirven para informar de forma general sobre tipos de tonos de voz⁵, un orden determinado de los elementos de la frase puede estar unido ya directamente a una entonación más especial.

Así vemos aquí, p.ej., los siguientes tipos de tono:

Pregunta: “¿te das cuenta?”

Queja: “¡Ay, mamá...!”

Orden: “¡Calla!” etc.

Pero en la frase “Es un vestidito que no está mal, digo yo”, la posición final de “digo yo” (separado además por la pausa de una coma) y la alteración del orden sujeto-predicado da la entonación especial de restricción.

1.4 *Indicaciones suprasegmentales del autor*

El autor interviene directamente en el diálogo informando del tono especial de voz sobre todo en los casos en que la entonación abandona el terreno standard⁶: “decía sordamente”, “suplicaba gimiendo por lo bajo”.

Pero estos elementos microestructurales de la elaboración lingüística no producen el efecto de realidad hablada por sí solos. Solamente insertados en la multidimensionalidad de la situación y sobre las coordenadas

3. Beinhauer (1978: 61).

4. Para una mayor información sobre el “colorido coloquial” del léxico véase Grosse (1972).

5. Véase a este respecto Seco (1968: 298). Vedenina (1973) da una visión de conjunto sobre las relaciones “signe graphique—signe prosodique”.

6. Sobre la función paralingüística de estas intervenciones del autor véase Navarro Tomás (1974 y 1976).

macroestructurales de la conversación podrán evocar⁷ lenguaje espontáneo.

En el presente texto podemos llamar la atención sobre los siguientes procedimientos que utiliza el autor para crear el marco situacional y estructurar globalmente el habla de los personajes. Como se podrá comprobar, Sánchez Ferlosio sabe combinar aquí magistralmente intervenciones del autor con informaciones extraverbales procedentes del diálogo mismo de sus protagonistas, dando así mayor veracidad al texto:

1.5 *Intervenciones del autor*

1.5.1. *Descripción de comportamiento extraverbal*

Al comienzo del texto se informa al lector sobre los movimientos del personaje:

"Se volvió a...", "la levantó...", "para mostrársela..."

De gran condensación expresiva es el léxico que emplea el autor en esta descripción: "la levantó — para mostrársela" implica la falta de cuidado que tiene Petra con su hija, ya que está concentrada solamente en mostrar el vestido que lleva la niña. Sobre este trasfondo accional resuenan las palabras de la protagonista con un eco mucho más veraz.

1.5.2 *Descripción del semblante del protagonista*

Respecto al comportamiento extraverbal, Ortega y Gasset (1957: 291) llamó ya la atención sobre la importancia comunicativa de "las leves modificaciones del tono muscular en ojos, mejillas etc.", aparte de los movimientos típicos de la gesticulación (brazos, manos, piernas, etc.).

Aquí muestra el autor a Felisita "mirando mortificada hacia el jardín", o describe que "estaba roja", con lo que sus palabras "¡Déjame ya, mamita, déjame...!" adquieren claramente el tono de desesperación deseado por el autor.

7. Aquí utilizamos 'evocación' en el sentido de Coseriu, quien, al hablar del funcionamiento del signo lingüístico, observa que actúa "en y por una red complementaria y muy compleja de relaciones, con lo que surge un conjunto igualmente complejo de funciones semánticas cuya totalidad puede llamarse 'evocación'" (1979: 181).

1.6 *Informaciones extraverbales en el habla de los personajes*

1.6.1 *Comportamiento extraverbal del mismo hablante*

El autor crea simultaneidad entre el hablar y gesticular del protagonista evocando gestos que van necesariamente unidos a un material lingüístico determinado. Así en nuestro ejemplo, con la información de fondo de que Petra está enseñando el vestido de Felisita a su cuñada, los deícticos “Esto”, “¿No ves *aquí*, Nineta?”, “la forma *esta*” incitan al lector a representarse los gestos que el hablante hace — junto con sus palabras — al mostrar esos detalles de la prenda de vestir.

1.6.2 *Comportamiento extraverbal de otros personajes*

Las constantes interrupciones de Petra en este ejemplo (“Pero estate ya quieta...”, “se lo... ¡Te estarás quieta de una vez!”) dan al discurso de la protagonista no sólo el efecto de la espontaneidad, sino que sirven para informar sobre el comportamiento de la hija que quiere zafarse de una situación tan molesta para ella.

1.7 *Ordenación del discurso narrativo*

En su lucha contra la linealidad de la escritura, el autor echa mano de los procedimientos más diversos para crear simultaneidad en el texto.

En este pasaje se utiliza una inversión de lo que sería la narración lógica o sistemática: Primero interrumpe la niña a Petra con su angustiada petición de auxilio (“¡Pero, mamá no me levantes las faldas!”). Tras la contestación de la madre informa el autor — utilizando ingeniosamente el pasado del pasado (el pluscuamperfecto) — la razón de la angustia de Felisita: Un joven había entrado en el jardín (“Manolo había saludado...”). Esta ordenación del discurso consigue crear un marco en el que el lector, al tener que hacer este cambio retrospectivo, pierde la sensación de linealidad típica de los textos escritos.

Este rápido análisis de un pasaje de *El Jarama* ha querido simplemente introducir a la complejidad del tema que nos ocupa: Como hemos visto, para conseguir veracidad lingüística en la obra literaria no es suficiente la sola elaboración concienzuda del lenguaje de los protagonistas; la lengua ha de estar armónicamente insertada en esa compleja red de relaciones situacionales y en general extraverbales que constituyen la dinámica situacional, donde tiene lugar un diálogo auténtico. Tras este preámbulo es posible pasar ahora a ver más detalladamente esta situación real y, al

menos, algunos recursos semióticos que tiene el autor a su disposición para evocar realidad hablada en su obra literaria.

2. *La comunicación en la dinámica situacional*

La sensibilidad para la dinámica situacional es de una importancia primordial tanta para el autor que quiera reproducir en su ficción literaria realidad hablada, como para el que se acerque a estudiar este lenguaje hablado auténtico o en su versión literaria. Esta consciencia de la realidad es necesaria, ya que normalmente la percepción de sus múltiples elementos constitutivos, la mayoría de las veces, no sobrepasa el nivel de la sub-consciencia.

Las estructuras espacio-temporales que van constituyendo en mutua interacción la dinámica situacional se presentan como un conjunto de formas de mayor o menor complejidad. A estos elementos hay que añadir los hablantes involucrados en un proceso comunicativo, quienes ocupan un puesto primordial en la constitución de esta dinámica. Con ellos se amplía el marco situacional de lo meramente exterior a aquellos parámetros de la interioridad del sujeto y de su idiosincrasia en el hablar⁸.

En el marco presente no me es posible analizar exhaustivamente cada uno de estos factores⁹, pero sí quisiera hacer mención de aquellos parámetros más importantes para la organización de lo que llamamos globalmente la dinámica situacional, observando además sus posibles repercusiones lingüísticas:

2.1 *Entorno simpráctico*

Con el término 'entorno simpráctico' (sympraktisches Umfeld), Karl Bühler (1982: 154-167) refleja el hecho de que el hablar tiene lugar en un entorno material, espacial y temporal experimentable por el hablante. Este, por regla general, no formulará lingüísticamente aquello cuya presencia misma en el espacio o en el tiempo sólo requiere una referencia. De ahí surgen tantas expresiones lingüísticamente fragmentarias y, en definitiva, con la función de un *diacríticon*.

2.2 *Comportamiento no verbal*

El *comportamiento no verbal* del hablante es un hecho concomitante a los

8. Respecto a la importancia de tener en cuenta la conjunción de estos parámetros situativos exteriores, interiores y de la individualidad del hablante véase Gil (1986).

9. Para ello remito a nuestro estudio A. Gil, H. Scherer (1984: 11-60).

actos de habla en la comunicación espontánea¹⁰. Teniendo en cuenta la posibles formas de expresión resultantes cabe hacer la siguiente clasificación: la mirada, la mímica, la gesticulación, la posición en el espacio (distancia, cercanía entre los hablantes) y distintas formas de imitación¹¹. Este comportamiento no verbal tiene algunas veces tal valor icónico que sustituye al lenguaje mismo, si bien normalmente actúa en unión con la palabra, proporcionando, eso sí, informaciones suplementarias, que suelen ser emitidas y recibidas en el su-consciente de los actantes. A veces puede darse una discrepancia de canal, cuando — por ejemplo en caso de una estafa — los canales verbal y extraverbal proporcionan una información contradictoria. Aquí podemos hablar entonces de un uso consciente del comportamiento no verbal.

