LA ORALIDAD COLOQUIAL DE *LA COLMENA**

Elena MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES

Universidad de Sevilla

En recuerdo de J. Jesús de Bustos Tovar

RESUMEN

Este trabajo se propone un estudio del material lingüístico de los diálogos de *La colmena* para analizar su verosimilitud allí donde pueden dar testimonio funcional de modelos de interacción aptos para el análisis de la conversación coloquial. En §1 se aborda el estatuto de lo coloquial en la literatura y la originalidad que poseen los diálogos de la novela de Cela. En §2 la técnica constructiva que los aproxima al habla cotidiana y el modo en que esto se lleva a cabo: con respecto a la gestión de los temas (§2.1), con respecto a la propia estructura de la conversación como género discursivo (§2.2), y con respecto al modelo de lengua y la configuración sintáctico-discursiva de los enunciados (§2.3). Para el análisis se utilizarán algunos conceptos propuestos desde diferentes marcos teóricos y metodológicos: (a) los conceptos de ‘inmediatez-distancia comunicativas’ (Koch y Oesterreicher 1985, 1990) para examinar en los diálogos literarios la importancia del componente pragmático y del contexto del habla en los estilos lingüísticos de los personajes; (b) los conceptos que proporciona el análisis del discurso referido para caracterizar el *continuum* de reproducción diégesis-mímesis y rastrear en los diálogos huellas enunciativas propias de la oralidad conversacional (Rojas 1980-1981; Reyes 1984); y (c) conceptos tomados del análisis de la conversación y de las interacciones verbales, que evidencian en los diálogos literarios regularidades en su organización estructural así como su reflejo en los procesos de verbalización (Briz 2006).

PALABRAS CLAVE: *Oralidad, literariedad/literalidad, reproducción del discurso, diálogo literario, español coloquial, sintaxis coloquial.*

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto I+D Tradiciones Discursivas, Tradiciones Idiomáticas y Unidades de Análisis del Discurso en la Historia del Español Moderno (FFI2014-51826-P), perteneciente al Plan Estatal 2013-2016 Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

ABSTRACT

This paper sets out to study the linguistic material included in the dialogues of *La colmena* with a view to assessing their verisimilitude where they can exemplify interaction models particularly suitable for the analysis of colloquial conversation. §1 deals with the statute of the colloquial speech in literature and the originality which characterizes these dialogues taken from Cela's novel. In §2, the focus is placed on the constructive technique which brings them closer to everyday speech and on the way in which this is accomplished, from three different angles: with regard to theme management (§2.1), with regard to the actual conversation structure as a discursive genre (§2.2), and with regard to the language model and the syntactic-discursive configuration of the utterances (§2.3). A number of concepts proposed from different theoretical and methodological frameworks will be utilized for the analysis. First, the concepts of 'communicative immediacy-distance' (Koch & Oesterreicher 1985, 1990) will be invoked in order to examine in literary dialogues the importance of the pragmatic component and of the context of speech in the linguistic styles of the characters. Moreover, the concepts provided by the analysis of reported speech will prove useful to characterize the diegesis-mimesis reproduction *continuum* and to trace any enunciative marks typical of conversational orality in dialogues (Rojas 1980-1981; Reyes 1984). Finally, a number of concepts taken from conversation analysis and the study of verbal interactions will be shown to be useful to capture the regularities in the structural organization of literary dialogues, while also accounting for their reflection in verbalization processes (Briz 2006).

KEYWORDS: *Orality, literariness/literality, reported speech, literary dialogue, colloquial Spanish, colloquial syntax.*

Fecha de recepción: 18/05/2018

Fecha de aceptación: 13/07/2018

Fecha de la versión definitiva: 06/09/2018

0. INTRODUCCIÓN

En este trabajo me propongo analizar la oralidad en la literatura. Para ello, tomaré como corpus de lengua literaria *La colmena* de Camilo José Cela, publicada en 1951 en Argentina, debido a los problemas de la censura en España. Como tantas veces se ha dicho, *La colmena* es una novela «técnicamente ambiciosa» en la que se exploran «sutiles recursos artísticos», hábilmente utilizados «para dar impresión de realismo documental» (Brown 1979: 223). Este objetivismo documental, subrayado por los especialistas como rasgo sustancial de la obra, está proporcionado, de una parte, por la naturaleza cotidiana y coloquial de la lengua empleada por los personajes, contagiada en no pocas ocasiones a la del narrador, y, de otra, por la técnica narrativa. En el primer caso, hay concentración y abundancia de diálogos extensos que reflejan conversaciones cotidianas introducidas en el

relato con una escasa y controlada participación del narrador. En el habla de los personajes domina el estilo conversacional o coloquial y esto afecta a la estructura de los diálogos: sucesión de turnos de habla donde interactúan socialmente los participantes y gestionan su identidad como personajes, tanto con respecto a lo que dicen como a los modos de decir y de construir sus mensajes. En el segundo caso, la técnica narrativa proporciona objetivismo documental mediante la disposición fragmentaria del relato, a base de escenas o «viñetas» yuxtapuestas de contenido narrativo y dialogal que están débilmente conectadas argumentativa y secuencialmente. Esta fue una solución novedosa como medio de plasmar en la novela la isocronía vital de un enjambre de personajes que van y vuelven a través de un eje temporal, cuyas coordenadas están referidas al tiempo que transcurre durante dos o tres días del mes de diciembre en el Madrid de posguerra. La ruptura del orden cronológico en la disposición de las viñetas es una hábil técnica de montaje, de presumible influencia cinematográfica (Alvar 1971), que está motivada icónicamente para hacer frente a la irreducible discursividad y secuencialidad del lenguaje humano. Con ello el autor neutraliza en el relato las lógicas implicaciones de causalidad inherentes al discurso narrativo y permite mostrar unos hechos y unas vidas humanas concebidas por el narrador en una situación sincrónica y sintópica, esto es, detenida en el tiempo y en el espacio (Alarcos 1990). En este sentido, la concurrencia de múltiples perspectivas sin apenas jerarquía entre ellas aporta profundidad narrativa y descriptiva a una novela coral en la que ocurren cosas «como en la vida misma» y en la que los personajes actúan y hablan en sintonía con ella.

La colmena rompe con los cánones literarios a los que estaban acostumbrados los lectores y, en cierto sentido, hay que reconocer que exigía de estos un esfuerzo nuevo y una implicación interpretativa diferente para poder captar y entender un sentido de la obra que sintonizara con la labor creativa de su autor. La publicación de esta obra suscitó una polarizada división de opiniones críticas, hechas «no con toda la elegancia debida». Son sintomáticas de esto las razones circunstanciales que constan en el informe de censura eclesiástica hecho por Andrés Lucas de Casla al valorar estilísticamente los diálogos literarios de *La colmena* de forma muy negativa, precisamente porque su realismo tan cotidiano los hace inapropiados para la literatura:

Breves cuadros de la vida madrileña actual hechos a base de conversaciones de los distintos personajes, a quienes une una breve ligazón, pero sin que exista en esta mal llamada novela un argumento serio. Se sacan a relucir vicios y defectos actuales, especialmente los de tipo sexual. El estilo, muy realista a base de conversaciones chabacanas y salpicadas de frases groseras, no tiene mérito literario alguno (Martínez Cachero 1979: 105, *ap.* Asín 1990: 12).

Las críticas, precedidas antes por su continua lucha contra la censura, obligaron a Cela a replicar en innumerables ocasiones, volviendo una y otra vez sobre una cuestión de fondo acerca de qué es y qué no es la literatura, para intentar situar el sentido de su recién publicada novela en el contexto de la narrativa moderna¹. En algunas de sus reflexiones se concluye diciendo que «la novela es siempre una concreta realidad y nunca una figuración» (1953: 9). Palabras estas que serán tenidas en cuenta al abordar la naturaleza de los diálogos conversacionales de la novela.

1. ORIGINALIDAD DE LA ORALIDAD COLOQUIAL EN LOS DIÁLOGOS DE *LA COLMENA*

Puesto que la naturaleza de los diálogos de *La colmena* y su presentación textual en el relato resultaron extraños para lo acostumbrado por, precisamente, ese pretendido realismo exacerbado del que los acusaba el censor, parece pertinente analizarlos con las herramientas desarrolladas por los analistas de la conversación, quienes convierten en objeto de estudio las interacciones verbales referidas siempre a los contextos sociales en que se producen. Esto nos permitirá calibrar la coherencia pragmática, discursiva y lingüística de los diálogos literarios en relación con esa «concreta realidad» de la que habla Cela. De esta manera, podremos determinar si la «escritura del habla» en la literatura tiene la entidad lingüística suficiente para ser tenida en cuenta como fuente de conocimiento de la oralidad conversacional, pese a contar con dos evidencias incuestionables:

¹ «He coleccionado definiciones de novela, he leído todo lo que sobre esta cuestión ha caído en mis manos, he escrito algunos artículos, he pronunciado varias conferencias y he pensado constantemente y con todo el rigor de que pueda ser capaz sobre el tema y, al final, me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela» (Cela 1953: 9). Cf., igualmente, su «Nota a la segunda edición»: «Sobre *La colmena*, en estos cuatro años transcurridos, se ha dicho de todo, bueno y malo, y poco, ciertamente, con sentido común. Escuece darse cuenta de que las gentes siguen pensando que la literatura, como el violín, por ejemplo, es un entretenimiento que, bien mirado, no hace daño a nadie. Y esta es una de las quiebras de la literatura». Y en «La miel y la cera» afirmaba: «Mienten [...] quienes quieren disfrazar la vida con la máscara de la literatura. La literatura es un fraude más en la ya larga serie de fraudes con que (*sic*) la vida de los hombres es atenazada. Pero lo curioso es que la literatura, ese antifaz de la literatura, es a los escritores a quienes incumbe hacerlo caer. Y no con la lupa, sino, simplemente, con el espejo, ese espejo donde todos nos vemos y, a veces, alguno se avergüenza [...]; al escritor le toca poner el dedo en la llaga, y eso tiene dos peligros: el propio contagio o el asco del espectador [...]; hoy no se puede novelar más –mejor o peor– que como yo lo hago. Si pensase lo contrario, cambiaría de oficio. Y cambiaría de oficio –aclaro ahora– para no sentirme nunca demasiado abyecto, demasiado traidor a mí mismo» (Cela 1951: 1 y 21).

- a) que las referencias de todo lo lingüístico son únicamente intratextuales y crean en sí mismas esa «concreta realidad» de la que se habla y se muestra tal cual en la obra; y
- b) que las condiciones del mensaje hablado y del mensaje escrito no son equiparables y nunca podrán serlo².

Como se sabe, la producción oral es cuasi simultánea a las operaciones mentales para producir los mensajes, de modo que el proceso reflexivo de verbalización se resiente y la configuración discursiva de los mensajes ha de ajustarse de acuerdo con las necesidades concretas del hablar. El control de la producción lingüística es más dependiente del contexto comunicativo (lingüístico, paralingüístico, extralingüístico y cognitivo) y las huellas de esta dependencia contextual se reflejan lingüísticamente. Además, es también decisiva la presencia interactiva de los participantes para la co-construcción del sentido que se está comunicando y para el reconocimiento de la intención de los actos de habla verbalizados. Por su parte, el mensaje escrito está constreñido por otros factores derivados de su mayor independencia de la situación y acción comunicativas, así como de ciertas exigencias relacionadas con su perdurabilidad. La ausencia del destinatario en la interacción deja sin *feedback* reactivo inmediato la producción del escritor, el cual ha de adecuar la configuración de los mensajes a una hipotética situación de lectura, pensando en un modelo de destinatario capaz de dar sentido cabal a los mensajes escritos. La lengua escrita literaria es reflexiva y planificada, porque los textos son cerrados y definitivos. El control sobre la producción no deja rastro en el mensaje final, pero requiere tiempo, un tiempo del que no dispone la planificación sobre la marcha de la lengua hablada en situaciones de máxima informalidad y cotidianidad. Lo hablado se genera en la espontaneidad de la inmediatez de la comunicación; la lengua escrita, en la distancia y quietud reflexiva del proceso de escritura, en el que no hay huellas de enmienda, porque el escritor valora lo dicho y lo por decir de manera analítica –y vuelve una y otra vez sobre lo que dice–, para que el propio mensaje vehicule su sentido y sea interpretado desligado de su enunciación real.

La colmena es buen ejemplo de lo que se acaba de decir con respecto al proceso de escritura, pero también es un buen corpus para rastrear la escritura del habla, esto es, para analizar las diversas maneras en que se

² En el hablar, la sustancia verbal va desapareciendo durante el transcurso de la enunciación: solo se mantienen de forma contingente los efectos del sentido. En el escribir, lo escrito permanece: el sentido queda inscrito en el texto mientras este exista, si bien, como hecho de comunicación, queda fuera del control de su emisor, que es ajeno por completo a sus posibles interpretaciones –no siempre unívocas–, las cuales pueden, además, modificarse con el cambio histórico de la sociedad.

inscribe la oralidad en la escritura, a partir de una situación de enunciación altamente reflexiva y dilatada en el tiempo. El propio Cela describe en «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas» el largo proceso de elaboración que se siguió. Más de cinco años hasta que una primera generación de lectores la tuvo entre sus manos y varios años más hasta su publicación en España³:

Este libro lo empecé en Madrid, en el año 1945, y lo medio rematé en Cebros, en el verano del 48; es evidente que después volví sobre él (de ahí su fecha 1945-1950), corrigiendo y puliendo y sobando, quitando aquí, poniendo allá y sufriendo siempre, pero la novela bien hubiera podido quedar redonda en el trance a que ahora me refiero. Antes, en el 1946, empezó mi lucha con la censura, guerra en la que perdí todas las batallas menos la última.

[... En] esta casa del Azoguejo fue donde –como intento explicar– puse relativo punto final a *La colmena*; quiero decir que la escribí o la reescribí de nuevo y desde la primera palabra, porque este es libro que tuvo cinco redacciones sucesivas y esta fue, quizá, la más aplicada y concienzuda.

[...] Para aviso de listos quiero dejar paladina constancia de que esta versión de hoy [se refiere a la edición de 1965 publicada por Noguer] no tiene ni una sola palabra menos –y sí algunas más– que la primera de Buenos Aires. Han pasado ya demasiados años para cometer errores de perspectiva (Cela 1965: 65-66-68).

