

SOBRE LA LENGUA LITERARIA

Por Luis Jaime Cisneros

I

En nota marginal a su *Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, aventura Meillet la tesis de que las lenguas literarias muestran tendencia a caracterizarse por su vocabulario. A medio siglo de la advertencia, convenimos en su verdad: hay un evidente rasgo diferencial en una lengua literaria, y no es ciertamente un rasgo conservador. El vocabulario, tan diferente del de la lengua popular (= la lengua cotidiana), no alcanzaría a admitir explicaciones fundadas en el aludido carácter conservador de la lengua literaria. Hace algunos años Havránek llamó la atención al respecto. Es plausible discutir ahora su doctrina (*TCLP*, I, 107 ss).

¿Cuál es la renovación léxica propiciada por una lengua literaria? ¿En qué se apoya el vocabulario de la lengua diaria? Enumeraciones elementales nos deparan estas certezas:

- a) la lengua literaria posee términos para nociones que la lengua popular ignora;
- b) la lengua literaria posee términos especiales para las ideas generales y abstractas, más especializados y precisos;

- c) la lengua literaria goza de términos de sentido unívoco y tiende a las palabras-concepto;
- ch) la lengua literaria está constreñida en materia de afectividad, censurada como se halla por las conveniencias sociales y por la inteligencia.

Havráněk advierte una razón para tales diferencias: “la función *especial* de una lengua literaria”.

Frente a ello, la lengua popular tiene claros fundamentos prácticos. La lengua literaria, en cambio, está encargada de expresar la civilización tanto como la vida intelectual, “los resultados del pensamiento filosófico y religioso, científico, poético y social, jurídico y administrativo, y no sólo para fines prácticos, sino con miras a una enseñanza técnica y a una codificación”. Todo eso ha comprometido el léxico de la lengua literaria: lo ha extendido y lo ha intelectualizado.

El léxico de la lengua literaria es fruto de constante selección. Una elección severa y minuciosa de las palabras es causa de la diferencia vocabular. Se trata de un vocabulario en estado de alerta. Esa selección viene determinada “por el modo de la expresión lingüística”. Se trata de manifestaciones *escritas*, o de un lenguaje *monologado* y *continuo*, destinados a un público extenso. Aunque inadvertido esta hecho con frecuencia, tiene importancia grande, por más que parezca tan alejado del fenómeno de la lengua literaria, ya que hay fenómenos específicos de cada campo: la calma del lector proporciona, por ejemplo, ingredientes que coadyuvan a la ‘comprensión’ en una medida desconocida para un eventual auditor. La elección de vocabulario es distinta en cada caso, puesto que parte de situaciones diversas y cumple objetivos diferentes. El empleo de la lengua literaria en un ‘monólogo continuo’ exige una tarea selecti-

va mucho más reflexiva que el de una 'manifestación escrita', aun cuando en este último caso la importancia de los elementos lingüísticos sea ciertamente mayor.

Claro está: se está postulando una consciente finalidad de la lengua literaria: ésta termina por convertirse en signo de un determinado grupo social, y establece una censura (un control) de las expresiones afectivas de alguna fuerza.

I I

¿Pero hay realmente diferencias fundamentales entre el léxico de una lengua literaria y el de la lengua general, popular? Las diferencias son funcionales. Las existentes en el léxico de una lengua literaria no solamente revierten en la extensión del vocabulario; tienen que hacer con la estructura del léxico, como se ha dicho tantas veces: a menudo se trata de la creación de determinada categoría de palabras, cuando no favorecen la extensión de un grupo específico de ellas, o perturban el sentido. Merecen citarse algunos casos: la sustantivación de acciones verbales, que tiene su prototipo (desde el punto de vista morfológico) en los sustantivos verbales del checo. Se trata de sustantivos verbales que sólo adquieren valor plenamente sustantivo en cuanto son acogidos por la lengua literaria. Hay otro testimonio en los adjetivos sensoriales derivados de adjetivos latinos en *-bilis*, convertidos al fin en una necesidad particular de la lengua literaria.

Todavía no se asigna valor a la insistencia con que lingüistas de épocas y escuelas distintas vienen destacando la función del léxico en las lenguas literarias. El léxico de una lengua literaria depende de la función de dicha lengua. Pero es tema evitado, o apenas circunscrito a problemas concretos de una lengua literaria determinada.