2.3 *La situación interior*

Por lo que respecta a los hablantes mismos, como sujetos del acto comunicativo, sabemos que no existe el 'hablante modelo', de laboratorio, sino que los actos de habla se hallan por lo general influenciados por su concentración, diferentes estados de ánimo, etc., reflejando la lengua esta *situación interior* en su estructura proposicional. Aquí interesa, sin embargo, llamar la atención sobre otros fenómenos de la situación interior que actúan como regulativos en la comunicación y en el lenguaje allí empleado:

2.3.1 *El Saber Compartido ("savoir partagé")*¹²

Lo ya conocido por ambos interlocutores y que pertenece al acervo común no será necesariamente formulado en una conversación. A veces consisten algunos diálogos precisamente en descubrir ese saber compartido, que servirá de base para la mayor eficacia del resto de la comunicación.

2.3.2 *El horizonte ("Horizont")*¹³

Aquí convergen elementos del *entorno simpráctico* y del *saber compartido*.

10. Dada la importancia de este fenómeno, se ha ido estableciendo, sobre todo en la investigación angloamericana la disciplina autónoma del comportamiento extraverbal. Información detallada sobre el tema puede encontrarse en K.R. Scherer, H. Wallbott (1979).

11. Un estudio sistemático de estos comportamientos extraverbales puede verse en H. Scherer (1984: 108-146).

12. Extensamente sobre el tema Sperber (1975).

13. Véase a este respecto sobre todo Brinkmann (1965).

Es todo aquello que en el momento de la comunicación los interlocutores tienen conscientemente presente. Es una *conditio sine qua non* para el éxito de un acto comunicativo. Una sintonía muy lograda en este terreno puede llevar al entendimiento perfecto con un lenguaje muy reducido, mientras que en el caso contrario no se llegará a una comunicación satisfactoria, aunque sea mucho el material lingüístico empleado¹⁴.

2.3.3 *La constancia del sentido*

La constancia del sentido (*Sinnkonstanz*)¹⁵ explica a nivel sicolingüístico cómo nuestro aparato cognoscitivo nos enseña que los objetos del mundo exterior aparecen en constelaciones prototípicas. Hörmann informa a este respecto sobre un experimento que hizo con niños (1978: 386):

Al presentarles las palabras "papá", "galletas" y "comer", éstos espontáneamente formaron la frase "papá come galletas". De las tres palabras sólo "papá" puede ser considerado agente y sólo "galletas" objeto. En la comunicación real puede observarse que la pura estructura gramatical es de un valor relativo: la espontaneidad o el "estar aún en camino" con una frase lleva a veces a alteraciones de la norma lingüística, o incluso a errores en el sistema, que sin embargo son registrados positivamente en la situación comunicativa correspondiente.

2.4 *La individualidad del hablante*

El lenguaje hablado — como es sabido — no es de un tipo standard, sino que consta de los más variados elementos sociolectales e idiosincráticos. Estas particularidades son caracterizadoras del hablante y como tales se mantienen siempre presentes en los actos de habla de una persona determinada. Lo que en la realidad es un hecho natural, ha de ser creado artificialmente por el autor literario, quien debe precisamente atender a esa diversidad a la hora de crear a sus personajes. De Miguel Delibes se ha escrito, por ejemplo, que describe a los personajes precisamente "a través de su manera de hablar"¹⁶.

Resumiendo las ideas hasta aquí expuestas, podemos decir: Entendemos por *situación* la suma de parámetros que constituyen el marco de la interacción. Estos tienen dimensiones objetivo — reales, temporales y

14. En este aspecto son interesantes las observaciones de Wygotski (1977: 333), quien utiliza para este fenómeno el término de "sujeto común".

15. Extensamente sobre el tema Hörmann (1978).

16. E. Pank (1975: 259).

sicosociales. Además hay que tener en cuenta que la situación no es un marco estático, sino que en ella tienen lugar acciones y procesos, cuyas partes integrales apenas si son diferenciadas por borrosos límites.

Por lo que respecta al lenguaje — un elemento más, si bien muy importante, del complejo comunicativo¹⁷ — ha de observarse su estrecha relación con la situación (bien sea la exterior experimentable por los sentidos o la interior en los hablantes). La autenticidad del lenguaje puede así medirse en relación a sus particularidades formales modeladas por la influencia situativa¹⁸, perdiendo, si es necesario, su carácter gramático — normativo al acoplarse a la realidad circundante.

Una vez expuesta esta visión integral del lenguaje en situación, podemos pasar a observar más de cerca el fenómeno mismo de su reproducción literaria.

3. *La veracidad del diálogo literario. Recursos semióticos*

Podemos partir de la base de que para conseguir veracidad en el diálogo ficcional tienen que estar presentes de algún modo todos estos elementos que constituyen la situación en sentido amplio. Estos son, en su mayoría, sólo percibidos en el sub-consciente. Pero precisamente por eso, su ausencia hace que el lector reaccione intuitivamente considerando el pasaje en cuestión como artificial.

Ya dijimos al principio que la dinámica, diversidad y simultaneidad de la realidad exterior e interior de los hablantes no puede reproducirse mecánicamente con la linealidad de los signos grafemáticos. La escritura sirve tan sólo de activador de todo un mecanismo interior del lector con el que sí puede desplegarse imaginativamente la realidad multidimensional.

Por lo que respecta a la escritura como tal, conviene llamar la atención sobre el hecho de que el lenguaje escrito no debe considerarse como inferior al hablado en lo que se refiere a las posibilidades expresivas, sino que dispone simplemente de otros medios, de los que incluso carece en parte la palabra hablada. Entre ellos se cuenta sin duda la capacidad del signo lingüístico para poner en movimiento todo un sistema asociativo, lo que Coseriu llama, como vimos antes¹⁹, 'evocación'. A la pregunta de

17. Véase a este respecto el conjunto de elementos del "material" comunicativo expuesto por Watzlawick et.al. (1974: 51).

18. En este sentido apunta Ungeheuer (1972: 29): "Cuanto menos ayudas situativas procedentes de la experiencia pragmática presente o pasada estén a nuestra disposición, cuanto más depende el sentido de una expresión lingüística sólo de los medios léxicos y gramaticales de la lengua usada, tanto más inseguro y largo será el proceso de conseguir entendimiento".

19. Cfr. nota 7.

cómo se lleva a cabo esta evocación hay que subrayar en primer lugar que el sistema sicofísico (Bühler 1982: 47 ys.) del receptor del mensaje (aquí del lector) muestra, gracias a la constitución de su sistema nervioso central, una enorme sensibilidad para integrar las diferentes modalidades sensoriales y operar en el campo simbólico²⁰. Lo que se precisa es, por parte del autor, una maestría especial en la elección de un material grafemático-lingüístico que sea capaz de impulsar convenientemente las posibilidades asociativas y de operación en el terreno simbólico de que dispone el lector.

Para ello, algunos novelistas se sirven de la técnica del cine²¹. En éste se sintetizan dos tipos de información: la transportada

- a) por el canal acústico (ruidos, lenguaje)
- b) por el canal visual (objetos, sucesos).

En la novela, el autor puede separar tipográficamente el lenguaje de los personajes (destacándolo como diálogo) del marco situativo, que será descrito en las partes narrativas. Pero también puede el novelista conjugar ambos procedimientos: Describir por boca de los personajes o hablar como los personajes mismos allí donde el autor tiene la palabra (una técnica, a propósito, muy usada por Delibes), creando así un mayor entrelazamiento y dinamismo entre situación y actos de habla, que favorecerán sin duda la veracidad de la reproducción ficcional.