Las obras literarias se tienen conceptualizadas como lengua de la distancia por las especiales circunstancias enunciativas en que se lleva a cabo su producción lingüística como hecho de comunicación. Frente a los discursos y las prácticas discursivas reales en las que los usos de la lengua están determinados por sus condiciones enunciativas, en la enunciación literaria «cabe todo» y pueden actualizarse todas las posibilidades de funcionamiento del lenguaje (Coseriu 1979). Esto ocurre debido al carácter mostrativo e icónico que posee la literatura por el que se crea un universo de ficción sui-referencial capaz de actualizar todos los contextos posibles de realización y funcionamiento de una lengua. En la literatura todo aquello de lo que se

³ La labor ecdoética del cotejo de manuscritos se debe a F. Huarte 2000. Para la edición conmemorativa del centenario del autor, A. Sotelo y N. Montetes (2016: 228-309) han vuelto sobre «*La colmena* inédita» para analizar lo que de nuevo se puede decir a partir de la «Transcripción fragmentaria del manuscrito de *La colmena*. *Caminos inciertos* (BNE, RES/287)» (Sotelo 2016a). A. Sotelo (2016a: 311-322) advierte de que este manuscrito al que se ha hecho referencia «tiene un valor impagable para comprobar tres cuestiones. La primera, la naturaleza de los pasajes censurados; la segunda, para atestiguar –junto con las versiones depositadas en la Fundación Camilo José Cela– el esmerado trabajo de creación y reelaboración de sus textos por parte del escritor. Y por último, legitimar que la gestación lenta y laboriosa de *La colmena* se materializó en un haz de manuscritos» (322).

trata existe porque ha sido nombrado y representado lingüísticamente. Y, además, en la medida en que esta representación metalingüística y designativamente hace referencia a sí misma, es intemporal e inmutable y da lugar a una *literalidad* que determina el que haya de ser repetida en sus mismos términos (Reyes 1984).

Es rasgo esencial de la literatura el concepto de intertextualidad, propuesto por Kristeva (1969), para destacar y valorar la importancia del fenómeno de recursividad y productividad de la comunicación literaria. La naturaleza constitutiva del fenómeno intertextual en la literatura se manifiesta en las relaciones explícitas o implícitas para asociarse (con) y disociarse de otros textos y discursos que adquieren una dimensión y sentido enunciativos y estilísticos nuevos en su evocación literaria. Pero, además, la intertextualidad del discurso literario es doble: por un lado, tiene contraída una deuda con los discursos sociales no literarios del mundo real; por otro, con los de la propia literatura a través de las tradiciones discursivas, los géneros o los cánones retóricos y literarios de cada época. En el primer caso, la literatura da cabida, como señala Bajtín (1982), a la heteroglosia social, representando multitud de idiolectos propios de las prácticas verbales de una sociedad determinada en un contexto histórico concreto. La citación, la mimesis y las formas de discurso referido son los medios por los que este primer tipo de intertextualidad se integra en la literatura. Es, por tanto, lenguaje creado simbólicamente e icónicamente para representar contextos comunicativos naturales en la ficción narrativa. En el segundo caso, la intertextualidad crea tradiciones discursivas propias, está determinada por los géneros y constreñida por los cánones literarios del momento histórico en que se origina un texto literario (Rivarola y Reisz de Rivarola 1984).

La referencia intertextual al mundo real permite que el lector de *La colmena* co-construya con el narrador una variabilidad de contextos imaginados en los que el lenguaje ha de funcionar como un lenguaje pragmáticamente adecuado a dichos contextos. Es decir, determinado por sus respectivas tradiciones de hablar y por las normas sociolingüísticas decantadas en ellas por cada grupo social. Y ello, desde el futurible discurso de entrada en la Academia de Jurisprudencia de don Ibrahim de Ostolaza y Bofarull; o la carta que Tinín escribe a su madre para decirle, con intencionados laísmos madrileños, que tiene novia y quiere que la conozca; o el anónimo amenazante que recibe Roque Moisés; hasta cada una de las diferentes charlas que entablan entre sí los personajes de *La colmena*. En este sentido, las conversaciones que encontramos en la obra no pueden ser más que de carácter metalingüístico y, dentro del plan global de la novela, exhiben muestras representativas y coloquiales del habla que hay en Madrid, a la vez que construyen narrativamente el relato contado. En la obra se *menciona* (es decir, se cita) y a la vez *se usa* un tipo de lenguaje, el coloquial,

como un decir apropiado en tanto que determinado por cada escenografía o escena de habla⁴. Este carácter metalingüístico (inherente, por lo demás, a cualquier proceso de escritura sea o no literario) es el que proporciona a dichas conversaciones su sentido, de modo que puedan ser referidas a posibles e hipotéticas conversaciones reales o a modelos de conversaciones, como si estas se estuvieran citando tanto en su contenido como en su técnica constructiva. Es decir, en su *literalidad*⁵.

La originalidad de Cela hay que analizarla, por un lado, con respecto al grado de verismo y verosimilitud de los diálogos en su aproximación intertextual al habla cotidiana y, por otro, con respecto a la forma en que ello se hace. Por una parte, hay una extremosa transgresión con respecto a las convenciones retóricas de los diálogos literarios a las que estaban acostumbrados los lectores. Y, por otra, hay también una transgresión con respecto a su función narrativa y a sus formas de inserción en el relato. El autor crea así una novedosa forma de lectura en la que el lector tiene que empatizar con la propuesta y recrear mentalmente la prosodia de los actos de habla y el sentido e intención que llevan consigo, reconstruyendo una situación enunciativa dada en pocas pinceladas descriptivas por el narrador. Dicho de otro modo, en *La colmena* se le propone al lector que actúe como lo haría un etnometodólogo y reconstruya los posibles contextos, dados literariamente, a partir de las interacciones de los personajes, pues es ahí donde finalmente cobran sentido sus acciones verbales. No hay que perder de vista que se trata de un proceso altamente colaborativo en el que los lectores, juntamente con el narrador y con el autor del relato, co-construyen el sentido ilocutivo y perlocutivo de los actos de habla (que tienen, como se ha dicho, un carácter metalingüístico e intertextual). Además, esta co-construcción dialógica del sentido propio de los diálogos se da superpuesta al

⁴ D. Maingueneau (2002) señala que en la enunciación de los textos se ponen en juego tres tipos de escena enunciativa: (a) una «escena englobante» según el tipo de discurso (literario en este caso); (b) «una escena genérica» dentro de ese tipo de discurso (novela); y (c) «una escenografía» de donde surge una cierta situación de enunciación que se valida a sí misma progresivamente a través de la enunciación misma. «La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer; doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient» (71) [italica en el original].

⁵ La literalidad en la literatura tiene un carácter gradual (-/+) que está determinado por el *continuum diégesis-mimesis*. Es una *literalidad* cuyas raíces y sentido hay que buscar en las propias convenciones literarias: la equiparación entre discurso original (D_o) y discurso citado en estilo directo (DD) constituye el extremo más mimético del *continuum* de reproducción. En la literatura, se identifican y unifican la cita directa literaria y el D_o. De ahí que nunca sea una mimesis equiparable a la de los discursos referidos de la realidad, donde el concepto de literalidad como definidor del estilo directo se ha puesto en entredicho (Reyes 1984; Strauch 1984; Méndez García de Paredes 2000, entre otros).

sentido narrativo que poseen en el relato literario dentro del plan de la obra. Como señala A. Sotelo (2016b: 221), parafraseando unas declaraciones de Cela sobre *La colmena*, el autor pasa a ser «notario de la conciencia de un pueblo y de un momento»:

Una novela es, pensémoslo bien, la fe de vida de un pueblo y de un momento, interpretados ambos literariamente. El personaje es el fedatario, nunca el documento mismo (Cela 1973: 544).

Si estas reflexiones de Cela referidas a los personajes se trasladasen al ámbito de sus acciones y conversaciones, no tendríamos reparos en admitir su fiabilidad para ser utilizadas como posibles datos empíricos para el análisis del español coloquial. Pues, si bien los diálogos de *La colmena* no son «documentos reales» que emanen de las prácticas comunicativas verbales de hablantes reales en contextos, asimismo, reales, sí «dan fe» de cómo hablaba cotidianamente un determinado sector de la sociedad madrileña de posguerra y de los contextos sociales en los que brotaba y fluía dicho hablar. Y por lo tanto, debido al carácter metalingüístico que poseen –en los dos sentidos señalados más arriba: (a) metalingüístico con respecto a la deixis intertextual que apunta a los discursos sociales y (b) metalingüístico con respecto a la deixis intertextual literaria–, este «dar fe» o testimonio de la lengua hablada es semejante al que poseen las frases metalingüísticas enunciadas por los lingüistas en las gramáticas para dar cuenta (de) y describir la estructura de la lengua y su funcionamiento.

Lo que ocurre aquí con la oralidad conversacional de los diálogos no es algo muy diferente de lo que se acaba de decir. La posición observadora que adoptó el autor y su profundo sentimiento del idioma, tantas veces subrayado, lo capacitó para proyectar en el proceso de escritura la esencia micro-social de los ritos negociadores propios de las interacciones cotidianas. El fino sentido lingüístico de Cela capta analíticamente las conversaciones en su realidad y, luego, apoyado en un saber experiencial (saber originario, como solía llamarlo Coseriu) de hablante que conoce lo que se pone en juego cuando se habla en situaciones como las descritas, da testimonio de ellas en su novela. Las textualiza y cosifica en el relato, individualizándolas para adecuarlas pragmáticamente a la idiosincrasia de la situación y a los participantes de cada una de ellas⁶. Para ilustrarlo pongo como ejemplo la

⁶ En mi opinión, para evaluar la «escritura del habla» en los diálogos de *La colmena*, y su «composibilidad» como datos adecuados para el análisis del español coloquial, hay que tener en cuenta no solo la labor observadora y analítica de Cela, tantas veces subrayada, sino su saber intuitivo y su profundo y reflexivo conocimiento de agente. En este sentido, pueden hacerse extensivas a la labor creadora de *La colmena* las reflexiones de López Serena (2014) referidas al papel destacado que tiene la intuición en el análisis e interpretación de los hechos

manera en que Cela desarrolla el tema de las relaciones sexuales en los fragmentos conversacionales que se suceden al final del capítulo IV⁷. Cada conversación en la novela es una muestra digna de ser analizada desde la perspectiva del interaccionismo simbólico en el contexto de las relaciones de pareja. La recurrencia formal y estructural permite presentarlas en lo que tienen de cortejo ritual con variaciones consustanciales al tipo de situación (furtiva, pasional y rápida como la de Petrita y Julio en un descampado junto a la plaza de toros, incipiente y juguetona en unos amantes, pero rutinaria y aburrida en otros [1a, 1b, 1c]; amorosa o convencional en los encuentros de los matrimonios, individualizados según la naturaleza de la relación y el desgaste o hartazgo en cada uno de ellos [1d, 1e, 1f]):

- (1) a. [Petrita y el guardia, Julio]:
 –¿Tienes frío, Petrita?
 –No, Julio, ¡estoy tan bien a tu lado!
 –¿Me quieres mucho?
 –Mucho, no lo sabes tú bien.
 [...]

 –¡Ay, Julio, ay, ay! ¡Ay, qué daño me haces! ¡Bestia! ¡Cachondo! ¡Ay, ay!
 –Julio.
 –Qué.
 –¿Me quieres?
- (1) b. Pablo y Laurita están ya solos.
 –¿No me dejarás nunca, Pablo?
 –Nunca, Laurita.
 –¿Nunca, de verdad?
 –Nunca, ya lo verás.
 –¿Me quieres mucho?
 –Un horror.

lingüísticos por parte de los gramáticos e historiadores de la lengua. Estos no se limitan a la mera observación externa desde la que analizan los datos que se poseen, sino que, en cierta medida, «empatizan» con ellos a partir de la relación que pueden establecer con quienes los han producido. Los interpretan con herramientas basadas en su saber experiencial, que no es más que un conocimiento intuitivo de *agente* que los capacita para ello. La *intuición*, como señala López Serena siguiendo a Itkonen (2003[2008]), es «el acto epistémico que da acceso al conocimiento de *convenciones sociales* como las normas lingüísticas, diferenciado tanto de la *introspección*, que es la vía de acceso a las *entidades psicológicas*, como de la *observación*, que es el procedimiento de aprehensión sensorial de las *realidades físicas*» (López Serena 2003[2008]: 692). Cf., igualmente, Kabatek (2014).

⁷ G. Sobejano (1992) propuso una articulación temática de los capítulos de *La colmena* para captar el sentido de cada uno de ellos en el plan global de la obra: 1. «Humillación», 2. «Pobreza», 3. «Aburrimiento», 4. «Sexo», 5. «Hipocresía», 6. «Repetición», Final: «Amenaza» (Villanueva 2016 propone, para el final un tema alternativo, «Solidaridad», que proporcione a la obra un sentido positivo).

-Me da vergüenza, Pablo.
 -¡Pobrecita!
 -Suéltame aquí.
 -¡Ay!
 -¿Qué te pasa?
 -¡Qué malo eres!
 -Pero, ¿no te gusta?
 -Sí, Pablo, mucho. Me gusta mucho, muchísimo...

- (1) c. [Javier y Pirula ya en la alcoba]:

-¿Está eso en la mesa de noche?
 -Sí... No hables...

- (1) d. Filo cambia algo la voz.

-Oye, Roberto.
 -Qué.
 -Deja el periódico, hombre.
 -Si tú quieres...
 [...]

-Oye.
 -Qué.
 -¿Me quieres mucho?
 -¡Pues claro, hijita, naturalmente que mucho! ¡A quién se le ocurre!
 -¿Mucho, mucho?
 -¡Mucho más de lo que te imaginas!
 [...]

-Oye, Filo, pero, ¿has mirado el calendario?
 -¡Qué nos importa a nosotros el calendario, Roberto! ¡Si vieras cómo te quiero! ¡Cada día más!
 -Bueno, pero, ¿vamos a hacerlo... así?
 -Sí, Roberto, así.
 [...]

-¿Te gusto aún?
 -Mucho, cada día me gustas más.

* * *

-¿Qué te pasa? No pares.
 -Me parecía que lloraba un niño.
 -No, hija, están dormiditos. Sigue...

- (1) e. El panadero llama a su mujer.

-¡Paulina!
 -¡Qué quieres!
 -¡Trae la palangana!
 -¿Ya estamos?
 -Ya. Anda, estate callada y vente.
 -¡Voy, voy! Pues, hijo, ¡ni que tuvieras veinte años!

- (1) f. Ya en la cama Doña María habla con su marido
- Oye, Pepe.
 - Qué.
 - Pues que estás un poco despegado conmigo.
 - ¡No, mujer!
 - Sí, a mí me parece que sí.
 - ¡Qué cosas tienes!
 - [...]
 - Oye, Pepe.
 - Qué.
 - ¿Quién ganará la guerra?
 - ¿A ti qué más te da? Anda, déjate ahora de esas cosas y duérmete.
 - [...]
 - Oye, Pepe.
 - Qué.
 - ¿Quieres que coja el pañito?
 - Bueno, coge lo que quieras.