Cómo actúa funcionalmente una lengua literaria sobre

su estructura fonológica y gramatical, es asunto de mayor complejidad que el del léxico. Pero no puede ser desatendido. El carácter del sistema fonológico de una lengua literaria revela la expresión de los elementos fonéticos y fonológicos más fácilmente aceptables por los usuarios de dicha lengua literaria. Lo destacó acertadamente Havránek en un célebre trabajo, al analizar la estructura gramatical del checo literario. ¿Cómo se explican las diferencias entre la lengua literaria y la lengua popular? De un lado, hay que verlo como consecuencia de la intelectualización del lenguaje. Del otro, debemos tomar en cuenta la tendencia a dar a la expresión lingüística “un carácter objetivo y completo y a componerla en conjuntos ordenados”. No se trata de sustituir la caracterización del aspecto fónico por una caracterización del aspecto visual, que rechaza la fonética y la reemplaza por la grafía y el ritmo (Bogolúbov); se trata de que en la lengua literaria hay un innegable aspecto visual paralelo a un aspecto acústico¹.

Donde se aprecia estos hechos con claridad es al estudiar la evolución del sentimiento frásico. Si comparamos los resultados de las investigaciones en el campo románico y el no románico, podríamos arriesgar conclusiones valiosas. Es útil, por ejemplo, rastrear la tendencia a las frases-juicio “paralela a la tendencia a las palabras-concepto”, que implica en muchas lenguas literarias, especialmente en las escritas, el predominio de la frase bimenbre normalizada formalmente en ‘sujeto’ y ‘predicado’. Sería tarea valiosa, pues durante mucho tiempo fue tesis atrayente para algunos, la de marginar las llamadas *frases incompletas* (‘equivalentes de frase’ para muchos autores). Hoy los estudiosos han alcanzado a probar (Zubaty, Longacre) que tales frases

1. Se advierten mejor estas diferencias en lenguas desinenciales, y por cierto las lenguas eslavas constituyen modelo preferido de meditación.

'no-normales' constituyen, y constituyeron siempre, parte no despreciable de la manifestación lingüística de la lengua oral, "especialmente del diálogo".

Se imponen muchas indagaciones todavía. Un inventario nos depararía la sorprendente revelación de que más hemos hecho por definir a la lengua literaria que por describirla. Pero hay que describirla. Hay que estudiarla en su perspectiva inmediata de mediadora entre los dos extremos del circuito. Hay que estudiarla desde la perspectiva de la 'competencia', de hablantes y lectores, tanto como desde el punto de vista de la 'actuación' de los mismos. Es decir, todo está por hacerse en el terreno de los hechos concretos. Hemos caído en los alardes y en las deslumbrantes promesas de la estilística, seducidos por el fetichismo de la novedad. Pero la estilística se reduce a una bufonada cuando no viene apoyada en sólidos principios lingüísticos y en una auténtica vocación investigadora de la lengua. La nueva perspectiva en que coloca el problema el concepto amplio de 'contexto' también nos depara la oportunidad de nueva investigación. Nada sabemos, para citar algunos temas, sobre la estructura de la frase en los momentos más importantes de la evolución de nuestra lengua literaria. Muchas son las lenguas donde la estructura de la frase es más cerrada y compleja en la lengua literaria que en la popular. Con la estructura frásica se hallan comprometidos fenómenos que afectan, por ejemplo, a la concordancia, que una lengua literaria suele menospreciar o enfatizar, frente a un distinto comportamiento de la lengua popular. Con esa estructura se vincula en francés (y es otro ejemplo) el uso del participio presente de verbos perfectivos que refieren la acción al futuro; sólo apreciamos el significado de esto a la hora de la traducción. No hay sino que revisar las versiones españolas de textos románticos franceses, o las frases de muchos de nuestros románticos latinoamericanos, que descansan en una secreta formulación no reveladora de pen-

samiento hispánico. Sin esa esclarecida visión no podremos comprender lo que va del romanticismo al modernismo, ni estaremos en condición de apreciar debidamente lo que en lengua literaria significan los diversos 'ismos' que han poblado nuestra literatura.

¿Será verdad que el uso de participios atributos señala, en lengua literaria española, "un rasgo típico de las lenguas literarias escritas", que se expresa por el gusto por las agrupaciones nominales compuestas de sustantivo y atributo? Algún trabajo a propósito de Ricardo Palma, pese a ser un buen intento, nos privó de la respuesta. Pero hoy abrimos documentos de nuestra narrativa latinoamericana y tropezamos de pronto con esos núcleos nominales geminados. Y nos preguntamos: ¿sirven ahora esos procedimientos para constituir conjuntos cerrados, que procuran ofrecer una solidaria imagen de forma compleja y vasto contenido, o expresan, como en nuestra edad de oro, las circunstancias concomitantes? ¿O acaso expresan por abstracción acciones concretas que han sido traspuestas a las categorías de sustancia y atributo, con lo cual han perdido su función narrativa verbal?