Teniendo en cuenta las dimensiones física, social e informativa de la situación (Gil/Scherer 1984: 8), las descripciones del espacio y tiempo se harán siempre con referencia a un punto de partida concreto, con el que pueda identificarse el lector, y los actos de habla de los personajes serán siempre presentados en conjunción con su comportamiento no verbal, ya sea explicitado por el autor mismo, ya sea evocado automáticamente por las palabras del protagonista en cuestión. Por lo que se refiere al lenguaje como tal, su reproducción fidedigna exige del autor una sensibilidad especial para el coloquio real. No se trata de querer reproducir como en un magnetófono fragmentos de realidad hablada, pues lo hablado una vez en una situación concreta es individual e irreversible, sino de elaborar el lenguaje de tal manera que sea *representante* fiel de realidad hablada, es decir, se trata de lograr tal condensación de aquellos elementos típicos y característicos de la lengua en situación, que la lectura de tales pasajes

20. No puedo detenerme aquí en una explicación detallada de estos procesos neurobiológicos. Para ello remito a nuestro estudio, ya citado en la nota 9, sobre todo las págs. 17 yss. (*Das menschliche Gehirn und seine Leistungen*) y 23 yss. (*Die Verarbeitung informativer Signale*).

21. Cfr. a este respecto las observaciones de Villanueva (1973: 23 ys.) sobre la influencia del Neorrealismo italiano (Rossellini; Blasetti; de Sica; Germi; Zampa; Visconti) en la generación de los años cincuenta en España.

(gracias a su entrelazamiento con lo extralingüístico) evoque realidad. Esta elaboración del lenguaje se hará — como vimos en el ejemplo de *El Jarama* — a nivel macroestructural (creando estructuras discursivas y conversacionales típicas) y a nivel microestructural (ensartando en estas coordenadas elementos morfosintácticos y de léxico de alta frecuencia en el coloquio).

Pasemos ahora a continuación a observar estos preceptos teóricos en algunos ejemplos de novelas españolas de posguerra. Dada la limitación de este artículo, sólo podré presentar algunas muestras de estas técnicas literarias. Es importante señalar que, si bien se expondrá cada vez un párrafo de una novela como ejemplo de una técnica concreta, la evocación de lenguaje hablado en la dinámica situacional surgirá de la conjunción de todos los recursos semióticos. Huelga añadir también que en el comentario de los ejemplos tendré que dejar sin mencionar otros muchos aspectos estilísticos, pero que no son indispensables para la comprensión de la técnica que se presenta en concreto.

4. *El diálogo literario en la novela española de posguerra*

Para tener una idea más clara de las técnicas empleadas, los ejemplos literarios serán ordenados según el criterio del entrelazamiento de los elementos verbales y extraverbales y de la elaboración misma del lenguaje. Volvemos a repetir que sólo la conjunción de todos estos parámetros hará que el lenguaje ficcional sea verídico. El estudio analítico que hacemos aquí se debe exclusivamente a razones metodológicas. Los ejemplos serán primeramente tomados de Cela, Delibes, Sánchez Ferlosio y Zamora Vicente, cuyas novelas aquí escogidas — *La familia de Pascual Duarte*, *El Camino*, *El Jarama*, y *Mesa, sobremesa*, abreviadas respectivamente como FDP, C, J, Ms — son suficientemente conocidas como muestras clásicas del realismo contemporáneo.

4.1 *Entrelazamiento del comportamiento verbal y extraverbal*

Gracias a los diferentes aspectos verbales de los tiempos españoles del pasado — pretérito imperfecto (descripción) y pretérito indefinido (narración) — es posible conseguir en combinación con un verbum diciendo simultaneidad entre el habla y el comportamiento extraverbal. Así el siguiente ejemplo de *El Jarama*²².

22. Citado según la edición: Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1975.

Ahora entraron las dos mujeres, que ya volvían de San Fernando, cargadas. Justina se acercó a Lucio y le entregaba el tabaco; le dijo:

— La cajetilla.

(J., pág. 57).

La construcción paratáctica “se acercó” (acción), “entregaba” (descripción) y “dijo” (acción) produce un efecto filmico: Se “ve” cómo Justina habla mientras entrega a Lucio la cajetilla. La cuidada combinación de estos dos tiempos tiene tanta fuerza semiótica que hace a veces del verbum dicendi un accesorio superfluo, que puede elidirse fácilmente:

Mauricio puso el último (botellín de cerveza) y le echaba a Demetrio una copita de cazalla.

— A ver si esta tarde te dejas caer un rato por aquí, para echarme una mano.

(J., pág. 12).

En el ejemplo siguiente, el autor sólo interviene introduciendo a los personajes. Estos serán los que informen al lector de la realidad circundante. El grupo de excursionistas llega en bicicleta a la venta de Mauricio:

Llegaba todo el grupo; se detenían ante la puerta.

— ¡Ah; está bien esto!

— Mely siempre la última, ¿te fijas?

Uno miró la fachada y leía:

— ¡Se admiten meriendas!

— ¡Y que vasazo de agua me voy a meter ahora mismo!

Como una catedral.

— Yo de vino.

— ¿A estas horas? ¡Temprano!

Entraban.

— Cuidado niña, el escalón.

— Ya, gracias.

(J., pág. 21).

Como en los casos anteriores, el imperfecto y el indefinido entrelazan aquí también los parámetros procesuales y situativos (“llegaba”, “se detenían”, “uno miró”, “entraban”). Sin embargo, en este ejemplo lo más interesante es cómo se logra involucrar más a los personajes en el entorno simpráctico, al ser ellos mismos los que lo van constituyendo: el uno pondera la fachada (“está bien esto”), otro lee lo que está allí escrito (“se admiten meriendas”) y finalmente, otro informa sobre un escalón en la entrada (“cuidado niña, el escalón”). Realidad y lenguaje, canal visual y auditivo consiguen sintetizarse en este ejemplo de una manera natural.

La intervención del autor es en muchos casos absolutamente indispensable para que el acto de habla de un personaje pueda hacer sentir al lector sus efectos paralingüísticos. Así, en el siguiente pasaje, en que Miguel,

después de haber puesto un poco de orden, se dirige a Sebastián, satisfecho de su operación:

— ¿No está mejor así?

Sebastián se volvía distraído.

— ¿Eh? Ah, sí; de esta manera está mejor — cambió de tono — Oye: y Santos, ¿qué tal anda?

(J., pág. 42).

El primer tono de voz de Sebastián está tan claramente marcado como de indiferencia distraída que la señal introductoria posterior "oye" y la pausa de los dos puntos no son suficientes para indicar el cambio de tono que viene a continuación, lo que tendrá que señalar el autor explícitamente ("cambió de tono"). Las intervenciones del autor para señalar efectos paralingüísticos adquieren en la novela actual las más diversas variaciones, evitándose así esquemas petrificados, que perjudicarían la conexión de lo verbal y extraverbal. Veamos algunos ejemplos:

Miguel y Tito han pedido en la venta una jarra para hacer una sangría:

Entró Faustina; dejó la jarra sobre el mostrador. Ya volvía a meterse de nuevo y se detuvo en la puerta, dirigiéndose a Tito y señalaba la jarra con el índice:

— Y no me la rompan ustedes. ¿Eh? Que es la única jarra que tengo. Así que cuidadito.

(J., pág. 82).

Aparte de la plasticidad ya apuntada, que aporta la combinación de los dos pretéritos, puede observarse en este pasaje que la cuidada elaboración de una frase ya comenzada en el pensamiento, el dativo ético "me", la señal final "¿eh?" y el diminutivo "cuidadito", sustituyendo a un imperativo) adquieren precisamente su intonación admonitiva al describir el autor simplemente el comportamiento corporal del hablante (Faustina): *Detenerse* de pronto, *dirigirse* a un interlocutor y *señalar con el índice* el objeto en cuestión.

Otras veces es precisamente la combinación del comportamiento verbal y no verbal lo que suple las deficiencias evocativas de la mera transcripción fónica:

La madre de Daniel sentía lástima de la Mariuca, una niña huérfana del vecindario. A veces la lavaba y peinaba con cariño:

Mientras realizaba esta operación musitaba como una letanía: "Pobre niña, pobre niña, pobre niña..." y, al acabar, decía dándole una palmada en el trasero:

— Vaya, hija, así estás más curiosa.

(C., pág. 113)²³.