La recurrencia de patrones interaccionales textualizados en la novela permite extraer datos significativos para recuperar el sentido interpretativo de los actos de habla que tipifican dichas situaciones e imaginar sus respectivas escenografías enunciativas. Se trata de situaciones en las que se requiere explicitar cercanía comunicativa, por lo que en el marco de este tema son consustanciales fórmulas apelativas que requieren reacciones de réplica: *oye/qué*, así como vocativos y marcadores de interacción, empleados para reclamar la atención y confirmar una situación fáctica de contacto. Igualmente, se profieren actos de habla que buscan garantizar una complicidad y sintonía de proximidad. Los enunciados interrogativos, muy semejantes en algunas de las interacciones, son automatismos propios de tradiciones discursivas de hablar en situaciones parecidas y buscan una confirmación afirmativa de lo interrogado, presupuesta como tal en el contexto situacional: *¿Me quieres mucho?*; *¿Me quieres?*; *¿No me dejarás nunca?*; *¿Nunca de verdad?*; *¿Te gusto aún?*; *¿Traigo el pañito?*; por lo que la mayoría de las réplicas pierden contenido informativo, pese a su valor asertivo. Cumplen una función fáctica propia de los discursos repetidos en estas situaciones y garantizan el mantenimiento del contacto. No es necesario que hayan de ser enunciados interrogativos, pueden ser también asertivos: «estás muy despegado conmigo» para expresar un reproche que la réplica niega: *No mujer*; *Qué cosas tienes*. Los actos directivos están vinculados a la acción sexual: *No pares*; *Sigue*, *Trae la palangana*; *Estate callada y vente*; *Suéltame aquí*; *No hables*; *Coge lo que quieras*. En cuanto a los actos de habla exclamativos son reacciones de carácter poco especializado que surgen como respuesta al estímulo que las provoca: *¡Ay!*; *¡Cachondo!*; *¡Bestia!*; *¡Ay, ay, ay!* En todos los casos es común lo que se negocia en la interacción y siempre hay un primero que la inicia. Hay ciertas coincidencias en los tipos de actos de habla, porque

los usos lingüísticos rellenan huecos funcionales propios de esta gestión negociadora, pero las estrategias conversacionales son variables como también lo son su manifestación externa en los enunciados: responden a los diferentes estados psicológicos, a la naturaleza de la relación afectiva y sexual de la pareja y al nivel social al que pertenecen.

2. VERISMO Y VEROSIMILITUD COLOQUIAL EN LA TÉCNICA CONSTRUCTIVA DE LOS DIÁLOGOS DE *LA COLMENA*

Para analizar el verismo y la verosimilitud⁸ de la oralidad coloquial de esta novela me serviré de algunos conceptos propuestos desde diferentes marcos teóricos y metodológicos. En primer lugar, los conceptos de *inmediatez-distancia* propuestos por P. Koch y W. Oesterreicher en su trabajo de 1985, ampliado y aplicado a las lenguas románicas en 1990⁹, ofrece buenos resultados (cf. Narbona 1992, 2001; López Serena 2007) para analizar en la literatura el *continuum* variacional, en función de una concepción del discurso que está determinada pragmáticamente por un conjunto multidimensional de aspectos de la situación de enunciación, los cuales inciden y se reflejan en la selección de estrategias de verbalización y estilos lingüísticos por parte de los hablantes. Estos reaccionan a unas condiciones variables de carácter gradual que concurren en la comunicación¹⁰. La delimitación del continuo concepcional *inmediatez-distancia* comunicativas viene dada por dos tipos extremos de situaciones estereotipadas y prototípicas: las más informales, familiares y cercanas –las propias de las interacciones cotidianas–, más perceptibles en su conformación cuando se comparan y

⁸ Entendido este concepto de verosimilitud como la congruencia tanto en forma como en sustancia de lo dado lingüísticamente con lo que representa ser: modelos de prácticas conversacionales y de interacciones sociales al servicio del relato literario que es *La colmena*, cuya referencia extratextual remite a un momento concreto de la vida de Madrid.

⁹ Cf. Koch y Oesterreicher (2007). Igualmente es fundamental la aplicación de López Serena (2007) a su estudio sobre la recreación literaria del español coloquial.

¹⁰ El carácter público o privado de la comunicación; el grado de confianza entre los interlocutores; el grado de implicación emocional con respecto al objeto de la comunicación (expresividad) o con respecto a la interlocutor (afectividad); la mayor o menor proximidad o distancia física del interlocutor; el grado de anclaje en la acción y situación de comunicación; el grado de espontaneidad o planificación de la comunicación; la fijación o no de los temas; el grado de cooperación entre los interlocutores; el carácter dialogal (intercambio efectivo de papeles comunicativos) o monologal; y el tipo de referencialidad (siguiendo a Bühler: *ad oculos* o coincidente con el «aquí y ahora» del locutor; *am Phantasma* o transferida; y anafórica). Según se aproxime la enunciación a uno u otro polo seguirá una estrategias de verbalización u otras: sintaxis agregativa o parcelada, escasa planificación, contextualización extralingüística gestual, carácter provisional, etc. La comunicación distante determina una contextualización lingüística, una sintaxis integrativa, alta planificación, carácter definitivo, etc. (Koch y Oesterreicher 2007: 25-42).

oponen a las más formales y distantes (psicosocial y físicamente distantes). La *comunicación distante*, por lo general, de carácter público, está ahormada según los parámetros y técnicas de verbalización más propios de la lengua escrita. En segundo lugar, también hay que contar con los conceptos que proporciona el análisis del discurso referido para caracterizar el *continuum* de reproducción *diégesis-mímesis*, mediante los que se podrán rastrear huellas del «aparato formal de la enunciación» propias de la oralidad conversacional en la construcción literaria de los diálogos, y analizar cómo permean y se filtran, también, en el discurso del narrador. En tercer lugar, habrán de tenerse en cuenta conceptos tomados del análisis de la conversación y de las interacciones verbales, en los que se plasman regularidades de su organización estructural (Briz 2006): turnos de habla y procedimientos de secuencialización de los intercambios (p.e., en la organización preferencial de los pares adyacentes), así como su reflejo en los movimientos enunciativos, ligados a los procesos de verbalización. Todo ello permitirá analizar la verosimilitud de los diálogos allí donde funcionalmente pueden dar *testimonio* (aunque nunca puedan ser *documento real*) de modelos de interacción propios para el análisis de la conversación coloquial. El análisis habrá que centrarlo, pues, (1) con respecto a la gestión de los temas, (2) con respecto a la propia estructura de la conversación como molde genérico y (3) con respecto al modelo de lengua y la configuración sintáctico-discursiva de los enunciados.

2.1 Verosimilitud en cuanto a la gestión de los temas

Las intervenciones conversacionales en la obra literaria están mediatizadas por el narrador. Esto hace que su análisis haya de efectuarse desde los parámetros de la reproducción del discurso, pues son citación en forma directa en la que se reproduce o se recrea, en el contexto de una interacción cara a cara, una escenografía enunciativa, un intercambio efectivo de intervenciones y actos de habla acerca de algún asunto o tema. La institucionalización literaria de los intercambios conversacionales los convierte en diálogos, en tanto que los aportes temáticos hechos en colaboración convergen hacia una unidad de sentido previsto de antemano en la planificación del relato (Bobes 1992). Esto es lo que ocurre, p.e., en *La colmena* con los ejemplos ya analizados en (1): el lector adquiere conciencia de la función testimonial que poseen y entiende su pertinencia argumentativa para el sentido global, cuando llega al final del capítulo IV y lee:

- (2) La noche se cierra, al filo de la una y media o de las dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad.

Miles de hombres se duermen abrazados a sus mujeres sin pensar en el duro, en el cruel día que quizás les espere, agazapado como un gato montés, dentro de tan pocas horas.

Los diálogos conversacionales del relato difieren naturalmente, en cuanto a su función última, de los que se dan en la realidad. En el relato se requiere que los contenidos se complementen y sean relevantes en su coherencia temática con respecto a lo dicho y lo por decir, aunque ello no impida que puedan suscitarse diferencias con respecto a lo que cada uno quiere para sí. De ahí que los diálogos literarios estructuralmente se perciban más cerrados, mientras que en la conversación los temas discurren libremente, pues no hay más finalidad que la que surge discursivamente de la propia estructura del intercambio de pares adyacentes, con turnos de habla iniciativo/reactivo (o iniciativo/reactivo-iniciativo) que, a veces, apenas aportan contenidos nuevos, por lo que los hablantes pueden pasar fácilmente de un tema a otro sin necesidad de que el anterior esté concluido. O, simplemente, puede ocurrir que cada hablante vaya a su tema (lo que suele expresarse en la fraseología popular con el dicho de «cada loco con su tema») y las intervenciones se sucedan socavando la máxima conversacional de relevancia, sin que por ello hayan de producirse efectos de sentido que deban ser inferidos para buscar por vía indirecta en lo implícito algo relevante.

Situaciones como la que acaba de ser descrita parecen quedar fuera del diálogo literario. Pero no en *La colmena*, en la que encontramos pasajes dialogales en los que las intervenciones de los intercambios en los turnos de réplica son movimientos enunciativos sin que pueda decirse de ellos que sean respuestas acordes a lo previamente dicho. Es lo que ocurre en el capítulo V: Ricardo Sorbedo y la Maribel están en el café de la calle Mayor sentados ante dos vasos de vino blanco y hablan. Cada uno de los personajes tiene un tema propio y, dentro del marco de la conversación, lo desarrolla y reitera sin apoyo colaborador del otro. Como señalan Brown y Yule (1993: 98-108), no es apropiado hablar del tema o temas de la conversación sino, más bien, del tema de cada hablante como manera de gestionar su aporte comunicativo a la conversación dentro del marco de un tema conversacional:

(3)

Don Ricardo Sorbedo bebió un traguito y se quedó pensativo.

–Oye, Maribel, ¿a qué sabe esto?

La Maribel bebió también.

–Chico, no sé. A mí me parece que a vino.

Don Ricardo sintió, durante unos segundos, un asco tremendo por su novia.

–¡Esta tía es como una calandria! –pensó.

La Maribel ni se dio cuenta. La pobre casi nunca se daba cuenta de nada.

R. –Oye, Maribel, ¿a qué sabe esto?

M. –Chico, no sé. A mí me parece que a vino.

.....

M. –Mira qué gato más hermoso. Ese sí que es un gato feliz, ¿verdad?

R. –A mí me parece que este vino sabe a té, tiene el mismo sabor que el té.

—Mira qué gato más hermoso. Ese sí que es un gato feliz, ¿verdad?

El gato —un gato negro, lustroso, bien comido y bien dormido— se paseaba, paciente y sabio [...].

—A mí me parece que este vino sabe a té, tiene el mismo sabor que el té.

En el mostrador, unos chóferes de taxi se bebían sus vasos.

—¡Mira, mira! Es pasmoso que no se caiga.

En un rincón otra pareja se adoraba en silencio, mano sobre mano, un mirar fijo en el otro mirar.

—Yo creo que cuando se tiene la barriga vacía todo sabe a té.

Un ciego se paseó por entre las mesas cantando los cuarenta iguales.

—¡Qué pelo negro más bonito! ¡Casi parece azul! ¡Vaya gato!

De la calle se colaba, al abrir la puerta, un vientecillo frío [...].

—A té sin azúcar, al té que toman los que padecen del estómago.

El teléfono comenzó a sonar estrepitosamente.

—Es un gato equilibrista, un gato que podría trabajar en el circo.

El chico del mostrador se secó las manos con su mandil de rayas verdes y negras y descolgó el teléfono.

—El té sin azúcar, más propio parece para tomar baños de asiento que para ser ingerido.

M. —¡Mira, mira! Es pasmoso que no se caiga.

R. —Yo creo que cuando se tiene la barriga vacía todo sabe a té.

M. —¡Qué pelo negro más bonito! ¡Casi parece azul! ¡Vaya gato!

R. —A té sin azúcar, al té que toman los que padecen del estómago.

M. —Es un gato equilibrista, un gato que podría trabajar en el circo.

R. —El té sin azúcar, más propio parece para tomar baños de asiento que para ser ingerido.

En la segunda columna se ha dispuesto la interacción sin la intervención contextualizadora del narrador que la refiere (en *itálica* en la otra columna). El discurso del narrador es requerido para dar sentido a una conversación anodina que, tomada en sí misma, carece por completo de interés literario. Es el contexto de reproducción el que la transforma en diálogo y parece dar una segunda oportunidad como conversación a esa sucesión de enunciados repetitivos. La intertextualidad de la palabra ajena, como señala Bajtín, lleva consigo una expresividad doble: la de la reproducción y la del contexto original al que se refiere. En el primer caso, la palabra citada es solidaria del relato porque se «usa» y se «menciona» a la vez. Es aquí, por tanto, manifestación del hastío, del aburrimiento general, del hambre y de la falta de esperanza que paraliza e impide salir de la penuria. Ambos temas, lo mal que sabe el vino y lo bonito que es el gato, son reflejo de seres que pasan el rato frente a frente sin nada que decirse. Los temas de esta interacción los proporciona el contexto físico como reacciones a una experien-

cia sensitiva: gustativa en un caso; visual, en otro, y que no parecen importar a nadie. Por su parte, la expresividad y el sentido que se incorpora del contexto original proceden de la construcción (como dato, *nunca como documento*) de un hipotético modelo behaviorista donde la conversación fluye del estímulo sensitivo que supone su evidente anclaje en la situación y acción comunicativas. La mirada del narrador, tras la cámara, pasa descriptivamente y enfoca a otros parroquianos del establecimiento mientras cada uno sigue con su tema: «¡Mira, mira! Es pasmoso que no se caiga» / «Yo creo que cuando se tiene la barriga vacía todo sabe a té». Al citar estas conversaciones, el narrador hace solidarios en el diálogo el discurso original y el discurso citado sobre la base su equivalencia literal.

En la novela hay también diálogos contruidos sobre un modelo conversacional más convencional y prototípico en el que se prima el conocimiento mutuo, la relación familiar, la colaboración discursiva en la interlocución y en la gestión de los temas conversacionales (con tensiones y discrepancias que se negocian en la interacción), en la libertad de temas que se suceden al hilo del hablar, etc. La función del narrador, cuyas intervenciones se destacan en cursiva, es dar coherencia y cohesión textual a estas interacciones, haciendo que parezcan verosímiles. De esta manera, al integrarse en el conjunto de la obra, lo hacen como muestras de vidas humanas que existen y se relacionan hablando, esto es, como una imagen de las muchas posibles de la vida de una ciudad. La conversación entre Martín Marco y su hermana Filo (capítulo II) puede servir para ilustrar esto:

(4)

Aquel día tocó que el marido de Filo no estuviese en casa y Martín se comió su huevo y se bebió su taza de café.