Las lenguas literarias muestran tendencias frecuentes a combinar proposiciones complejas. Mientras la lengua cotidiana se acomoda a frases construídas con gran simplicidad, la lengua escrita, al igual que la lengua literaria, prefiere acogerse a contruccioncs complejas y cerradas, cuyo enlace recibe la expresión formal de las conjunciones más diferenciadas posibles, sobre las cuales descansa una determinada jerarquía de enlaces de subordinación. Esos grupos complejos de proposiciones ilustraron una hora especialísima de la lengua española, en la que fue posible admitir que la lengua literaria imprimía a sus medios expresivos "una tendencia a la especialización" que no se daba por cierto en la lengua coloquial.

I I I

Otros problemas exigen asimismo esmerada preocupación. Es el caso de preguntarse si estos problemas tienen la misma significación, en extensión y en profundidad, para la lengua prosaria y la del verso. ¿Representa algo importante el sonido, para la lengua versificada? Los profanos lo admiten como evidencia, y no lo niegan ciertamente los especialistas². La Escuela de Praga supo valorar ese dato, al amparo de observaciones que ilustres fonetistas germanos habían formulado, y debe celebrarse hoy el interés que el tema alcanza entre los estudiosos; junto con la ilustre figura de Jakobson, mencionamos a Georges Straka, Toma Pavel, Ian Fónagy, que han realizado investigaciones modelo sobre la base de esta nueva perspectiva fónica.

Toda meditación sobre la lengua literaria reclama hoy reflexionar sobre el fenómeno de la versificación. Pero no todo en este campo se reduce, claro está, a problemas vinculados con el sonido. *Verso* es "un todo en extremo complejo" (Mukarovsky); hay tal interpretación entre los elementos integrantes que podría hablarse de fusión, donde está perdida toda posibilidad de distinguir científicamente la individualidad de cada constituyente. Resulta fácil, eso sí, apreciar dos grupos de elementos, deslindados y deslindables. Los podríamos declarar así:

- a) Las cualidades fónicas condicionadas por la particular articulación que distingue a cada fonema de los otros;
- b) El conjunto de elementos que se funden sensible-

2 Los especialistas estudiosos del verso no siempre tuvieron mucho contacto con los lingüistas, ni a muchos de estos últimos les interesó durante mucho tiempo el tema de la versificación como asunto vinculado con sus preocupaciones científicas relativas al fonema.

mente los unos en los otros. Son sus partes más destacadas:

- (1) la línea espiratoria de intensidad (acrecentamiento y disminución de la intensidad espiratoria, cumbres espiratorias, pausas);
- (2) la línea melódica y el modo de ligazón de las sílabas en la pronunciación³.

Todo esto constituye lo que Mukarovsky llama *la línea fónica*. En el análisis de tal conjunto de rasgos se esmeraron los trabajos de Saran sobre la versificación germana, y los de Sievers, que analizó la melodía y el ritmo en el verso alemán.

Pero este asunto de la versificación plantea al lingüista perspectivas atrayentes. ¿Cuál es el objeto de estudio si queremos investigar la versificación? ¿Está constituido por el *texto del poeta*, que encodifica el mensaje poético? ¿O debemos realizar el estudio frente a la lectura viva del poema (tal vez por parte de un lector-oyente), o sea, ante el testimonio de los elementos fónicos que no están gráficamente consignados en el texto y que se diría que están aparentemente a merced del lector? Sievers incurrió en el riesgo de estudiar la versificación partiendo de la recitación y la lectura en alta voz, ya que para él "la entonación es libre desde que no está predeterminada por el texto". Pienso que si es verdad que acertó Sievers en el fondo de la cuestión, su error estuvo en el punto de partida.

³ Piénsese, a este propósito, en la *liaison* en francés, así como en algunos grupos fónico-semánticos analizados por Navarro Tomás en su *Manual de Entonación*.