Si bien aquí no se intenta dar simultaneidad a lo hablado y al comportamiento extraverbal, ambos se complementan, dando a las palabras finales

23. Citado según la edición: Miguel Delibes, *El camino*, Barcelona, Destino, 1985.

el tono de sentimiento espacial deseado por el autor. La fina observación de describir la palmada cariñosa en el trasero de la niña como indicación suprasegmental es suficiente para dotar a las palabras que siguen de un cordial tono de voz. A ello se une naturalmente la elaboración microestructural de la frase: interjección ("vaya"), vocativo ("hija"), diminutivo ("curiosita").

Respecto a esta capacidad de observación del autor es interesante aducir un ejemplo más de Miguel Delibes. Aquí puede verse que el autor — en un terreno que él conoce perfectamente — gusta de la descripción minuciosa de detalles que a un espectador no sensibilizado pasarían desapercibidos:

Germán, el Tiñoso, levantó un dedo, ladeó un poco la cabeza para facilitar la escucha, y dijo:

— Eso que canta en ese bardal es un rendajo.

(C., pág. 198).

Los movimientos del dedo y de la cabeza presentan al hablante como un especialista en materia ornitológica. Los nombres más técnicos que pronuncia el niño: "bardal" y "rendajo" adquieren naturalidad en boca de alguien que entiende de la materia. Evidentemente, el autor se halla en lo referente al lenguaje a un nivel superior al lector. A veces parece que siente la necesidad de llamar la atención expresamente sobre las repercusiones paralingüísticas que tienen determinados actos de habla de sus personajes. Así aparecen a menudo intervenciones metalingüísticas del novelista. Veamos dos ejemplos al respecto tomados de *La familia de Pascual Duarte* y de *El camino*: La mujer de Pascual ha abortado al caer de la yegua. La señora Engracia se lo va a comunicar al protagonista:

La señora Engracia estaba a la puerta; hablaba con la s, como la lechuza del ciprés; a lo mejor tenía hasta la misma cara.

— ¿Y usted por aquí?

— Pues ya ves, hijo, esperándote estaba.

— ¿Esperándome?

— Sí.

El misterio que usaba conmigo la señora Engracia no me podía agradar.

(FDP., pág. 96)²⁴.

El ambiente de misterio se consigue no sólo comparando a la señora Engracia con la lechuza del ciprés del cementerio, por el que acababa de pasar Pascual, sino llamando la atención sobre la marcada pronunciación de la "s" (seguramente más sonora de lo normal en castellano).

El efecto deseado (el misterio) es además tematizado expresamente, como para asegurar la comprensión ("El misterio que usaba...").

24. Citado según la edición: Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1976.

De *El camino* entresacamos el siguiente ejemplo: Los tres niños están haciéndose confidencias sobre el origen de la vida:

Otras mujeres se parten por la mitad. Se lo he oído decir a la Sara.

Germán, el Tiñoso, inquirió:

— Más tarde sí se ponen enfermas, ¿no es cierto?

El Moñigo acentuó el misterio de la conversación bajando aún más la voz:

— Se ponen enfermas al ver al niño — confesó —.

(C., pág. 67).

De entre los posibles efectos que pueden producir el “bajar aún más la voz”, el autor explica que aquí se trata de “acentuar el misterio” típico en conversaciones de este tipo entre rapaces.

El que el lector tome mayor conciencia de tales efectos paralingüísticos aumenta sin duda su capacidad de participación en la realidad fictiva.

4.2 *La elaboración del lenguaje*

En los ejemplos anteriores hemos podido observar diversos métodos para ir creando el contexto situacional. Veamos ahora de qué forma elabora el autor el lenguaje de sus personajes, para que éste engarce sin resistencia en el entramado situativo, ganando así en veracidad para el lector.

Exclusivamente por razones metodológicas, es decir, para mostrar diferentes procedimientos en la elaboración del lenguaje, distingo entre un nivel microestructural de otro macroestructural, pues sólo la conjunción de ambos niveles hará verídico el lenguaje: El léxico, el orden de los elementos en la frase, las concatenaciones, etc. (nivel microestructural) engarzados en coordenadas típicas conversacionales o en las disgresiones corrientes del lenguaje espontáneo (nivel macroestructural) evocarán el lenguaje hablado auténtico.

4.2.1 *Nivel macroestructural*

La creación de estructuras típicas o de alta frecuencia en la elaboración del lenguaje es el marco imprescindible en el que se acoplarán todos los elementos del coloquio, para potenciar su fuerza evocativa.

Concentrándonos sólo en este nivel presentamos aquí los siguientes tipos de estas macroestructuras:

4.2.1.1 *Narración espontánea*

En un discurso hablado espontáneo pueden observarse — a diferencia de la lengua escrita, donde hay posibilidades de corrección — muchas disgresiones temáticas, motivadas por asociaciones en el sistema sicofísico

del hablante. Así, una señora comienza a explicar a Don Mario, en *Mesa, sobremesa*²⁵ un sueño que ha tenido hace poco:

Teníamos conciencia de que en el hospital nos trataban muy bien, eso es, muy bien. O sea: estábamos contentos. No sé si le he dicho que yo estaba en la cama de enmedio. Dormía tumbada sobre el lado del corazón. ¿Es bueno eso, o malo?

— ¡Pero sigue, jobar, sigue!

— Bueno. Había una habitacioncita en un rincón, o sea, con la puerta en un rincón, en el rincón opuesto al del baño... Porque había un baño, ¿sabe? y muy bonito, modelo italiano.

— ¡Otra estación! ¡Venga, adelante!

— ¡Voy, voy! En ese cuartito que le digo, estaba el médico. Era su despachito y tenía allí muchas quisicosas. Los seis enfermos, o los seis acostados allí, queríamos muchísimo al médico. ¡Ay, le digo que muchísimo! Tan guapo, tan fino, canoso, unas manos tan suaves...

(MS., pág. 172).

El autor se ha servido en este pasaje de dos procedimientos para construir la macroestructura: por un lado, el hablante va pasando constantemente de un tema a otro, según la asociación que experimenta cada vez. De la expresión de su contento en el hospital pasa al lugar que ocupa su cama en la sala, de ahí a la postura en que dormía; el hilo de la narración (que había una habitación en un rincón con una puerta y un cuartito donde estaba el médico) es interrumpido repetidas veces por más asociaciones: el cuarto de baño, el afecto que sentían los enfermos por el médico, etc.

Por otro lado, el autor hace reaccionar al interlocutor ante estas interrupciones ("¡Pero sigue, jobar, sigue!"; "¡Otra estación! ¡Venga, adelante!"), con lo que consigue además tematizar al lector este desorden y espontaneidad típica del lenguaje hablado. La mayor toma de conciencia del lector redunda en favor de la veracidad del texto, al descubrir aquél aspectos que podrían pasarle desapercibidos.

4.2.1.2 Estructuras conversacionales

La anarquía reinante en la conversación real está muchas veces reñida con la consistencia que nos presentan muchos diálogos de obras literarias. Pero el escritor, que tiene en cuenta a un lector anónimo, no puede crear simplemente anarquía en el lenguaje escrito, pues la lectura se haría imposible. Voy a presentar a continuación sólo unos ejemplos de algunas técnicas con que el autor capta momentos esenciales de la espontaneidad dialogada, creando así una macroestructura suficientemente evocativa como para poder adaptar luego el diálogo a las necesidades de la lectura,

25. Citado según la edición: Alonso Zamora Vicente, *Mesa, sobremesa*, Madrid, Magisterio Español, 1980.

sin que por ello pierda su carácter de lenguaje hablado. Beinhauer (1978: 156 yss.) ha llamado la atención sobre una estructura coloquial muy española: "El encadenamiento entre habla y réplica". El que aparezca este fenómeno en el diálogo literario ya sirve de síntoma de autenticidad.

Pascual Duarte vuelve con algunos amigos a casa, después de haber apuñalado a Zacarías.

Pasábamos por el cementerio.

— ¡Qué mal se debe estar ahí dentro!

— ¡Hombre! ¿Por qué dices eso? ¿Qué pensamientos más raros se te ocurren!

— ¡Ya ves!

El ciprés parecía un fantasma alto y seco, un centinela de los muertos.