—Pan no hay. Hasta tenemos que comprar un poco de estraperlo para los niños.

—Está bien así, gracias; Filo, eres muy buena, eres una verdadera santa.

—No seas bobo.

A Martín se le nubló la vista.

—Sí, una santa, pero una santa que se ha casado con un miserable. Tu marido es un miserable, Filo.

—Calla, bien honrado es.

—Allá tú. Después de todo, ya le has dado cinco becerros.

... Al otro lado de la casa se oye la voccecita de un niño que reza. La Filo sonríe.

—Es Javierín. Oye, ¿tienes dinero?

F. —Pan no hay. Hasta tenemos que comprar un poco de estraperlo para los niños.

M. —Está bien así, gracias; Filo, eres muy buena, eres una verdadera santa.

F. —No seas bobo.

M. —Sí, una santa, pero una santa que se ha casado con un miserable. Tu marido es un miserable, Filo.

F. —Calla, bien honrado es.

M. —Allá tú. Después de todo, ya le has dado cinco becerros.

F. —Es Javierín. Oye, ¿tienes dinero?

M. —No.

F. —Coge esas dos pesetas.

- No.
 —Coge esas dos pesetas.
 —No. ¿Para qué? ¿Adónde voy yo con dos pesetas?
 —También es verdad. Pero ya sabes, quien da lo que tiene...
 —Ya sé.

Entre los hermanos hay otro silencio.

- ¿Llevas camiseta?
 —Pues claro que llevo camiseta. ¡Cualquiera anda por la calle sin camiseta!
 —¿Una camiseta marcada P. A.?
 —Una camiseta marcada como me da la gana.
 —Perdona.

Martín acabó de liar un pitillo con tabaco de don Roberto.

- Estás perdonada, Filo. No hables de tanta terneza. Me revienta la compasión.

[...]

Sobre los dos hermanos se cuelgan unos instantes de silencio, insospechadamente llenos de suavidad.

La Filo pone la voz cariñosa y mira a los ojos a Martín.

- ¿Te acuerdas que mañana cumplo treinta y cuatro años?
 —¡Es verdad!
 —¿No te acordabas?
 —No, para qué te voy a mentir. Has hecho bien en decírmelo, quiero hacerte un regalo.
 [...]

- Lo que yo quiero es que me hagas un verso, como hace años. ¿Te acuerdas?

[...]

Los hermanos hablan en la diminuta cocina. Sobre la apagada chapa del carbón, arde un hornillo de gas.

- Aquí no sube nada a estas horas, abajo hay un hornillo ladrón.
En el gas cuece un puchero no muy grande. Encima de la mesa, media docena de chicharros espera la hora de la sartén.
 —A Roberto le gustan mucho los chicharros fritos.

- M. —No. ¿Para qué? ¿Adónde voy yo con dos pesetas?

- F. —También es verdad. Pero ya sabes, quien da lo que tiene...

- M. —Ya sé.

Entre los hermanos hay otro silencio.

- F. —¿Llevas camiseta?

- M. —Pues claro que llevo camiseta. ¡Cualquiera anda por la calle sin camiseta!

- F. —¿Una camiseta marcada P. A.?

- M. —Una camiseta marcada como me da la gana.

- F. —Perdona.

- M. —Estás perdonada, Filo. No hables de tanta terneza. Me revienta la compasión.

- F. —¿Te acuerdas que mañana cumplo treinta y cuatro años?

- M. —¡Es verdad!

- F. —¿No te acordabas?

- M. —No, para qué te voy a mentir. Has hecho bien en decírmelo, quiero hacerte un regalo.

[...]

- F. —Lo que yo quiero es que me hagas un verso, como hace años. ¿Te acuerdas?

[...]

Los hermanos hablan en la diminuta cocina. Sobre la apagada chapa del carbón, arde un hornillo de gas.

- F. —Aquí no sube nada a estas horas, abajo hay un hornillo ladrón.

- F. —A Roberto le gustan mucho los chicharros fritos.

- M. —Pues también es un gusto...

- F. —Déjalo, ¿a ti qué daño te hace? Martín, hijo, ¿por qué le tienes esa manía?

- M. —¡Por mí! Yo no le tengo manía, es él quien me la tiene a

—Pues también es un gusto...

—Déjalo, ¿a ti qué daño te hace? Martín, hijo, ¿por qué le tienes esa manía?

—¡Por mí! Yo no le tengo manía, es él quien me la tiene a mí. Yo lo noto y me defiendo. Yo sé que somos de dos maneras distintas.

Martín toma un ligero aire retórico, parece un profesor.

—A él le es todo igual y piensa que lo mejor es ir tirando como se pueda. A mí, no; a mí no me es todo igual ni mucho menos. Yo sé que hay cosas buenas y cosas malas, cosas que se deben hacer y cosas que se deben evitar.

—¡Anda, no eches discursos!

—Verdaderamente. ¡Así me va!

La luz tiembla un instante en la bombilla, hace una finta, y se marcha. La tímida, azulencita llama del gas lame, pausadamente, los bordes del puchero.

—¡Pues sí!

—Pasa algunas noches, ahora hay una luz muy mala.

—Ahora tenía que haber la misma luz de siempre. ¡La compañía, que querrá subirla! Hasta que suban la luz no la darán buena, ya verás. ¿Cuánto pagas ahora de luz?

—Catorce o dieciséis pesetas, según.

—Después pagarás veinte o veinticinco.

—¡Qué le vamos a hacer!

—¿Así queréis que se arreglen las cosas? ¡Vais buenos!

—Bueno, Filo; muchas gracias, me voy ya.

—Adiós, hijo, de nada; yo bien quisiera darte algo más... Ese huevo lo tenía para mí, me dijo el médico que tomara dos huevos al día.

—¡Vaya!

—Déjalo, no te preocupes. A ti te hace tanta falta como a mí.

—Verdaderamente.

—Qué tiempos, ¿verdad, Martín?

—Sí, Filo, ¡qué tiempos! Pero ya se arreglarán las cosas, tarde o temprano.

mí. Yo lo noto y me defiendo. Yo sé que somos de dos maneras distintas.

M. —A él le es todo igual y piensa que lo mejor es ir tirando como se pueda. A mí, no; a mí no me es todo igual ni mucho menos. Yo sé que hay cosas buenas y cosas malas, cosas que se deben hacer y cosas que se deben evitar.

F. —¡Anda, no eches discursos!

M. —Verdaderamente. ¡Así me va!

F. —¡Pues sí!

F. —Pasa algunas noches, ahora hay una luz muy mala.

M. —Ahora tenía que haber la misma luz de siempre. ¡La compañía, que querrá subirla! Hasta que suban la luz no la darán buena, ya verás. ¿Cuánto pagas ahora de luz?

F. —Catorce o dieciséis pesetas, según.

M. —Después pagarás veinte o veinticinco.

F. —¡Qué le vamos a hacer!

M. —¿Así queréis que se arreglen las cosas? ¡Vais buenos!

[...]

M. —Bueno, Filo; muchas gracias, me voy ya.

F. —Adiós, hijo, de nada; yo bien quisiera darte algo más... Ese huevo lo tenía para mí, me dijo el médico que tomara dos huevos al día.

M. —¡Vaya!

F. —Déjalo, no te preocupes. A ti te hace tanta falta como a mí.

M. —Verdaderamente.

F. —Qué tiempos, ¿verdad, Martín?

M. —Sí, Filo, ¡qué tiempos! Pero ya se arreglarán las cosas, tarde o temprano.

Los diálogos muestran la conversación entre los dos hermanos en casa de Filo. Como tantas otras noches, Martín acude allí en busca del calor de un hogar familiar, compañía y alimento. Las escenas dialogales se sitúan en la cocina de la casa: algunos de los enseres y otros elementos del contexto visual pasan a ser parte del tema conversacional, introducido por Filo (el hornillo ladrón, los chicharros, la luz).

También es tema un elemento del contexto cognitivo que debería estar y que, sin embargo, falta: *el pan*. El narrador refiere *in media res* la conversación. El contexto narrativo adelanta la situación enunciativa en que se da la interacción entre los hermanos, pues en lo narrado Martín ya ha cenado y ha tomado café. Sin embargo la conversación del diálogo transcurre durante la cena: Martín se está tomando un huevo y la hermana charla con él mientras come. La conversación está en eso, en la comida, Filo al hablar parece darle a su hermano dos informaciones ‘no hay pan’ y ‘hay que comprar el pan de estraperlo’, pero en realidad lo que pretende es disculparse con su hermano y justificar la carencia en la mesa de un elemento esencial y básico para comerse un huevo, *el pan*. El elemento modalizador que introduce la justificación intensifica la validez del argumento y lleva hasta el extremo su estatuto de verdad (‘porque hasta tenemos que comprarlo de estraperlo’). Lo cual no deja de ser una paradoja irónica si se tiene en cuenta que Roberto, su marido, está pluriempleado y hace horas extra en una tahona donde lleva la contabilidad. En este contexto la estructura oracional empleada no puede ser sino la que es. La sintaxis conversacional es tematizadora. Informativamente, el elemento más relevante, que es lo que está dado en el contexto mental de ambos hermanos, se introduce en primera posición y, frente al enunciado tético, *no hay pan*, el que dice Filo: *pan no hay*, se reparte en dos niveles informativos, focalizando el tema para hablar de su carencia y que sea interpretado como acto de disculpa. El acto de habla siguiente justifica la enunciación del anterior (y, aunque yuxtapuesto, está semántica y discursivamente subordinado al acto principal) y refuerza que toda la intervención de Filo sea interpretada como un acto de disculpa. En realidad, lo que hace Filo es anticiparse a que el hermano se lo pida, y evitar tener que decirle que no¹¹. El resultado podría haber sido el mismo pero las consecuencias para la imagen de ambos, no. El diálogo propone un modelo de intercambio donde lo que está en juego es un acto de disculpa y se orienta secuencialmente con respecto a las soluciones prefe-

¹¹ Puesto que la conversación empieza *in medias res*, podría interpretarse también como una réplica a lo que su hermano pudo haberle dicho antes: «¿No hay pan?» / «-Pan no hay. Hasta tenemos que comprar un poco de estraperlo para los niños». Algo difícil de saber pero que no entorpece la interpretación, pues en este caso contexto lingüístico y contexto mental ejercen la misma determinación para la construcción lingüística del mensaje.

renciales que se dan en la realidad. Tras la disculpa, se minimiza el problema, se indica que todo está bien, se agradece la comida y se valora positivamente a su interlocutora, la cual reacciona minimizando o negando el halago. Nuevamente el hermano reitera la valoración positiva de Filo para rebajarla, luego, con un argumento negativo que ha de interpretarse como una acusación o una crítica. Gracias a ello, Martín introduce en la conversación un nuevo tema, en este caso conflictivo y discrepante («el marido de Filo» y «el marido de Filo es un miserable»).

Los temas pueden interrumpirse porque un elemento del contexto físico se interfiere como tema en la conversación y propicia el cambio: «Es Javierín», dice Filo, identificando lo que se oye fuera de la cocina. La ruptura se aprovecha para un nuevo tipo de intercambio, cuya intención es ofrecimiento de ayuda. El marcador de interacción *oye* apela nuevamente al contacto y reclama la atención para ofrecer una mínima ayuda económica, rechazada en la réplica por su hermano: Martín se siente ofendido no solo porque el acto de ofrecimiento es directivo, sin mitigación para atenuar el carácter impositivo de su fuerza ilocutiva, «coge esas dos pesetas», sino porque la exigua cantidad le ofende: «¿Adónde voy yo con dos pesetas?» Nuevamente, una disculpa: Filo está de acuerdo con lo dicho por su hermano («También es verdad»). Y una justificación para defender su acción. Estos diálogos son modelos de interacción entre hermanos (eso explica que Filo pueda decir «coge esas dos pesetas» y no otros posibles enunciados, más estratégicamente atenuados y corteses). Se hace patente que la conversación está regulada socialmente y guiada por unos fines discursivos en los que se involucran quienes hablan: reaccionan inmediatamente a lo dicho y responden a esas acciones del hablar con otros actos de habla. En el modelo de esta conversación son circunstanciales los temas que hacen progresar el diálogo. Lo importante es la gestión de la imagen que cada uno de los hermanos reclama para sí y que puede ir modificándose según sean los intereses particulares y los objetivos perseguidos en su transcurso. De hecho vuelve a repetirse como esquema interaccional cuando Filo, tras un momento de silencio, habla de la camiseta y le pregunta si está marcada con las iniciales P. A. (que se corresponden con las de un amigo de Martín, Pablo Alonso, quien lo ayuda y lo aloja en un cuarto ropero de su casa y, también, le deja ropa que a él ya no le sirve). La intervención de Filo no es gratuita: le ha molestado que se ponga digno con ella porque le ofrece dos pesetas y que, sin embargo, no le importe llevar ropa vieja de su amigo. Nuevamente en el diálogo se suscitan estrategias de gestión de imagen que determinan secuencialmente las intervenciones de los hermanos.

Durante la conversación de Filo y Martín hay varios momentos en que se rompe el hilo: un elemento del entorno fija la atención de los participantes y se incorpora como tema o sirve de excusa para volver a introducir

otros que se habían dejado de lado: el «hornillo ladrón» que impide que suba el calor; «los chicharros» que están a la vista se aprovechan para volver a introducir el tema discrepante del marido de Filo y la mala relación que tienen él y Martín; la intensidad de la luz que va y viene: «-Pasa algunas noches, ahora hay una luz muy mala», permite que Martín aproveche para arremeter contra el sistema y criticar la apatía y conformismo general. Asimismo, en la conversación los silencios son habituales. Es el discurso del narrador el que introduce los silencios: estructuralmente funcionan o para dejar constancia de que un tema está acabado, o para introducir un nuevo tema. Filo rompe el silencio para recordar a su hermano que al día siguiente cumplirá años. Lo hace con un enunciado interrogativo. El sentido de este enunciado no es el que proporciona su literalidad gramatical: no propone un *querer saber algo*, sino *hacer saber algo* que debería ser ya de sobra sabido por su hermano, pero no lo es. De ahí la réplica de Martín: una expresión de sorpresa, «¡Es verdad!», a modo de reacción perlocutiva a la información recibida. A esta se encadena inmediatamente la intervención de Filo en la que confirma su sospecha. El enunciado interrogativo «¿No te acordabas?» no está preguntando nada, está confirmando y verbalizando su sospecha: da a entender que ya sabía que Martín no se acordaba. La prosodia en uno u otro caso no es la misma: el lector debe ponerla e interpretar gracias a ella el sentido de los actos de habla. Como el encadenamiento de los turnos de habla está condicionado estructural y contextualmente, la respuesta sincera del hermano y la propuesta de reparación con una promesa de regalo brotan como reacción de quien ha sido «pillado en un renuncio» y es incapaz de recordar el cumpleaños de su hermana, cuando esta se preocupa por él.