IV

Axelsohn propuso hace años meditar sobre otro problema concerniente de algún modo a la lengua literaria, el de las palabras poéticas y las palabras impoéticas. Un hablante 'siente' que, en determinado momento, algunas palabras están cargadas de valores poéticos. Problema lingüístico, ciertamente vinculado con el vocabulario y no ajeno al fenómeno sintáctico. Muchas de estas aptitudes poéticas de la palabra nacen, o se perfilan, en el sintagma: hay palabras que aisladamente están desprovistas de valores poéticos y es la realidad sintagmática la que, en virtud de la asociación que propicia, les confiere la necesaria aureola. Hablo indistintamente de verso y de prosa. Se puede dar una 'palabra poética' tanto en el lenguaje prosario como en un poema versificado. Un arcaísmo puede ser de pronto voz con valoración poética, y un neologismo puede tal vez ser de repente un eventual vulgarismo.

Quizá convenga aclarar que 'impoético' no es sinónimo acá de *prosaico*. Si prosaísmo es lo opuesto a lo poético, *impoético* es acá (frente a *poético*, signo marcado), el 'signo cero'. Esto, para puntualizar que una palabra puede ser impoética y no constituir un prosaísmo. Estamos en un terreno muy delicado, que tiene que ver con el sentimiento lingüístico. Cuando Herrera confiesa que Garcilaso ofrece un "riquísimo aparato de palabras ilustres, significantes y escogidas con tanto concierto que la belleza de las palabras da luz al orden y la hermosura del orden da resplandor a las palabras", se mueve en un terreno tal vez similar al nuestro. Las palabras se ven elegidas por su mayor o menor carga afectiva, por su calor, por su sonoridad, por la resonancia interior que despiertan, por lo que de poético o impoético puedan tener. Y que estas observaciones de Herrera son lingüísticas lo probaría la nota que a propósito de la voz *ondas* (*Canción III*) ilustra las *Anotaciones*: entre *ondas* y

aguas pudo haber elegido Garcilaso, pero prefirió la primera "porque es dición más sonora y llena, y más grave"⁴.

Es observación frecuente entre alumnos universitarios que no han tenido trato anterior con la literatura: se sienten desasosegados ante la literatura que ellos llaman 'moderna'. *Moderna*, y a veces *modernista*, no es adjetivo derivado de la historia literaria; *modernista* es para muchos de esos alumnos Ruben Darío, tanto como León Felipe, Borges, Arreola o Martín Adán. Pero quiere denunciar, para ellos, una sensación de rareza. Son raros para ellos sintagmas como *manso aceite*, que se oye en los *Poemas de carne y hueso* del argentino Bernárdez, así como los adjetivos del tipo de 'imágenes intuiciones' con que se distingue el uso que Gabriel Miró hace de *chopos ribereños*, *joviales* y *trémulos* (*Fil.*, V. 89). Pues bien, tales alumnos —no entrenados en la lengua literaria— representan un modelo de la lengua popular. Con ellos, por lo mismo, es fácil iniciar el conocimiento de los secretos de la lengua literaria por el camino del fonema, del léxico y de la sintaxis. Suelen asombrarse ante algunos versos de Martín Adán, como los siguientes de *Travesía de extramares*:

Deidad que rige frondas te ha inspirado,
¡Oh paloma pasmada y sacra oreja!,
El verso de rumor que nunca deja
Huir del seno obscuro el albo alado

Venero la flexión de tu costado
Hacia la voz de lumbre, el alta ceja
El torcido mirar, la impresa queja
De mortal que no alcanza lo dictado ...

4 Más adelante: "Más grave es *procela* que viento, ruina que caída". Y aclara que utiliza la calificación de 'grave' porque "significa más vehemencia". Es decir, es un problema de expresividad para Herrera (*Anotaciones*, ed. Bibliófilos, 242).

Varios hechos llaman la atención, en tanto pasan otros inadvertidos (*albo alado*, cuyo valor contextual pasa) o tal vez quedan subordinados a los de mayor relieve. Una sorpresa es para el alumno la aparición de *oreja* con valor poético. No dejan otros de inquietarse frente a las asociaciones *paloma pasmada* así como *impresa queja*, de índole psicológico-gramatical tan distinta. Todo esto nos enfrenta ante las palabras poéticas. No puede decirse que *oreja* no haya aparecido con sabor poético en nuestra lengua, pues bastaría citar las *divinas orejas* de Garcilaso (*Egloga II*) y la consiguiente defensa de Herrera. Rara palabra, raro procedimiento; es decir, la calificación se hace en función de variables sociales. Se está frente a una voluntad de quiebra de los hábitos lingüísticos. Y como el criterio que mueve y gobierna esa voluntad es de orden estrictamente cultural, no puede desconocerlo el lingüista, puesto que deja huella en la lengua literaria.