— Feo está el ciprés...

— Feo.

En el ciprés una lechuza, un pájaro de mal agüero, dejaba oír su silbo misterioso.

— Mal pájaro ese.

— Malo...

— Y que todas las noches está ahí.

— Todas...

— Parece como si gustase de acompañar a los muertos.

— Parece...

(FDP., pág. 94).

Cada respuesta de un interlocutor contiene una palabra del comentario del otro hablante: "Feo está el ciprés... — Feo"; "Mal pájaro ese. — malo" etc. Además es de notar aquí que la brevedad del material lingüístico empleado sirve además como reflejo de la lúgubre atmósfera que invade esa conversación.

Igual que en el discurso hablado espontáneamente por una persona, también en una conversación las disgresiones asociativas de los hablantes pueden considerarse como un elemento típico de alta frecuencia en la realidad.

En *El Jarama*, en una de las escenas de los jóvenes junto al río, ven éstos un avión que se está disponiendo a aterrizar en el cercano aeropuerto de Barajas.

— ¡Qué cerca pasan! — dijo Mely.

— Es un cuatrimotor.

— Es que ahora aterriza asimismo, según viene — explicaba Fernando —. Cogen ahí enseguida la pista de Barajas, nada más pasar la carretera.

— ¡Quién fuera en él!

— En éste no, mujer; en uno que despegue.

— ¿Te gustaría ir a Río de Janeiro?

— Creo que arman unos Carnavales...

— Los Carnavales de Río.

— Las Fallas valencianas, como encender una cerilla.

— Allí no queman nada.

— Bueno, pero hay follón.

(J., pág. 126).

Aquí volvemos a observar la técnica de la presentación del contexto situativo a través del diálogo mismo de los personajes. Mientras Fernando explica a los demás — y con ello al lector — que el avión va a aterrizar en el aeropuerto situado al otro lado de la carretera, interviene espontáneamente otro joven llamando la atención de que se trata de un cuatrimotor. Entonces comienzan las asociaciones de los demás jóvenes a surgir espontáneamente, uniéndose el grupo más y más al pasar las ideas de unos a otros: el querer estar en el avión (“¡Quién fuera en él!”) lleva a un protagonista — “en el fantasma” (Bühler) — a Río de Janeiro, lo que en otro produce la asociación de los carnavales, un estímulo que finalmente lleva a otro a pensar en las fallas valencianas. Además hay que señalar que el autor construye el diálogo asociativo sin nombrar a los hablantes respectivos, reforzando así la espontaneidad de las asociaciones y la rapidez del diálogo mismo, sin detrimento de la comprensión a través de la lectura.

En el siguiente y último ejemplo de una estructura conversacional pueden verse también los límites del lenguaje directo para intentar reflejar realidad hablada. Se trata de una discusión entre varios jóvenes:

- Eso él. A mí no me lo digas.
- Claro que sí — dijo Mely —; fue el imbécil de Tito el que...
- Pues tú tampoco no malmetas a nadie. Siempre te gusta meter cizaña; parece que la gozas.
- Yo no meto cizaña, ¿sabes? Tito me vino a molestar. Y a mí ni ése ni nadie me pone las manitas encima. ¿Te enteras?
- Bueno, hija, bueno — cortaba Santos —; a mí no me grites. Yo no entro ni salgo. Allá vosotros.
- Pues por eso.
- (J., pág. 52).

Se pueden considerar como características de una disputa las construcciones gramaticales erróneas, los anacolutos e interrupciones, ruptura de la lógica proposicional, etc., así como la simultaneidad en el hablar. Mientras los primeros fenómenos apuntados pueden reproducirse en la escritura, para presentar simultaneidad en el hablar. Mientras los primeros fenómenos apuntados pueden reproducirse en la escritura, para presentar simultaneidad en el hablar, la linealidad de la cadena escrita carece de posibilidades técnicas. De ahí que el autor haya de recurrir a sus propias intervenciones, pero disponiéndolas de tal modo que su efecto sea más bien indirecto y así se potencie la veracidad de diálogo mismo: Las formas verbales “interrumpía” y “cortaba” señalan por su contenido semántico simplemente una interrupción. El inteligente uso del imperfecto (apoyado además en el primer caso por los puntos suspensivos: “fue el imbécil de Tito el que...”) con su aspecto durativo suple la limitación de la semántica: en su lucha por hacerse con la palabra, se van superponiendo realmente en

la imaginación del lector cada una de las intervenciones de los hablantes.

Aunque sólo sea de paso, hay sin embargo que mencionar otros elementos de este diálogo que realzan la emocionalidad de la situación: por un lado, está la agresividad del vocabulario de Mely ("fue el *imbécil* de Tito el que..."), a él se añade la falta gramatical de una doble negación, con que se pone de relieve la excitación de Santos: ("tampoco no malmetas..."), así como el ya conocido encadenamiento entre habla y réplica ("te gusta meter cizaña — yo no meto cizaña") y — de nuevo a través del diálogo mismo — el aviso de que están hablando a gritos ("a mí no me grites").

4.2.1.3 *Situación interior*

Como puede comprenderse fácilmente, los parámetros de la situación interior son más difíciles de captar que los aspectos espacio-temporales del marco situativo exterior. A continuación veremos dos ejemplos que muestran la sensibilidad de los autores para esta problemática, así como sendos intentos de tenerla en cuenta en su reflejo de realidad hablada.

El primer pasaje es de *La familia de Pascual Duarte*: En el tiempo en que Pascual estuvo fuera de su casa, Lola, su mujer quedó embarazada por alguien en el pueblo. A la vuelta de Pascual, ella se lo confiesa, pero no le dice quién es el padre de la criatura. Pascual reacciona furioso y quiere llamar a la señora Engracia para que su mujer aborte, a lo que ella se niega rotundamente. Días después tiene lugar la siguiente escena:

Un día la llamé, a Lola, para decirla:

— Puedes estar tranquila.

— ¿Por qué?

— Porque a la señora Engracia nadie la ha de llamar.

Lola se quedó un momento pensativa, como una garza.

— Eres muy bueno, Pascual.

— Sí; mejor de lo que tú crees.

— Y mejor de lo que yo soy.

— ¡No hablemos de eso! ¿Con quién fue?

— ¡No lo preguntes!

— Prefiero saberlo, Lola.

— Pero a mí me da miedo decírtelo.

— ¿Miedo?

— Sí; de que lo mates.

— ¿Tanto lo quieres?

— No lo quiero.

— ¿Entonces?

— Es que la sangre parece como el abono de tu vida...

(FDP., pág. 139).

En la primera parte del diálogo, los hablantes tienen que establecer primero el horizonte común: Pascual verbaliza sólo los efectos de una

decisión que él ha tomado y que sólo él conoce ("Puedas estar tranquila"), a la pregunta de Lola responde Pascual estableciendo el horizonte ("a la señora Engracia nadie la ha de llamar"). Así queda abierta la posibilidad de una comunicación, la que seguidamente tiene lugar con un mínimo de material lingüístico sin pérdida de la comprensión para interlocutores y lector, ya que todos saben que se habla del padre de la criatura por nacer. Al final del diálogo se ha de restablecer — como al comienzo — otra vez el horizonte, al no verbalizar, esta vez Lola, de entrada el motivo de su temor ("me da miedo decírtelo — ¿Miedo? — Sí, de que lo mates").

El segundo ejemplo tematiza lo que Kainz ha llamado "la lengua como ayuda al pensamiento y como apoyo de la consciencia"²⁵. En la venta de Mauricio, un parroquiano habla de alguien a quien no ha visto desde hace mucho tiempo. A la pregunta de Mauricio — "Y ha vuelto usted a saber algo de él?" responde aquél:

— Casi nada. Creo que luego marcharon al pueblo de su señora, que era éste dee... Este que está por la parte de Cáceres; sí, hombre. ¿Cómo se llama el pueblo ése...? Navalmoral, esto es. Navalmoral de la Mata. Un pueblo grande, por cierto.
(J., pág. 70).