-¿Te acuerdas que mañana cumplo treinta y cuatro años?

-¡Es verdad!

-¿No te acordabas?

-No, para qué te voy a mentir. Has hecho bien en decírmelo, quiero hacerle un regalo.

La conversación se mantiene aunque el narrador la deje congelada y cambie de escenario, de personajes y de escenografía. Otras viñetas dan sentido a otros modelos de interacción entre personajes hasta que en otra escena o viñeta decide volver a la casa de Filo donde siguen los personajes sentados en la cocina y los capta en una situación en la que Martín está a punto de marcharse. La despedida de los hermanos es otro modelo de interacción: agradecimiento, minimización, disculpas por no haberle ofrecido más como ella hubiera deseado, y un refuerzo argumentativo de gestión de imagen (le hace saber que el huevo que se ha comido era su cena). Reacción de disgusto por parte de su hermano y minimización por parte de Filo de su propio gesto de generosidad.

2.2 Verosimilitud con respecto a la estructura

Lo dialogal –ya se sabe– solo tipifica los procesos comunicativos en los que se manifiesta un intercambio efectivo y alternante en los papeles comunicativos de los sujetos que conversan y los convierte en interlocutores: la deixis pronominal de primera y segunda personas los inscribe en los enunciados determinando en cada momento quién habla a quién. Esta relación discursiva y lingüística es también de naturaleza psicosocial, pues entran en juego las respectivas identidades sociales de los interlocutores, jerarquía, estatuto comunicativo, etc., cuya pertinencia ha de establecerse con respecto al propio acto de lenguaje en la interacción: formas de tratamiento, vocativos y tipos de marcadores conversacionales de función interpersonal, estrategias de cortesía verbal, etc., se manifiestan lingüísticamente en los enunciados e inscriben en ellos el tipo de relación social que se da entre quienes conversan y la atención que se reclaman en sus respectivos turnos de habla. Los interlocutores hablan cara a cara e intervienen por turnos: la comunicación se establece en el continuado presente enunciativo de los hablantes del que resulta un discurso segmentado, cuyo sentido progresa temáticamente con la colaboración de ambos. En la literatura el diálogo está al servicio de las técnicas narrativas del relato: las escenas de interacción de los personajes construyen una parte de la historia narrada, que se detiene referencialmente en sí misma, la vivifica en cierta manera, al mismo tiempo que sugiere una suspensión en el tiempo que pasa y parece no pasar.

La oralidad conversacional se inscribe en *La colmena* mediante la representación icónica de su propia estructura dialogal. Las escenas conversacionales de las viñetas enfocan una determinada *interacción* en la que se suceden *intercambios*, que son unidades mínimas de dialogación, determinadas por las alternancias de *turnos* de habla. Los intercambios constituyen *secuencias* cuando entre ellos se reconoce una cierta macroestructura temática que determina el grado de coherencia semántica y pragmática de las intervenciones. Lo habitual en la obra es que cada intervención constituya un turno de habla, pero hay veces en que el narrador se interfiere para introducir una acotación modal o insertar algún aspecto contextual, desgajando un turno en dos intervenciones, como ocurre en [5]. El parlamento de Martín en que contrapone las diferencias que hay entre su cuñado y él es una intervención monologal, que se interrumpe en la disposición del texto por una modalización sobre el hablar que proporciona el narrador. También ocurre lo mismo con los dos turnos consecutivos de Filo (cf. [4] columna derecha).

- (5) –Déjalo, ¿a ti qué daño te hace? Martín, hijo, ¿por qué le tienes esa manía?
 –¡Por mí! Yo no le tengo manía, es él quien me la tiene a mí. Yo lo noto y me defiende. Yo sé que somos de dos maneras distintas.

Martín toma un ligero aire retórico, parece un profesor.

—A él le es todo igual y piensa que lo mejor es ir tirando como se pueda. A mí, no; a mí no me es todo igual ni mucho menos. Yo sé que hay cosas buenas y cosas malas, cosas que se deben hacer y cosas que se deben evitar.

La longitud de las interacciones, la disposición guionizada de las intervenciones, la brevedad de los parlamentos y la posición estratégica del narrador que los cita sin apenas intervención en ellas ponen el foco del relato en la función interaccional y social propia de las conversaciones cotidianas. Y se inscriben lingüísticamente en los mensajes de los interlocutores ligadas a las intervenciones de estos en los respectivos turnos conversacionales, por ejemplo, mediante marcadores en las réplicas que cumplen funciones ilocutivas diversas (distanciamiento, acuerdo, justificación, contrariedad, cambio de tema, etc.). Se valida, así, el carácter interlocutivo y social que poseen, y ello desde las estructuras interrogativas, o imperativas, a las formas pronominales que se llenan referencialmente en la enunciación dialogal, apuntando deícticamente a los hablantes, a los vocativos y apelativos y otros enfocadores de la alteridad que funcionan como marcadores conversacionales y expresan los procesos de toma de contacto y llamada de atención, control de la recepción, tomas de turno, mantenimiento o cesión de la palabra, confirmación de escucha, reacción ante lo que se recibe, etc. Basta con que la escenografía enunciativa del diálogo proporcione un contexto de inmediatez y espontaneidad, como el de un encuentro inesperado y casual, para que el diálogo literario se cree metalingüísticamente y reproduzca formas de interacción cotidianas propias de la oralidad en esas situaciones, como sucede en [6]: la expresión de saludo al pasar y cruzarse con un conocido, las formas de apelación y tratamiento, la expresión de sorpresa por el inesperado encuentro, las interpelaciones, los marcadores de cambio de tema (*bueno*) y de reacción ilocutiva a comienzo de turno (*pues*), o de acuerdo y cierre conversacional (*bueno*) son escritura del habla en los diálogos literarios de *La colmena*.

- (6) —¡Adiós, señorito Paco!
 El hombre vuelve la cabeza.
 —¡Ah! ¿Eres tú? ¿Adónde vas?
 —Voy a casa, señorito; vengo de ver a mi hermana, la casada.
 —Muy bien.
 El hombre la mira a los ojos.
 —Qué, ¿tienes novio ya? Una mujer como tú no puede estar sin novio...
 La muchacha ríe a carcajadas.
 —Bueno, me voy; llevo la mar de prisa.
 —Pues, adiós, hija, y que no te pierdas. Oye, dile al señorito Martín, si le ves, que a las doce me pasará por el bar de Narváez.
 —Bueno.

Igualmente es inscripción de lo hablado el recurso a la mención inconceptual para referirse a lo consabido por ambos interlocutores y que ahorra la explicitud verbal, o la inserción de onomatopeyas que representan un ruido paralingüístico con el que se modaliza el decir [7a]; o el empleo de una deixis espacial o una deixis modal cuyas referencias en la enunciación invitan a reconstruir o imaginar la kinesia de un gesto del hablante con la mano [7b], o un señalamiento con el gesto, la mirada o el movimiento de la cabeza que son concomitantes a la expresión deíctica [7c]:

- (7) a. Doña Rosa se apoya en una mesa y sonrío.
 -¿Qué me dice, Elvirita?
 -Pues ya ve usted, señora, poca cosa.
 La señorita Elvira chupa del cigarro y ladea un poco la cabeza. Tiene las mejillas ajadas y los párpados rojos, como de tenerlos delicados.
 -¿Se le arregló aquello?
 -¿Cuál?
 -Lo de...
 -No, salió mal. Anduvo conmigo tres días y después me regaló un frasco de fijador.
 La señorita Elvira sonrío. Doña Rosa entorna la mirada, llena de pesar.
 -¡Es que hay gente sin conciencia, hija!
 -¡Psche! ¿Qué más da?
- (7) b. Doña Rosa, como decimos, llamó al encargado.
 -¡López!
 -Voy, señorita.
 -¿Cómo andamos de vermú?
 -Bien, por ahora bien.
 -¿Y de anís?
 -Así, así. Hay algunos que ya van faltando.
 -¡Pues que beban de otro! Ahora no estoy para meterme en gastos, no me da la gana. ¡Pues anda con las exigencias! Oye, ¿has comprado eso?
 -¿El azúcar?
 -Sí.
 -Sí; mañana lo van a traer.
 -¿A catorce cincuenta, por fin?
 -Sí; querían a quince, pero quedamos en que, por junto, bajarían esos dos reales.
 -Bueno, ya sabes: bolsita y no repite ni Dios. ¿Estamos?
 -Sí, señorita.
- (7) c. -Señorita, dice Pepe que aquel señor no quiere pagar.
 -Pues que se las arregle como pueda para sacarle los cuartos; eso es cosa suya [...]
 La dueña se ajusta los lentes y mira.
 -¿Cuál es?
 -Aquel de allí, aquel que lleva gafitas de hierro.

O la presencia de enunciados inacabados para hacer percibir una interrupción intencionada que deja al interlocutor con la palabra en la boca porque se interfiere el alocutario para arrebatarse el turno, introduciendo un tema lateral:

- (8) Se nota en seguida que lo que están hablando es algo muy parecido a lo siguiente:
-La novela la he presentado bajo el lema Teresa de Cepeda y en ella abordo algunas facetas inéditas de ese eterno problema que...
-Bien, bien. ¿Me da un poco de agua, por favor?
-Sin favor. La he repasado varias veces y [...]

Pero no es solo la representación icónica de lo dialogal. Es la propia construcción del discurso. Determinadas escenas enunciativas de doña Rosa en *La colmena* son verdaderos parlamentos monologales puestos en escena en el relato para la caracterización del personaje [9]. Se desgajan de cualquier situación conversacional, no importa de cuál, pues siempre habla de forma desafiante para dominar, avasallar y humillar a cualquiera. La escenografía del habla refuerza esta caracterización, pues se deja interpretar en términos de un locutor actuante y un destinatario ausente, o presente pero inactivo, aunque apelado directamente (Bustos 1996: 366). La conformación lingüística de estos parlamentos arrastra los datos contextuales de no importa qué situación. Basta la subjetividad que se manifiesta en la sucesión de enunciados expresivos, la inclusión de referencias pronominales (*yo tú*), la incorporación en el discurso de un alocutario apelado con vocativos, marcadores fáticos y expresiones directivas que incitan figuradamente a la acción, o a quien se le destina la sucesión de improperios e insultos y frases hechas de carácter coloquial, para que con esos mimbres se evoque intertextualmente en el monólogo una expresividad interaccional proporcionada por los hechos lingüísticos. Estos se inscriben en la escritura literaria como *mención autonímica* de lo interactivo en la comunicación cara a cara y connotan situaciones enunciativas caracterizadas por su inmediatez y coloquialidad. Como señala Bajtín, los usos discursivos de las unidades lingüísticas van inscribiendo históricamente en ellas significados connotativos propios de su especificidad genérica y de su tradición del hablar. Es esta una aureola expresiva prototípica que no pertenece a la lengua sino al género en que la palabra suele funcionar (1982: 278). En los textos y discursos las palabras no funcionan como «palabras de la lengua» sino actualizadas como palabras ajenas que salen «de boca de otros» de donde se toman para terminar siendo «mi palabra» cuando soy hablante¹². En este

¹² Eso es, por ejemplo, lo que ocurre también en la novela con el uso de los diminutivos. El autor los emplea estratégicamente: como apelativo para nombrar a la mayoría de los personajes femeninos, niños y hombres caracterizados por su feminidad. En todos los casos es como

sentido, el lector participa de esta dialogía inherente a las tradiciones del hablar y repone gestos, tonos y prosodia para evocar el género en que suele funcionar.

- (9) Doña Rosa no era, ciertamente, lo que se suele decir una sensitiva.
 –Y lo que le digo, ya lo sabe. Para golfos ya tengo bastante con mi cuñado. ¡Menudo pendón! Usted está todavía muy verdecito, ¿me entiende?, muy verdecito. ¡Pues estaría bueno! ¿Dónde ha visto usted que un hombre sin cultura y sin principios ande por ahí, tosiendo y pisando fuerte como un señorito? ¡No seré yo quien lo vea, se lo juro!
 Doña Rosa sudaba por el bigote y por la frente.
 –Y tú, pasmado, ya estás yendo por el periódico. ¡Aquí no hay respeto ni hay decencia, eso es lo que pasa! ¡Ya os daría yo para el pelo, ya, si algún día me cabreara! ¡Habrased visto!
 Doña Rosa clava sus ojitos de ratón sobre Pepe, el viejo camarero llegado, cuarenta o cuarenta y cinco años atrás, de Mondoñedo. Detrás de los gruesos cristales, los ojitos de doña Rosa parecen los atónitos ojos de un pájaro disecado.
 –Ande, ande... Cada cual a lo suyo. Ya sabe, no perdamos ninguno la perspectiva, ¡qué leñe!, ni el respeto, ¿me entiende?, ni el respeto.

2.3 Verosimilitud con respecto al modelo de lengua

2.3.1 La verosimilitud de lo oral puede venir inscrita en los diálogos mediante la inscripción de variedades sociales, propias del espacio variacional de una lengua. En este sentido, la incorporación de rasgos dialectales en el habla de los personajes puede llevar consigo huellas de oralidad (Bürke 2008; cf. también Brumme, en este volumen). Así, algunos laísmos en los parlamentos de personajes pueden señalar intencionadamente el habla de Madrid («¡Tampoco hay derecho a hablarla así!», le recrimina el padre de Victorita a su mujer). Vemos en la novela, también, que, aunque el guardia y el sereno hablan siempre en castellano, porque «quieren demostrarse, el uno al otro, que no son ningunos pailanes», esa conversación a la que vuelven cada noche con «paciente regodeo» se tiñe de galle-

si el narrador hubiera tomado estos nombres de boca de otros: de aquellos que los nombran cuando se dirigen a ellos, familiares, amigos, vecinos de toda la vida que los han visto crecer y que depositan en el diminutivo la afectividad (Alonso 1974) con que los saludan y llaman en situaciones comunicativas caracterizadas por la proximidad. La proximidad es el locus natural de los afectos y las emociones que se inscriben convencionalmente en diminutivo: «No, bobita; es un amigo viejo», le dice Pablo a su novia Laurita. Pero también pueden ser marcas atenuadoras empleadas en la gestión de situaciones conflictivas, como ocurre en otras conversaciones de estos dos personajes: «No, *nenita*, no te estoy riñendo; es que me molestan estas *escenitas* de celos, ¡qué le vamos a hacer!»; «–Óyeme, *Pablito*. / –No me llames *Pablito*. ¿Qué quieres?».

guismos [10a, 10b, 10c] (empleo de pretéritos simples; léxico, «rapaces»; construcciones «¡Le hay algunos que tienen el demonio en la sangre!», «somos de más a la parte de la Cañiza»), e incluso parece querer representarse en ella el estereotipo atribuido a los gallegos del hablar ambivalente o ambiguo del que se niega a implicarse en lo que dice («¡Aquel sí que es buen país! ¿Eh?» / «No es malo»). Bastan unas pinceladas como testimonio «para dar fe» de galleguidad:

- (10) a. –Entonces, ¿usted dice que es de la parte de Porriño?
 –Eso es, de cerca; yo le vengo a ser de Mos.
 –Pues yo tengo una hermana casada en Salvatierra, que se llama Rosalía.
 –¿La del Burelo, el de los clavos?
 –Esa; sí, señor.
 –Esa está muy bien, ¿eh?
 –Ya lo creo, esa casó muy bien
 [...]
 –Tiene ya nueve rapaces y está ya del décimo.
 –¿Casó hace mucho?
 –Sí hace ya bastante; casó hace ya diez años.
- (10) b. –Nosotros somos de más a la parte de la Cañiza, nosotros somos de Covelo. ¿No oyó usted nombrar a los Pelones?
 –No, señor.
 –Pues esos somos nosotros.
 El guardia Julio García Morrazo se vio en la obligación de corresponder.
 –A mí y a mi padre nos dicen los Raposos.
 –Ya.
 –A nosotros no nos da por tomarlo a mal, todo el mundo nos lo llama.
 –Ya.
 –El que se cabreaba la mar era mi hermano Telmo, uno que se murió de los tifus, que le llamaban Pito tiñoso.
 –Ya. Hay algunas personas que tienen muy mal carácter, ¿verdad, usted?
 –¡Huy! ¡Le hay algunos que tienen el demonio en la sangre! Mi hermano Telmo no aguantaba que le diesen una patada.
- (10) c. –¡Aquel sí que es buen país! ¿Eh?
 El sereno Gumersindo Vega Calvo es un gallego de los otros, un gallego un poco escéptico y al que da cierto rubor la confesión de la abundancia.
 –No es malo.
 –¡Qué ha de ser! ¡Allí se vive! ¿Eh?
 –¡Ya, ya!

2.3.2 Igualmente, hay hablas sociales que estereotípicamente pueden, en el imaginario lingüístico de los hablantes, marcar una orientación sexual. Nuevamente se trata de una atribución de cierto tipo de expresiones o modos de decir a otros para observarlas, luego, con una distancia evaluadora que juzga su «desvío» de lo que «debe ser» la doxa social, en un momento concreto de la historia de la comunidad. De este modo, cuando se trasladan a los diálogos arrastran consigo esta evaluación social como una aureola expresiva para connotar una orientación sexual que se margina desde los principios normativos que actúan o están vigentes en una sociedad. Además, como modos de decir, no solo llevan inscrita esta marca social, también llevan otra genérica: la de los contextos de la comunicación privada en los que suelen emplearse. En *La colmena*, en la interacción conversacional que por teléfono tiene Suárez (alias la Fotógrafa) con Pepe, el Astilla, el narrador cita y pone en boca de Suárez expresiones marcadas sociolingüísticamente en el sentido señalado. Funcionan como ejemplos que consolidan los rasgos descriptivos del personaje, dados por el narrador en el contexto de reproducción que precede a la inserción del diálogo telefónico¹³:

- (11) Por teléfono, el señor Suárez habla en voz baja, atiplada, una voz de lila, un poco redicha. La chaqueta le está algo corta y el pantalón le queda ceñido, como el de un torero.
 –¿Eres tú?
 –...
 –¡Descarado, más que descarado! ¡Eres un carota!
 –...
 –Sí... Sí... Bueno, como tú quieras.
 –...
 –Entendido. Bien; descuida, que no faltaré.
 –...
 –Adiós, chato.
 –...
 –¡Je, je! ¡Tú siempre con tus cosas! Adiós, pichón; ahora te recojo.

2.3.3 Son asimismo constitutivas del espacio variacional de una lengua la variedad diafásica propia del registro coloquial y la variación concepcional de la inmediatez comunicativa, de las que no puede sustraerse ningún hablante (salvo patologías que puedan señalarse): todos disponemos de la modalidad coloquial y la empleamos, gradualmente casi siempre, para hablar a diario. Lo coloquial está ligado a la cotidianidad, al entorno y a las situaciones en que se mueven los hablantes la mayor parte del día. Los

¹³ También en los diálogos entre ambos, cuando son detenidos por escándalo público y están en las dependencias de la Dirección General de Seguridad.

estilos de lengua que se correlacionan con el registro coloquial llevan consigo una variabilidad inherente a la heteroglosia social: rasgos consustanciales al nivel sociocultural de los hablantes y a su procedencia geográfica permean estos estilos, pues lo coloquial es el «ecosistema natural» donde poder recabarlos para su análisis. No obstante esto, no sería lícito concluir identificando el estilo de lengua de la modalidad coloquial con lo dialectal y lo social. De hecho, en *La colmena*, el estilo coloquial de los diálogos apenas recurre a estas variedades para marcar el habla de los personajes (los ejemplos son los ya vistos). Hay sí, comentarios valorativos en el discurso del narrador en los que se apuntan usos marcados sociolingüísticamente: «Doña Rosa dice con frecuencia “leñe” y “nos ha merengao”»; «La señorita Pirula es una chica joven y con aire de ser muy fina y muy educadita, que aún no hace mucho más de un año decía *denén*, y *leñe*, y *cocretas*»; «A don Leonardo, lo que más le gusta decir son dos cosas: palabritas del francés, como por ejemplo, *madame* y *rue* y *cravate*, y también, “nosotros los Meléndez”». Lo coloquial hay que rastrearlo en la literatura no tanto en los niveles de lengua como vinculado a la impronta de las condiciones *normales* (habituales, naturales) en que se manifiesta su rasgo definitorio más prominente, que apunta, como se sabe, a un tipo de comunicación en que se generan mensajes «sobre la marcha»: que ni están pensados de antemano y que ni siquiera se presume que vayan a decirse. La ausencia de planificación en la construcción lingüística de los mensajes define por antonomasia la lengua coloquial, generada sin apenas tiempo para pensar y verbalizar el decir. El discurso se construye multimodal y pragmáticamente porque es reactivo y está atento a múltiples factores que actúan de estímulo y lo hacen ser como es: siempre dependiente del otro (u otros) con quien se habla, de la situación, de la emocionalidad, de los temas, de los objetivos y de los efectos pretendidos o reales que se generan por el discurso (o los que se desprenden de las divergencia entre lo pretendido y lo real), etc. De estos condicionamientos no pueden esperarse una organización sintáctica y un orden de palabras conformados a imagen y semejanza de la construcción sintáctica de los textos escritos. No hay comparación posible porque, como se dijo ya, en la escritura de los textos hay planificación y reflexión para disponer lo que se quiere decir de acuerdo con otras constricciones pragmáticas.

La técnica constructiva de la lengua coloquial, propia del estilo conversacional de *La colmena*, no se ha analizado en profundidad. Zamora Vicente (1962b), en una obra dedicada precisamente a esta novela, apunta impresiones caracterizadoras de los diálogos. Estas observaciones parecen hechas por comparación, quizá, con una idea de lengua interiorizada socialmente, donde la norma se conforma siguiendo patrones de uso más en consonancia con los de la lengua escrita, que por referencia a la naturaleza real de los usos orales. Es presumible que, en Zamora Vicente, la base comparativa

podiera corresponderse con su propia imagen de hablante culto cuando conversa y estuviera menos atenta a la realidad *normal* de la técnica constructiva de su sintaxis.

En *La colmena*, el lenguaje es típicamente fotográfico, coloquial. Voluntariamente seguido dentro de la uniforme ramplonería del habla de las ciudades, cada vez más simplificada. Solamente determinadas pronunciaciones o preferencias revelan el sustrato vulgar (¿dónde el ruralismo limpio de Pascual Duarte?), ineducado y tosco de algunos personajes [...] Detrás de leves acotaciones¹⁴, el lector avispado nota en seguida el origen, la camada social, el bajo estrato cultural en que esos hablantes se han forjado. Y de paso se destaca la monotonía niveladora del habla urbana que se va haciendo a un rasero idéntico, empujada por el cine, la radio, los periódicos, habla sin estridencias ni matices delicados, expertamente lograda en la colmena (Zamora Vicente 1962b: 198-199).

Basta observar la naturaleza pragmática de las escenografías inscritas lingüísticamente en la contextualización autorial y en la sintaxis discursiva de los mensajes conversacionales para entender que no se trata de un hablar ligado al «origen», «la camada social» o «el bajo estrato cultural», aunque los personajes puedan ser una textualización de modelos humanos que se correspondan con estas descripciones. Lo que ocurre en las conversaciones de la novela es, más bien, que el hablar brota de los labios de los personajes como respuesta o como reacción a un determinado estímulo de carácter temático-informativo y pragmático, al que –como señala Narbona– «se doblegan los esquemas sintáctico-semánticos» (Narbona 1990 [2015]: 143). De ahí que la distancia entre los esquemas sintáctico-semánticos y la estructura informativo-pragmática «se acentúe notablemente en el coloquio, por lo que resulta más patente la falta de correspondencia» (Narbona *idem.*). En los ejemplos de [12] hay realces informativos que determinan el orden de palabras y que, como señala Hassler (2008), son estrategias para que la sintaxis traslade la oralidad hablada a lo escrito:

- (12) Don Francisco acaba de perder un alfil.
 –¡Mal se pone la cosa!
 –¡Mal! Yo, en su lugar, abandonaba.
 –Yo no.
 –¡Mala noche!
 –Las hay peores.

Puede observarse en [12] que la anteposición del adverbio está relacionada con un cambio en el estado de cosas previo (Don Francisco acaba de

¹⁴ Se refiere Zamora Vicente aquí a los comentarios del narrador sobre el habla de doña Rosa o Pirula que he señalado más arriba y que omito aquí en la cita.

perder un alfil). En el diálogo se reacciona a la situación y se destaca informativamente cómo se percibe dentro de la partida de ajedrez: se formula un comentario valorativo. El orden de palabras es apropiado y «normal» con respecto a lo que se desea comunicar. A su vez sirve de estímulo para la acción lingüística siguiente: *¡Mal!* se retoma para corroborar la evaluación y aconsejar, sugerir o simplemente proponer una retirada. Y hacerlo de una manera adecuada a la situación: la perspectiva del yo, desde la subjetividad de quien habla, se traslada hipotéticamente a la posición de su interlocutor, minimizando así la fuerza directiva de la proposición y el carácter negativo para la imagen del previsible perdedor. En el segundo ejemplo (b), una evaluación sirve de estímulo para que en la réplica se contrarreste con otra intensificada que se le contrapone. Algo parecido puede verse en la función de focalización en los siguientes ejemplos [13]:

- (13) a. –¿A usted le gusta el teatro?
 –Si es bueno...
 [...]
 –Claro, claro. ¿Y el cine? ¿También le agrada el cine?
 –A veces...
 [...]
 –Esos cines oscuros, ¿eh?, ¿qué tal?
 La señorita Elvira se mostró digna y suspicaz.
 –Yo al cine voy siempre a ver la película.
- (13) b. El señor reaccionó.
 –Claro, naturalmente, yo también... Yo lo decía por los jóvenes, claro, por las parejitas, ¡todos hemos sido jóvenes...! Oiga, señorita, he observado que es usted fumadora; a mí esto de que las mujeres fumen me parece muy bien, claro que muy bien; después de todo, ¿qué tiene de malo? Lo mejor es que cada cual viva su vida, ¿no le parece a usted? Lo digo porque, si usted me lo permite (yo ahora me tengo que marchar, tengo mucha prisa, ya nos encontraremos otro día para seguir charlando), si usted me lo permite, yo tendría mucho gusto en... vamos, en proporcionarle una cajetilla de tritones.

En (13a), «Yo al cine voy siempre a ver la película» es una secuencia condicionada como respuesta por el contexto conversacional precedente. Se replica a una insinuación de quien, en palabras del narrador, se «puso colorado hasta las cejas», por lo que se escondía bajo lo dicho. La respuesta dialogal «digna y suspicaz» se refleja en el orden de palabras: *yo / al cine / voy siempre a...*, y en la parcelación informativa con el foco puesto en los primeros elementos. Los encadenamientos reactivos se suceden, esta vez, para reparar la imagen propia y la de su interlocutora: marcador de asentimiento y acuerdo (*claro, naturalmente...*), seguido de una justificación del sentido de sus palabras (*Yo lo decía...*), reaccionan a la suspicacia subya-

cente en las palabras de la señorita Elvira, pero quizá no sea una estrategia suficientemente reparadora. Esto explica que en la intervención del pretendiente haya un cambio de orientación argumentativa que se inicia con una apelación a la interlocutora: es un nuevo acto de carácter iniciativo. La disposición del discurso en esta intervención, más extensa que las precedentes, sigue la técnica constructiva de lo coloquial: la información se va dosificando de manera agregativa, propia de lo que Narbona ha llamado *sintaxis parcelada*: constatación de un hecho («es usted fumadora») + valoración personal positiva del hecho + intensificación de la valoración positiva + justificación de la opinión + evaluación global («lo mejor es que cada cual viva su vida»), con el foco informativo puesto en lo ponderativo como conclusión global de la secuencia. La prosodia que ha de reconstruir el lector y el orden de palabras dan sentido a esta parte de la intervención. El discurso se dispone a base de movimientos enunciativos: todos se encaminan a un mismo objetivo conversacional de carácter preparatorio («lo digo porque») para el acto de habla fundamental que sigue a continuación, un ofrecimiento, una invitación: «si usted me lo permite [...] yo *tendría mucho gusto en... vamos en proporcionarle una cajetilla de Tritones*». Este acto, aunque interrumpido por un inciso parentético, es el principal y se reanuda mediante la reiteración de un elemento ya dicho, *si usted me lo permite*, cuya función aquí es cohesiva y está al servicio de la ilación temática e ilocutiva del acto principal que había quedado interrumpido.