El protagonista no se acuerda del nombre del pueblo. Su memoria necesita tiempo para recordarlo, un tiempo que gana el hablante alargando la sílaba ("este dee...") y vocalizando sus propios esfuerzos memorísticos. Este segundo procedimiento tiene incluso carácter comunicativo: si el protagonista lanza una pregunta a los oyentes ("¿cómo se llama el pueblo ése...?") no es porque espere su ayuda, sino para defender su posición de hablante y mantener abierto el canal comunicativo.

Hay que añadir que Sánchez Ferlosio también aquí lleva el proceso asociativo consecuentemente hasta el final: en cuanto el hablante recuerda el nombre ("Navalmoral"), confirma enseguida su éxito ("esto es") y completa el nombre oficial de la población: "Navalmoral de la Mata", celebrando así ante todos su victoria memorística.

4.2.2 Nivel microestructural

Tras haber expuesto algo sobre las estructuras que sirven de marco a los procesos lingüístico-comunicativos, conviene ahora dirigir la atención a aquellos elementos microestructurales que saltan primero a la vista del lector y que — engarzados en las macroestructuras — le sirven de señales de autenticidad hablada. El marco presente permite sólo exponer algunos ejemplos:

26. "Sprache als Denkhilfe und Bewußtseinsstütze". Kainz (1954: 215).

4.2.2.1 El registro lingüístico

Un substrato esencial de la autenticidad del lenguaje hablado lo el vocabulario y los giros idiomáticos de alta frecuencia en el coloquio. En este campo, el arte del autor consiste en superar los límites de un lenguaje standard esparciendo entre sus personajes diversos socialectos o particularidades idiosincráticas. Con ello ganan los protagonistas no sólo en autenticidad, sino también logran una personalidad propia dentro del mundo fictivo de la novela.

En *Mesa, sobremesa*, por ejemplo, Zamora Vicente sabe caracterizar a un catedrático por su forma de hablar:

— Fue un bonito encuentro...

— No lo sé. Me asusta haber tenido que necesitar de este tropiezo con un hombre así, tartajoso por el vinazo, para recordar cosas, miradas, gestos, abrazos, personas que fueron algo mío, de las que debo llevar mucho aquí dentro... Qué incompartida pena, qué... No sé cómo llamarlo, este no poder siquiera rehacerlo, eso que fue tan alegre y tan entero, tan sin quiebras, y ahora apenas me... Tristeza, decía, el buen taxista, entre eructos y traspies... ¿No será simplemente vergüenza, si lo he dicho antes, vergüenza?

(MS., pág. 134).

Lo escogido del vocabulario: "tropiezo, tartajoso" se une a la fluida y elegante ordenación del discurso: enumeraciones extensas que testimonian fluidez ("cosas, miradas, gestos, abrazos, personas"), abstracción señalada por el neutro ("algo mío"; "eso que fue..."), anteposición del adjetivo ("incompartida pena"), sustantivación del infinitivo ("este no poder siquiera"), etc. Las interrupciones y ramificaciones asociativas que podemos también observar aquí son el marco indispensable para que los microelementos apuntados evoquen la realidad hablada en el lector.

Respecto al registro lingüístico es interesante observar que el autor a veces se encuentra ante el problema de la dosis adecuada de vocabulario típico del coloquio: poca cantidad no consigue el efecto caracterizador deseado, su empleo abusivo es artificial. En *El Jarama* puede observarse una técnica con la que el autor supera este dilema: Mauricio está muy enfadado porque Manolo es el novio de su hija, un chico que le parece a todas luces inaguantable. Así se desahoga una vez con Lucio:

Este tío es un *piernas*. Un *cursi de aquí a Lima*. Yo no lo puedo ver delante, *te lo juro*, con esa *jeta de yeso* que exhibe el *gachó*.

(J., pág. 171).

Como puede verse por las palabras que he subrayado, en este breve espacio se encuentra una acumulación bastante respetable de vocabulario coloquial y castizo. Sin embargo el que no se sienta aquí como artificial se debe sin duda al hecho de que en una situación de enfado y excitación se

considera normal el sumar toda una sarta de injurias contra una persona determinada.

4.2.2.2 *La grafoestilística*

El germanista alemán Hess-Lüttich postula, apoyándose en Spillner y Plett, una grafoestilística o incluso una grafoestética como parte integrante de la semiótica, pues en la grafía tiene lugar “la representación icónica de las funciones semánticas”²⁷. Una modelación adecuada de la grafía puede proporcionar informaciones y emociones suplementarias que no consigue el diálogo como tal. Una dosis conveniente de este medio semiótico sirve además para evitar una presencia demasiado visible del autor, quien — como sabemos — con sus intervenciones suele suplir las deficiencias del lenguaje como tal.

Aquí sólo quiero exponer dos ejemplos de un uso muy sutil que hace Sánchez Ferlosio de las posibilidades grafemáticas y tipográficas.

En un pasaje de *El Jarama* se describe así la fachada de un aguaduco junto al río:

Enseñaba un letrero muy grande: GRAN MERENDERONUEVA YORK, decía en letras negras que escurrían un poco su pintura.
(J., pág. 151).

La forma y el contenido del letrero “le vienen grandes” al aguaduco, proporcionando así una pincelada de comicidad. El autor consigue transmitir eficazmente estos aspectos al lector con el uso de las mayúsculas (mayor grado de iconicidad); su breve comentario adicional (“letras negras que escurrían un poco su pintura”) es como el remate humorístico de lo ya conseguido tipográficamente.

En el segundo ejemplo puede verse la cooperación de la tipografía y la intervención del autor. Lucio y el Chamarís están hablando sobre la frecuencia de las úlceras de estómago en los últimos tiempos. Mientras que Lucio calcula una docena de ellas en el pueblo, reacciona el Chamarís de la siguiente manera:

El Chamarís le dio en el hombro y recalcando sus palabras, deletreó:
— ¡Diez y siete! Nada menos que diez y siete úlceras de estómago. ¿Qué le parece?
¿eh?
Casi agresivo se ponía.
(J., pág. 59).

Según la norma ortográfica debe escribirse la cifra “diecisiete” en una

27. E.W.B. Hess-Lüttich (1978: 43). Cfr. también B. Spillner (1974) y H.F. Plett (1975).

palabra. Aquí puede leerse esta cifra, tras la introducción del autor ("recalcando sus palabras, deletreó"), descompuesta en sus partes constituyentes, presentando así la grafía una clara correspondencia con lo anunciado por el autor. La aclaración posterior "casi agresivo se ponía" sirve para marcar el tono de voz con que se pronuncia ese deletreo.

4.2.2.3 *El lenguaje sintético*

En otros estudios²⁸ he llamado 'lenguaje sintético' a aquella elaboración literaria del lenguaje hablado que abarca parámetros situacionales, extraverbales y puramente lingüísticos, un lenguaje con tanta fuerza expresiva que, depurándose de elementos no relevantes del coloquio, sepa condensar los elementos esenciales de lo hablado, evocando incluso efectos no verbales. En otras palabras, los autores de gran sensibilidad para el lenguaje sabrán prescindir en su elaboración del coloquio de aquello que sea sólo individual e irrepetible en una situación concreta y captar lo esencial del lenguaje hablado, haciéndolo en sí verídico para un lector anónimo.

Veamos algunos ejemplos de efectos que se consiguen con una cuidada elaboración del lenguaje de los personajes. A veces se trata sólo de señalar que hay espontaneidad. Para ello es suficiente una pequeña pincelada. Así, por ejemplo, en la siguiente escena de *El Camino*: los padres de Daniel hablan del futuro del hijo en un colegio de la capital. La madre teme que no lo puedan pagar:

— Eso quedalo de mi cuenta. En cuanto a si el chico vale o no vale para estudiar depende de si tiene cuartos o si no los tiene. Tú me comprendes.
(C., pág. 14).

La pincelada lingüística de Delibes en este pasaje es la contaminación "Eso quedalo de mi cuenta" proveniente de las expresiones: "Eso déjalo y eso queda de mi cuenta". La contaminación producida por la espontaneidad — otras veces puede ser una desviación de la norma gramatical — es una señal para el subconsciente del lector de que "ahí se está hablando".

Otras veces se sirve el autor de algún elemento sobresaliente que evoque lenguaje hablado, haciendo que sean luego las palabras mismas de los personajes las que por su propia significación evoquen el tono de voz. Así, en el ejemplo siguiente de *La familia de Pascual Duarte* hablan Lola y Pascual de su hijo:

Mi mujer volvía a intervenir.

— Pascual, bien se nos cría el niño.

28. Cfr. Gil (1983: 181 yss.) y (1984: 97-99).

- Bien, Lola. ¡Ojalá siga así!
 - ¿Por qué lo dices?
 - Ya ves. ¡Las criaturas son tan delicadas!
 - ¡Hombre, no seas mal pensado!
 - No; mal pensado, no... ¡Hemos de tener mucho cuidado!
 - Mucho.
 - Y evitar que se nos resfrie.
 - Sí... ¡Podría ser su muerte!
 - Los niños mueren de resfriado...
 - ¡Algún mal aire!
- (FPD., pág. 103).

La economía en el material lingüístico y la sencillez sintáctica se consideran instintivamente como una de las características de la lengua hablada espontánea²⁹. Cela da a este diálogo con la brevedad de las frases un tinte de sencillez. La tensión y autenticidad que tiene esta conversación se deben, sin embargo, al contenido semántico de las palabras pronunciadas por los personajes: El miedo a que el niño pierda la salud ("¡Ojalá siga así!") se ve reforzado por la aseveración "¡Las criaturas son tan delicadas!". En el aire está la sospecha de un mal augurio ("¡No seas mal pensado!"), así se pasa directamente al temor de la enfermedad y a la muerte ("Los niños mueren de resfriado"). El tono de sospecha, miedo y misterio en la voz surge obligatoriamente en la representación interior del lector.

Una característica muy interesante de lo que llamamos 'lenguaje sintético' consiste en lograr con el mero lenguaje expresar gestos concomitantes al acto de habla. Veamos sólo algunas técnicas tomadas de *El Jarama*:

En la pandilla de amigos junto al río tiene alguien de pronto la feliz idea de echar a Lucita al agua. Ella se defiende y se queja del daño que la hacen. Entonces Tito se acerca a la chica:

Tito imitó la voz de niña que Lucita ponía:

- Son muy brutos, ¿verdad, cariño? ¿Los pego? Ahora mismo los pego... ¡Toma, toma! ¡Por malos!
- (J., pág. 43).

Preparado por la pregunta retórica ¿Los pego? y el aviso "ahora mismo los pego", el lector puede "ver" cómo acciona el muchacho al pronunciar "¡Toma, toma! ¡Por malos!".

Mientras en este ejemplo la técnica consiste en que el protagonista — conseguido el contexto adecuado — diga lo que hace, en el ejemplo siguiente el procedimiento es más sutil: una de las chicas quiere ir pronto

29. Cfr. también estudios sobre lenguaje hablado que confirman esta intuición: Söll (1974: 45).

a la estación para no perder el último tren. Para reforzar su petición emplea el siguiente argumento respecto al tren: "que además irá así de gente" (pág. 276). En la realidad hablada va unido al sintagma "así de" el típico gesto de juntar las puntas de los dedos con la mano vuelta hacia arriba. Aquí ha sabido el autor emplear el giro adecuado en el momento oportuno, consiguiendo una ampliación de la representación sensorial en la imaginación del lector.

Más sensibilidad artística aún requiere la construcción del siguiente pasaje: Petra pide a Mauricio algunas informaciones sobre una quinta que han visto al venir hacia la venta:

— Escuche usted, Mauricio. Seguramente usted sabrá informarnos qué finca es una que hay así sobre la carretera, a mano izquierda, según se viene para acá. Una que tiene un jardín precioso. ¿No sabe?
(J., pág. 112).

Lo complicado de la expresión de Petra es un claro signo de las dificultades que tiene para explicar la posición de la finca. La pérdida de claridad en sus palabras es compensada por la redundancia, es decir, por el recurso a medios de expresión no verbales. El lector no dudará en ver Petra accionar con las manos al pronunciar "así sobre la carretera, a mano izquierda, según se viene para acá", todas ellas expresiones con una carga semántica tan deficiente.

Finalmente sea presentado el aspecto del lenguaje sintético que más desafía a la sensibilidad del autor: un cuidadoso labrado del lenguaje de los protagonistas es capaz de evocar directamente la entonación deseada por el autor sin necesidad de intervenir éste con indicaciones suprasegmentales. Veamos un ejemplo: Sergio trae a la memoria de su hermano a un cierto Natalio, que era un campeón en el juego de la rana:

Natalio se llamaba. Pues jugaba pero una maravilla, el elemento aquel. Decía, yo no lo vi, que había llegado a meter los diez tejos por la boca de la rana. Serían faroles, pudiera; el caso es que él te lo afirmaba y yo lo vi jugar y si los diez no los metía, por lo menos no había quien le echase la pata, desde luego.

(J., pág. 162 ys.).

Este ejemplo es una muestra del buen uso que hace el autor de las pausas y concatenaciones³⁰ del discurso. Se trata de una narración muy subjetivizada. Narración y comentario están muy unidos y el cambio de entonación los va destacando uno de otro. Así, mientras las partículas articulatorias "Pues..." y "el caso es que" no van seguidas de pausa, consiguiéndose así la entonación de una narración continuada, los elementos finales de frase van

30. A este respecto veáse el interesante capítulo "Entonación y sintaxis" en M.L. Gutiérrez (1978: 257-284).

separados por una coma (+ pausa), interrumpiéndose así la curva narrativa y creando un nuevo comienzo para una entonación más subjetiva: el primero de estos finales de frase "el elemento aquel" caracteriza de entrada al jugador de que se habla como un fuera de serie. Pero parece como si el hablante mismo se diera cuenta de su entusiasmo por él y así en las frases siguientes tratará de acarrear todas las pruebas posibles para demostrar su euforia. Primero pretende ganar objetividad haciendo una serie de restricciones a la fama de ese jugador ("yo no lo vi"; "pudiera"). El aislamiento que producen las comas antes de pronunciar estos giros hace que al contenido semánticamente restrictivo de estas expresiones se añada automáticamente la entonación correspondiente. Lo mismo ocurre con el refuerzo final del relato "desde luego", que pronunciado tras la última pausa presenta inequívocamente la entonación de convicción que conviene a lo expresado en la frase "no había quien le echase la pata".

4.3 *El 'realismo dialéctico'*

Para terminar — y a modo de complemento de lo tratado hasta ahora —, quiero presentar otra forma de consciencia lingüística en un autor literario. Se trata de aquellos intentos de entrar directamente en la problemática científica del lenguaje, en la metalingüística. El objeto literario que nos servirá de modelo es la novela de Luis Martín-Santos *Tiempo de silencio* (abreviada como TS)³¹.

En esta novela hay una escena que representa una conferencia del "Maestro" (= Ortega y Gasset) en una reunión de alta sociedad. Martín-Santos "transcribe" la lección magistral de la siguiente manera:

"Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa) es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa) es la misma manzana (sensación)".

Apenas respondido su público del efecto de la revelación, condescendiente, siguió hablando con pausa para suministrar la clave del enigma:

"Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau)".
(TS, pág. 163).

El empleo consciente de los signos de puntuación, que acabamos de ver en

31. Cito según la edición: Luis Martín-Santos, *Tiempos de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

el ejemplo anterior de *El Jarama*, se convierte aquí en objeto de estudio lingüístico. Se reflexiona sobre aquello que normalmente pasa desapercibido. Lo que no es sino un signo paralingüístico adquiere un valor de palabra, de lenguaje como tal. Con ello se produce una desautomatización del lenguaje, un distanciamiento, desde cuya perspectiva el lector queda sensibilizado para captar otro tipo de detalles. Desde el punto de vista literario estamos ante lo que Martín-Santos mismo llama 'realismo dialéctico', es decir aquella dinámica del significante que, gracias a la actividad colaboradora del lector — destinatario, revertirá en el significante primero (el literario), iluminándolo con más intensidad³². En el ejemplo presente, el distanciamiento (unido a la banalidad de las palabras del "Maestro") pone más claramente de relieve la ironía del texto. Esta perspectiva — como ha mostrado Buckley³³ — pertenece aquí incluso al propio tema de la novela.