Una de las regularidades constructivas de la *sintaxis coloquial* está relacionada con las frecuentes repeticiones de palabras, grupos de palabras o estructuras gramaticales. Estas repeticiones, en función de su posición estratégica en el enunciado, pueden servir de apoyo para ajustar el proceso de verbalización a lo que se quiere decir («gusto *en... vamos en proporcionarle...*»), o como recurso expresivo de intensificación o ponderación (me parece *muy bien*, claro que *muy bien*), o como se ha dicho antes, con una función conectiva («si usted me lo permite»). Las repeticiones generan figuras de *sintaxis* basadas en distintos procedimientos de simetría y, como se ha dicho, adquieren valores diversos según la posición que ocupan en el intercambio, o según el tipo de acto o subacto de habla, pero dependientes siempre de la emocionalidad, de la intención, de las estrategias de gestión de imagen, etc. (cf. López Serena 2007: 210-233)¹⁵. Los ejemplos de

¹⁵ Esta autora adopta como presupuesto metodológico los resultados del análisis en *cel-dillas* (*grilles*) que Blanche-Benveniste y el grupo GARS llevan a cabo para analizar lo que consideran formas de apilamiento paradigmático (*figuras de sintaxis coloquial*), generadas por la verbalización sobre la marcha en condiciones de inmediatez comunicativa. Los tipos y efectos de estos apilamientos (Blanche-Benveniste 1990 [1998]), dispuestos verticalmente sobre el eje de selección paradigmática, dan lugar a imágenes sintácticas (*figuras de sintaxis*) que permiten visualizar la técnica constructiva de la andadura sintáctica propia de la verbalización

La colmena son numerosos, porque las situaciones de inmediatez teñidas de emocionalidad también lo son [14a, 14b]:

- (14) a. –[...] He tenido carta de la Paquita, desde Bilbao. Mire usted lo que dice aquí.
 –¿A ver? ¿A ver?
 –Lea usted, yo cada vez tengo menos vista; lea usted aquí abajo.
 Doña Ramona se caló los lentes y leyó:
 –«La esposa de mi novio ha fallecido de unas anemias perniciosas».
 ¡Caray, doña Asunción, así ya se puede!
 –Siga, siga.
- (14) b. –¡Qué miras! ¡Qué miras! ¡Bobo!
 –¿Lo ves? ¡Lo ves! ¡Así no hay quien pueda! ¡Y después, que si bases de trabajo, y que si la Virgen!
 –Ya ven ustedes, ocho cochinos duros. Después la gente, habla que te habla.
 –Lo que tú quieras, yo hago lo que tú quieras.

Con respecto a las repeticiones, son muy interesantes las observaciones estilísticas que hace Zamora Vicente (1962b) sobre la prosa de Cela y que aplica no tanto a *La colmena* como a la mayor parte de su obra del momento. De hecho, propone la repetición como rasgo consustancial de su estilo literario. Destaca, asimismo, de Cela su maestría y profundo conocimiento de un vocabulario peculiar y vivo «en el que no faltan los alardes léxicos relativos a situaciones y objetos, tradicionalmente iliterarios» (189), cuya andadura artística los somete a unos cuantos recursos, entre los que, sin duda, destaca el «sistema de repeticiones» como el más patente de toda su

coloquial, con continuas idas y venidas en los procesos de selección (casi nunca totalmente terminados) al eje paradigmático, pero proyectados siempre discursivamente, esto es, en sucesividad, sobre el eje sintagmático. El proceso es semejante al definido por Jakobson al caracterizar la función poética. La única diferencia estriba en que, en lo poético, las idas y venidas sobre el eje de selección no dejan huella porque la decisión final es la única que cuenta, pero al proyectarse recurrentemente sobre el eje de selección se convierte en rasgo distintivo de la secuencia. En lo poético se manifiesta en una «recurrencia» de elementos lingüísticos conscientemente buscada y se generan las figuras retóricas que provocan efectos estilísticos y poéticos. En lo coloquial, el proceso de selección no es totalmente consciente y sí deja huella en lo discursivo porque responde a necesidades de verbalización propias de las funciones dialogales: producción-comprensión, conexión-interacción (reinicios, búsqueda de palabras en la formulación; precisión y ordenación semántica como en las enumeraciones e hiperonimias para facilitar el proceso de comprensión; etc.). En suma, en operaciones propias de la estructuración del discurso. Pero también puede generar efectos estilísticos y comunicativos: énfasis o evaluación (López Serena 2007: 242-247 y 324-333). Una aplicación del modelo de análisis en celdillas para dar cuenta de las figuras de sintaxis puede verse también en Méndez G.^a de Paredes-Leal Abad (2006), donde se analizan las tensiones entre oralidad y escritura en un informativo de televisión.

obra, pues con ellas busca efectos estilísticos evidentes, basados en una simetría y un ritmo creciente que consigue mediante una disposición de elementos que progresivamente van ensanchando los límites de cada estructura reiterada¹⁶. Y, secundariamente, menciona el recurso a disponer series enumerativas en las que suele introducir algún elemento discordante para favorecer el contraste:

Las repeticiones, el orgullo reiterado de nombres, construcciones, situaciones, etc., constituyen la más destacada y copiosa presencia literaria. Le gusta repetir, decir una y mil veces algo: un nombre propio, una distribución de un párrafo, una teoría de adjetivos, una colisión mental sin llegar al caos [...] Algunas de estas repeticiones o reiteraciones caen dentro de procedimientos que podríamos llamar primarios, de elemental insistencia. Así ocurre por ejemplo con las gradaciones. Claro está que son susceptibles de ofrecer múltiples matices (Zamora Vicente 1962b: 218).

No deja de sorprender que el fino análisis que Zamora Vicente practica al diseccionar los recursos estilísticos de Cela, y que tan detenidamente observa en *La Catira*, *La familia de Pascual Duarte* o *Judíos, moros y cristianos*, en donde destaca del sistema de repeticiones, enumeraciones y gradaciones un interés en recurrir a la ponderación, a la exageración con una voluntad estilística de «permanente llamada a lo popular» (241), no se traslade a *La colmena*, y que las observaciones sobre sus diálogos sean impresionistas y poco analíticas. Parece como si se hubiera dejado llevar por los contenidos, por los temas tan sin importancia, por la cotidianidad de la comunicación práctica de la gente corriente, y ello le hubiera hecho perder de vista que la conversación coloquial también puede ser objeto de la lengua literaria, cuando se cita y se refiere en sustancia y en forma. Esto es, en su literalidad literaria. Este prejuicio, probablemente asentado en una concepción idealizada del hablar, le impidió reconocer que también el «sistema de repeticiones», tan valorado en el análisis pormenorizado de las otras obras, está muy presente en la técnica constructiva de esos tan denostados, por él, diálogos de *La colmena*. De este modo, pierde de vista que aquello que en las otras obras valora como «huellas de lo popular» y que reconoce y estima como estilo retórico de Cela, está también en *La colmena*, en sus diálogos, pero no como nivel de lengua, aunque puedan infiltrarse en ellos rasgos populares, sino como modalidad de uso, como fenómeno de variación concepcional propio de la lengua coloquial de todos. Así, no hay nada popular

¹⁶ «¡Mi marido que me quiere matar! ¡Mi marido que me tiene dos años abandonada! ¡Mi marido que me huye como si fuera leprosa! ¡Mi marido...!». El ejemplo corresponde a *Pascual Duarte* (ap. Zamora Vicente 1962: 193). Llama la atención la ausencia de testimonios procedentes de *La colmena*, cuando es el procedimiento más evidente de la técnica constructiva de los diálogos.

en la construcción sintáctica de los diferentes diálogos de [15] y todos se disponen con las simetrías y recursos retóricos de las otras obras, por él, analizadas:

- (15) a. –Ayer he vendido el suministro. Yo no lo quiero. El cuarto de azúcar lo di por cuatro cincuenta. El cuarto de aceite, por tres. Los doscientos gramos de judías, por dos; estaban llenas de gusanos. El café me lo quedo.
–Yo se lo di a mi hija, yo le doy todo a mi hija. Me lleva a comer todas las semanas algún día.
- (15) b. –Bueno, mujer, ya hablaremos.
–No, ya hablaremos, no, ya está todo hablado. ¡Mire usted que doy marcha atrás!
- (15) c. –¿Y no sobraré?
–No creo.
–¿Cómo no creo? [...] ¿Y si sobra, di?
–No, no sobraré. ¡Vamos, digo yo!
–Sí, digo yo, como siempre, digo yo, eso es muy cómodo.
–No, ya verá como no ha de sobrar. Mire usted cómo está el salón.
–Sí, claro, cómo está el salón, cómo está el salón. Eso se dice muy pronto.
- (15) d. –¿Que tiene usted un apuro? Pues me lo dice y yo, si puedo, se lo arreglo. ¿Que usted trabaja bien y está ahí subido, rascando como Dios manda? Pues yo voy y, cuando toca cerrar, le doy su durito y en paz. ¡Si lo mejor es llevarse bien!

De este modo, técnicas estilísticas que en otras obras han requerido de la atención de Zamora Vicente y se valoran como rasgos de estilo porque forman parte del discurso del narrador, cuando están puestas en personajes pertenecientes a lo que él considera «la camada social» o «el bajo estrato cultural», dejan de percibirse y de estimarse como rasgos del estilo de Cela. Y, evidentemente, está en lo cierto, pues aquí no es un rasgo del estilo literario de Cela, es un estilo consustancial a la modalidad de habla coloquial. Y esa modalidad está en todos los hablantes. También en los de la literatura.

3. FINAL

De *La colmena* se ha dicho que, sin perjuicio de sus méritos literarios, es una *obra estricta de ciencia humana* que bien pudiera ser tomada en cuenta «para el conocimiento positivo de la realidad humana». Señala G. Bueno (1990: 11-12) que su autor, C. J. Cela, a partir de ciertas hipótesis teóricas (en este caso, *hypotheses fingo*), construye modelos teóricos de hombres (y

mujeres), cuyas conductas –obviamente, por lo analizado hasta aquí, también las verbales habrían de ser tenidas en cuenta–, histórica y culturalmente contextualizadas, responden a un sistema axiológico implícito que la propia obra valida continuamente cuando, al encarnarse en personajes concretos, estos demuestran en sus comportamientos la verosimilitud y consistencia intrínseca (o la *composibilidad*)¹⁷ de sus acciones con respecto al contexto histórico en que suceden. El sistema axiológico pone el foco en el Madrid de la posguerra y, concretamente, en un estrato sociocultural medio-bajo (salvo excepciones), donde viven y se relacionan estos hombres y mujeres como buenamente pueden.

Por hechos como el apuntado por G. Bueno para *La colmena* ocurre que muchas veces la sociología ve la literatura como «una disciplina hermana» a la que acudir, para buscar, precisamente, «formas de interpretación de la sociedad semejantes a las que emanan de los análisis sociológicos»¹⁸ (Barboza 2016: 327). Así las cosas, poco tiene de extraño que un hermanamiento semejante pueda establecerse entre la literatura y la lingüística, de manera que esta también acude a ella para buscar datos y hechos extrapolables a la realidad de los usos de la lengua, para categorizarlos y analizarlos. A fin de cuentas, ambas tienen en el lenguaje un horizonte común: empírico, analítico y estético el de la literatura; empírico y analítico, pero de carácter metalingüístico el de la ciencia lingüística. La lengua literaria ha sido desde siempre modelo de referencia para describir y fijar la gramática de las lenguas y, también, para sancionar los modelos de corrección idiomática (la lengua de los buenos escritores). Igualmente, la literatura, pese a su carácter escritural, ha sido fuente indirecta para el estudio de la lengua hablada en situaciones cotidianas (Seco 1970 y 1973; Narbona 1988; Bustos 1995, 1998; López Serena 2007; Bürki 2008; Haßler 2008). Los historiadores de la lengua acuden a ella para rastrear huellas de oralidad en textos literarios de épocas pasadas que, por la naturaleza de sus diálogos, pudieran proporcionar tímidos testimonios de usos lingüísticos vetados o inusuales en las retóricas de otros textos. Y en los primeros acercamientos al estudio del español coloquial se recurrió –igual que se hace en este trabajo– al estudio de los diálogos más verosímilmente realistas de la literatura con objeto de inventariar sus rasgos más prototípicos (en los primitivos estudios, más de carácter léxico y fraseológico que propiamente sintáctico).

¹⁷ G. Bueno utiliza este concepto en el sentido de ‘óptima adecuación de las acciones de los personajes dadas las circunstancias a las que están sometidos’, esto es, el mejor comportamiento posible determinado contextualmente.

¹⁸ Es conocido que É. Durkheim para su estudio sobre el suicidio analizó novelas de crímenes y suicidios para establecer una tipología de asesinos (cf. Barboza 2016).

En este contexto metodológico, cabe situar el interés suscitado en España por la novela de posguerra y sus nuevas maneras de relatar y de hacer hablar a los personajes, en las que se observa una probable influencia cinematográfica (Alvar 1971). Los gramáticos percibieron en estas obras una tendencia a incorporar los usos lingüísticos más corrientes y comunes, y recurrieron a ellas para extraer datos empíricos con que apoyar sus descripciones de la lengua, aun a sabiendas de que los diálogos literarios no son meras transcripciones de lo que se habla en la realidad conversacional. Y no pueden ser nunca una transliteración sin más, porque la conversación de los personajes en el relato es, como se ha subrayado ya en este trabajo, *enunciación literaria*. Sus enunciados lingüísticos y textuales, por las condiciones semióticas de la literatura, se vuelven acontecimientos lingüísticos cerrados, intemporales y, por tanto, repetibles en sus mismos términos (Martínez Bonati 1981; Reyes 1984; Narbona 1988 [2015]; Bustos 1995). En el relato literario, el autor, como ser del mundo y de su época –y, por tanto, en contacto con todo tipo de estímulos e influencias–, es capaz de crear un narrador literario para hacer que muestre todas las posibles experiencias humanas de comunicación que el lenguaje articula, las cuales representa analítica e intuitivamente, de acuerdo con las convenciones retóricas de cada momento histórico, o rompiendo con ellas. Y en este sentido, *La colmena* constituye la primera novela de la literatura española de posguerra en la que los diálogos coloquiales actúan como un verdadero nexo vertebrador para el sentido de una obra narrativa que destaca por su estructura fragmentaria. 217 viñetas o celdillas quedan contenidas en los seis capítulos y el final de la obra¹⁹. La viñeta es una unidad de composición, de carácter semiestático. Suele contener una escena de interacción dialógica entre dos personajes, dados en el relato con nombres y apellidos para actualizar «literariamente» hipotéticos modelos humanos que viven y van o vienen por lugares de una ciudad concreta. Sus perspectivas vitales están ligadas a las circunstancias que les hacen ser como son y comportarse como lo hacen, por lo que apenas tienen protagonismo sobresaliente en la novela (novela sin protagonistas o novela coral y colectiva, como se la ha descrito)²⁰. De este modo, las palabras de doña Rosa que dan comienzo

¹⁹ «Celdillas o viñetas por las que pululan docenas de personajes. El cómputo de los ficticios elaborado por José Manuel Caballero Bonald se cifra en 296. La gran mayoría de ellos tienen una sola aparición. Cuarenta y cuatro disfrutan de una segunda, y solo veintisiete de cinco o más de cinco presencias. Son todos homúnculos, incluso los de aspecto y actuación más prepotentes. Son como abejas de la colmena, y las viñetas en las que anidan, se nos figuran las celdillas que aíslan, pero a la vez constituyen una estructura reticular sólida y visible» (Villanueva 2016: 28).