En este pasaje podemos observar también que las reflexiones extraverbales del autor no se reducen a las pausas y a su diferente duración. Aquí se llama la atención también sobre otros efectos ("sensación") y acciones ("tableau") del conferenciante. Esta mayor sintetización llega en otra escena de la novela hasta el extremo de una auténtica abstracción de los actos de habla. Se trata de la escena del interrogatorio en la prisión: Una serie de aciagas circunstancias han llevado a Pedro a ser el sospechoso número uno de la muerte de Florita, con lo que la confesión de su delito parece ser un caso fácil para el comisario.

- Así que usted... (suposición capciosa y sorprendente).
- No, Yo no... (refutación indignada y sorprendida).
- Pero no querrá usted hacerme creer que... (hipótesis inverosímil y hasta absurda).
- No, pero yo... (reconocimiento consternado).
- Usted sabe perfectamente... (lógica, lógica, lógica).
- Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente).
- Tiene que reconocer usted que... (lógica).
- Pero... (adversativa apenas si viable).
- Quiero que usted comprenda... (cálidamente humano).
- No.
- De todos modos es inútil que usted... (afirmación de superioridad basada en la experiencia personal de muchos casos).
- Pero... (apenas adversativa con escasa convicción).
- Claro que si usted se empeña... (posibilidad de recurrencia a otras vías abandonando el camino de la inteligencia y la amistosa comprensión).

32. Cfr. a este respecto Tamayo Pozueta (1986: 751)

33. "Una ironía que nace de la disparidad de las dos interpretaciones, de la abismal diferencia entre el nuevo y el viejo mito, y que constituye el auténtico tema de nuestra novela". (Buckley 1973: 198).

- No, nada de eso... (negativa alarmada).
 - Así que estamos de acuerdo... (superación del apenas aparente obstáculo).
 - Bueno... (primer peligroso comienzo de reconocimiento).
 - Perfectamente. Entonces usted... (triumfal).
 - ¿Yo?... (horror ante las deducciones imprevistas).
 - ¡¡Ya me estoy cansando!!
- (TS, pág. 207 ys.).

En este pasaje el autor consigue transmitir el sentido³⁴ del texto reflexionando no sobre el contenido semántico del lenguaje sino sobre sus efectos y circunstancias paralingüísticas. Es un grado alto de abstracción del *lenguaje sintético* que requiere toda la colaboración del lector. Martín-Santos ha definido retóricamente cada proposición, con lo que la frase como tal no necesita sino insinuarse con algunas palabras.

¿A dónde conduce el *realismo dialéctico* de este pasaje? A mi modo de ver, a la convicción del autor de que el lenguaje como tal no es lo que produce el entendimiento entre las personas, dicho de otro modo, a la deshumanización del lenguaje.

Por lo que respecta a la veracidad lingüística de ambos ejemplos presentados, hay que señalar que con esta técnica del metalenguaje se consigue que sea el lector mismo quien dé al diálogo su propia veracidad. El autor sólo le da elementos de juicio o impulsos a su reflexión. El resultado será en todo caso positivo, ya que el lector se identificará fácilmente con aquello que él mismo ha sabido crear.

Conclusión

De lo dicho anteriormente podemos entresacar las conclusiones siguientes:

1. Una reproducción verídica del lenguaje en situación exige del autor consciencia de la diversidad de parámetros exteriores e interiores al hablante en sus actos de habla.
2. Esa consciencia le llevará a reproducir esos parámetros artificialmente en la escritura, tratando de evocar la dimensionalidad "n" de la realidad a través de la dimensionalidad "1" de la grafía.
3. Para ello sabrá conjugar convenientemente las intervenciones del autor mismo con las palabras de los personajes, para crear un entrelazamiento verídico entre la situación y el habla.

34. Utilizo 'sentido' en la acepción de Coseriu (1981: 48-50), como segundo nivel semiótico del texto.

4. Este habla no será una transcripción magnetofónica sino una cuidadosa elaboración del lenguaje a nivel macro y microestructural, concentrando los elementos pertinentes del coloquio.

5. Finalmente podrá servirse el autor del metalenguaje para distanciar al lector del suceso lingüístico, haciéndolo así a él mismo creador de un lenguaje hablado que tendrá así para él las mayores garantías de veracidad.

REFERENCIAS

- BEINHAUER, W.
1978 *El español coloquial*, Madrid.
- BRINKMANN, H.
1965 "Die Konstituierung der Rede", *Wirkendes Wort*, 15, 157-172.
- BUCKLEY, R.
1973 *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona.
- BÜHLER, K.
1982 *Sprachtheorie - Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, New York.
- COSERIU, E.
1979 "Tesis sobre el tema 'Lenguaje y poesía'", *Lingüística Española actual*, 1, 181-186.
1981 *Textlinguistik*, Tübingen.
1982 *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid.
- GIL, A.
1983 "La reproducción literaria del coloquio en la novelística de Miguel Delibes", *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 15, 175-187.
1984 "Literatura y situación", *Revista de Literatura*, 46, 92, 93-103.
1986 "Experimentos lingüísticos de Miguel Delibes". M.A. Garrido Gallardo, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos, II*, Madrid, 631-640.
- GIL, A., H. SCHERER
1984 *Physis und Fiktion - Kommunikative Prozesse und ihr literarisches Abbild in El Jarama von Rafael Sánchez Ferlosio*, Kassel, (= *Problemata semiotica* 3).
- GROSSE, S.
1972 "Literarischer Dialog und gesprochene Sprache", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 94, (= *Festschrift für Hans Eggers*), 649-668.
- GUTIÉRREZ, M.L.
1978 *Estructuras sintácticas del español actual*, Madrid.
- HESS-LÜTTICH, E.W.B.
1978 "Dramaturgie des Schweigens", *Folia Linguistica*, 12, 1/2, 31-64.
- HÖRMANN, H.
1978 *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik*, Frankfurt a.M.
- KAINZ, F.
1954 *Psychologie der Sprache*, Bd. 1, Stuttgart.

- NAVVARO TOMÁS, T.
 1974 "La entonación en 'Fortuna y Jacinta' de Pérez Galdos". *Estudios Filológicos y Lingüísticos*, Caracas, 365-376.
- 1976 *La voz y la entonación en los personajes novelescos*, México.
- ORTEGA Y GASSET, J.
 1957 *Obras inéditas. El hombre y la gente*, Madrid, Revista de Occidente.
- PANK, E.
 1975 *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid.
- PLETT, H.F.
 1975 *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik und Rhetorik*, Heidelberg.
- SAUVAGEOT, A.
 1968 "L'articulation du discours", *Le François dans le monde*, 57, 63-67.
- SCHERER, H.
 1984 *Sprechen im situativen Kontext. Theorie und Praxis der Analyse spontanen Sprachgebrauchs*, Tübingen.
- SCHERER, K.R., H. WALBOST, eds.
 1979 *Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*, Weinheim, Basel.
- SECO, R.
 1968 *Manual de gramática española*, Madrid.
- SÖLL, L.
 1974 *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Berlin.
- SPERBER, D.
 1975 "Rudiments de rhétorique cognitive", *Poétique*, 389-415.
- SPILLNER, B.
 1974 *Linguistik und Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- TAMAYO POZUETA, F.
 1986 "Espacialidad narrativa en Tiempo de Silencio, de Luis Martín-Santos", M.A. Garrido Gallardo, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, 749-754.
- UNGEHEUER, G.
 1972 *Sprache und Kommunikation*, Hamburg.
- VEDENINA, L.G.
 1973 "La transmission par la ponctuation des rapports du code oral avec le code écrit", *Langue Française*, 19, 33-40.
- VILLANUEVA, D.
 1973 *El Jarama de Sánchez Ferlosio*, Universidad de Santiago de Compostela.
- WATZLAWICK, P., J. BEAVIN, D. JACKSON
 1974 *Menschliche Kommunikation*, Bern, Stuttgart, Wien.
- WYGOTSKI, L.S.
 1977 *Denken und Sprechen*, Frankfurt.

DIALOGOS HISPANICOS

DE AMSTERDAM

Nº 6

La semiótica del diálogo

ed. Henk Haverkate

*Rodopi
Amsterdam 1987*