²⁰ «*La colmena* es una novela sin héroe, en la que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia» (Cela 1953: 14). Es excepción Martín Marcos con

a la novela, reproducidas por el narrador como un discurso directo libre: «—No perdamos la perspectiva, yo ya estoy harta de decirlo, es lo único importante», cobran un sentido mucho más profundo que trasciende el que pragmáticamente tienen en el contexto inicial de la obra, pues apuntan al hecho de que cada interacción constituye su propio *hic et nunc* en el relato y su propio centro de perspectiva para el sentido global de la obra.

De estas escenas dialogales participa un narrador omnisciente que parece adoptar para su observación una perspectiva externa para visualizarlas y captarlas de una manera objetiva²¹. Los personajes hablan y hablan en los contextos pragmáticos habilitados por el narrador al referirlos y citarlos. Esas son realmente sus acciones. Se dejan llevar por sus charlas, mantenidas en un continuado presente conversacional²², a las que vuelve una y otra vez el narrador. Existen porque hablan y viven en el *hic et nunc* de sus actos de enunciación. Unas conversaciones parecen captarse distraídamente al pasar, como la que se ha visto en (6). Otras se muestran *in media res* o son abandonadas por el narrador sin que hayan concluido, para retomarlas quizá más tarde en otra viñeta o tal vez no. No importa que haya reiteraciones de una misma escena dialogal. Esto último es lo que ocurre en el intercambio verbal entre Doña Rosa y el camarero encargado de echar a Martín Marco del café La Delicia (capítulo 1 y comienzo del capítulo 2). La yuxtaposición secuencial de las viñetas en los respectivos capítulos, pese al aparente desorden cronológico, adquiere una cohesión narrativa semejante a la proporcionada por la técnica de montaje cinematográfico²³. Y en este montaje es donde el autor hace cumplir al narrador su función de control del relato y de control de los diálogos. Contextualiza su inserción textual y acota descriptivamente los modos de hablar, y a los propios personajes, para que una

quien interaccionan varios personajes, de los cuales casi todos confluyen en el capítulo final; y doña Rosa, la dueña del café La Delicia donde se desarrollan la conversación y tertulias del capítulo primero, cuya poderosa figura se mueve de mesa en mesa despotricando contra todos y humillando a sus empleados. Es además la que tiene los parlamentos más extensos y parece dar la clave de la novela: objetivismo y perspectivismo de ese modelo teorizable y sistematizable que es una colmena.

²¹ Para Asún, Cela no quiso «unir su obra al realismo de los años cincuenta y solo reivindicó para sí el mérito de ser el primero en explorar las sendas del objetivismo» (1990: 28).

²² Este presente lingüístico que toma la forma del verbo en los diálogos es ajeno al narrador, por mucho que el discurso de este se esfuerce en aproximarse, también en esto, al habla de sus personajes con el uso del presente histórico. Es decir, empleado una metáfora temporal en el sentido dado por H. Weinrich.

²³ Como señala Cela en el prólogo a su novela *Mrs. Caldwell habla con su hijo*: «La colmena es una novela reloj, una novela hecha de múltiples ruedas y piecitas que se precisan unas a otras para que aquello marche. En la colmena no presto atención sino a tres días de la vida de la ciudad, o de un estrato determinado de la ciudad, que es un poco la suma de todas las vidas que bullen en sus páginas, unas vidas grises vulgares y cotidianas, sin demasiada grandeza, esa es la verdad» (Cela 1953: 14).

historia narrativa que transcurre en un «continuado y eterno ahora» (Villanueva 2016), y que, además, se aleja de las convenciones narrativas propias del género (carece de «presentación», «nudo» y «desenlace») ²⁴, adquiera la cohesión estructural y la coherencia que se requiere literariamente.

Un acercamiento al material lingüístico de los diálogos, como el que se ha llevado a cabo en este trabajo, parece apuntalar firmemente el análisis propuesto por G. Bueno para el componente antropológico y social. El «objetivismo científico» del autor no pretende, como hace el lingüista, mostrar fragmentos de conversaciones reales. No, en su intención estilística y literaria construye un modelo teórico de español coloquial proponiendo «hipótesis» (*hypotheses fingo*) sobre teóricas situaciones de comunicación en las que participan esos modelos de hombres y mujeres que son «textualizados» en los más de doscientos personajes que interactúan socialmente en diferentes actos de comunicación, ajustándose pragmáticamente en sus comportamientos lingüísticos a lo que se requiere de ellos y es acorde a los contextos en que se producen. Ese es el verdadero motor de sus acciones, y su modo de ser o estar en la vida se infiere a partir de lo que dicen y de cómo lo dicen. Y ello sin perder de vista que todos esos hablantes individualizados se incardinan temáticamente en el texto otorgándoseles una cohesión y una coherencia estructural que se dirige literariamente a la construcción del sentido global de la novela ²⁵. La literariedad obliga a una mediación narrativa que lleva al autor literario a elegir y seleccionar, movido por su intuición y por su propio conocimiento de agente o saber expresivo, aquello que, perceptivamente, en su observación participante y experiencia vital, estima más representativo (esto es, más apropiado, adecuado, conveniente y oportuno) para ciertos registros de habla y para ciertos tipos humanos. Dicho de otro modo, empatiza lingüísticamente con estos modelos de hablar, a la

²⁴ Es sintomático que, en la adaptación de la novela al guion cinematográfico, la primera escena sea la tertulia literaria del café de doña Rosa, donde la autoridad literaria de Ricardo Sorbedo sienta cátedra: «La novela debe constar de los tres elementos tradicionales, los clásicos, ¿me entiende? Y esos tres elementos, amigo Maello, olvidando los modernismos, son: “Planteamiento, nudo y desenlace”. Sin planteamiento, nudo y desenlace –y por muchas vueltas que le dé– no hay novela. Hay, ¿quiere que se lo diga? Hay ¡nada! Solo fraude y modernismo». Se trata de una escena añadida para la adaptación de clara intención humorística. Guionista, J. L. Dibildos, y director, M. Camus, de la película brindan un guiño de complicidad al autor de la obra, dando voz a las malas críticas que tuvo inicialmente la novela, para desautorizarlas autorialmente y burlarse (Méndez García de Paredes 2019).

²⁵ A esto y no a otra cosa responde el que la lengua coloquial de las obras literarias se perciba como una «lengua hablada retocada y limada» (Lorenzo 1977). Como «reconstrucciones artificiosas» debidas a su «transposición» literaria y resultado de «un montaje», «una elaboración» por la que pierde autenticidad (Seco 1983). En López Serena (2007) se recogen más pormenorizadamente las valoraciones que se hacen sobre la mimesis conversacional en la literatura (vid. el capítulo 4).

vez que desde otra perspectiva, la del narrador, puede también, en ocasiones, distanciarse de ellos, comentándolos irónicamente o contrastándolos entre sí (cf. lo dicho en la nota 6)²⁶.

Como han señalado quienes han estudiado *La colmena* y el mismo autor corrobora al hablar de su obra: «lo que hice [fue] echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante»²⁷, objetivismo, cientifismo, observación sin injerencias, uso de técnicas extraliterarias, como la cinematográfica, son los elementos metodológicos que están en la conformación artística de la novela. Con respecto a la técnica empleada para los diálogos, es evidente que su método constructivista es el más adecuado para incorporar lo que esta novela propone como un modelo de «habla auténtica» (que no idéntica, ni mimética). El autor de *La colmena*, en sus *hypotheses fingo*, ha establecido correlaciones regulares bastante precisas entre los usos lingüísticos y la escenografía enunciativa o situación pragmática en que aparecen, condicionando con ello los comportamientos y las conductas sociolingüísticas de los negocios comunicativos que se traen entre manos los personajes. Esta técnica constructivista es la que semióticamente habilita a la comunicación literaria para, como se ha dicho más arriba, «mostrar», «representar» y «fingir» la actualización de todas las posibilidades de funcionamiento del lenguaje (Coseriu 1979). Ello los hace epistemológicamente válidos para analizarlos con los modelos metodológicos con los que se analiza la conversación real y extrapolar luego el resultado de este análisis a la realidad lingüística de la conversación coloquial. Podría añadirse a todo lo que han hablado de *La colmena* los especialistas que es la primera obra de la literatura española que con mayor y mejor maestría refleja la técnica constructiva de la lengua coloquial en la literatura, proponiendo unos modelos para la reproducción de la palabra ajena que pronto se convirtieron en tradición discursiva para los novelistas coetáneos suyos.

²⁶ Es humorismo de la obra el contraste del retórico discurso académico jurídico que ensaya don Ibrahim y el que simultáneamente tienen sus vecinos sobre el estreñimiento y las caquitas de la niña, fácilmente audible a través de los delgados tabiques medianeros que separan ambas casas. Se distancia irónicamente de don Ricardo Sorbedo, a quien describe como un hombre «de ademanos grandilocuentes y respetuosos, de hablar preciso y ponderado, que construye muy bien sus frases, con mucho esmero», para luego hacerle decir, al recibir de su amigo una peseta: «—Aunque no la necesitase, mi noble amigo, siempre la aceptaría por corresponder a su gesto de prócer» y añadir después: «—Sí, don Pedro, poco es, realmente, pero su desprendimiento al ofrecérmela es como una gema de muchos quilates» (pero en la tasca solo sabe repetir «este vino sabe a té»). O los comentarios sobre el hablar de algunos personajes: de don Jaime Arce dice que «es hombre que habla muy bien, aunque dice, en medio de una frase bien cortada, palabras poco finas, como “la monda”, o “el despiporrio”, y otras por el estilo» (cf. los comentarios al hablar de doña Rosa y de Laurita, ya comentados).

²⁷ Cf. «La miel y la cera de *La Colmena*» (Cela 1951: 21).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado (1974): «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos», *Estudios lingüísticos*, Madrid: Gredos, 162-189.
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1990): «Al hilo de *La colmena*», *Ínsula* 518-519, 3-4.
- ALVAR, Manuel (1971): «Técnica cinematográfica en la novela de hoy», *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid: Gredos, 291-311.
- ASÚN, Raquel (1990): «Introducción biográfica y crítica». En Camilo José Cela, *La colmena*. Edición y prólogo de R. Asún, Madrid: Castalia, 7-85.
- BAJTIN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*, 1.^a ed. en español, trad. Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI.
- BARBOZA, Amalia (2016): «*La colmena* y la sociología urbana. Una lectura sociológica». En Cela 1951[2016], 326-332.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1986 [1998]): «Algunas características de la oralidad», *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona: Gedisa, 19-28.
- (1990 [1998]): «Análisis sintáctico de producciones orales y escritas: “las grillas”», *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona: Gedisa, 105-127.
- (1990 [1998]): *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona: Gedisa.
- BOBES NAVES, Carmen (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos.
- BRIZ, Antonio (2006): «La segmentación de una conversación en diálogos», *Oralia* 9, 45-71.
- BROWN, Gerald G. (1974 [1979⁷]): *Historia de la literatura española. El siglo xx*, Barcelona: Ariel.
- BROWN, Gillian y George YULE (1993): *Análisis del discurso*. Traducción de Silvia Iglesias Recuero, Madrid: Visor.
- BUENO, Gustavo (1952): «*La colmena*, novela behaviorista», *Clavileño* III 17, 53-58.
- (1990): «El significado filosófico de *La colmena* en los 50 años», *Ínsula* 518-519, 11-13.
- BÜRKL, Yvette (2008): «La representación de la oralidad bilingüe en la literatura: *Caramelo*». En J. Brumme y H. Resinger (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Madrid: Iberoamericana, 32-58.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de (1995): «De la oralidad a la escritura». En *Actas del I Simposio sobre Análisis del Discurso Oral (Almería, 23-25 de noviembre de 1994)*, Almería: Universidad de Almería, 11-28.
- (1996): «La imbricación de la oralidad en la literatura como técnica del discurso narrativo». En T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura de lo oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main: Vervuert, 359-374.

- CELA, Camilo José (1951 [2016]): *La colmena*. Edición conmemorativa I centenario del autor, Madrid: Alfaguara/Penguin Random House Grupo Editorial.
- (1951): «La miel y la cera», *Índice de artes y letras* 44 (xxiv), 15 de octubre, 1 y 21.
- (1953): «Algunas palabras al que leyere». En *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Barcelona: Destino, 9-15.
- (1965): «Historia incompleta de unas páginas zarandeadas». En *La colmena*, 6.^a ed., Barcelona/Madrid: Noguer.
- (1973): «Notas para un prólogo», *Obra completa*, Barcelona: Destino, t. I, 544.
- COSERIU, Eugenio (1979): «Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'», *LEA* I/1, 181-186.
- HASSLER, Gerda (2008): «Temas, remas, focos y tópicos en la oralidad fingida y en su traducción». En J. Brumme y H. Resinger (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Madrid: Iberoamericana, 121-143.
- HUARTE MORTON, Fernando (2000): «El manuscrito de *La colmena*», *IV Curso de Verano: La obra literaria de Camilo José Cela*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela.
- KABATEK, Johannes (2014): «Lingüística empática», *RILCE* 30/3 (= *Historia de la lengua e intuición*), 705-723.
- KERBRAT ORECCHIONI, Catherine (1996): *La conversation*, Paris: Seuil.
- KOCH, Peter y Wulf OESTERREICHER (2007): *Lengua hablada en la Romania. Español, francés, italiano*. Traducción de A. López Serena, Madrid: Gredos.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.
- LÓPEZ SERENA, Araceli (2007): *Oralidad y escriturad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid: Gredos.
- y Óscar LOUREDA (2013): «La reformulación discursiva entre lo oral y lo escrito: una aproximación teórica y experimental», *Oralia* 16, 221-258.
- (2014): «Historia de la lengua e intuición. Prólogo», *RILCE* 30/3 (= *Historia de la lengua e intuición*), 691-704.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002): *Analyser les textes de communication*, Paris: Nathan Université.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1972): *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Seix Barral.
- MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES, Elena (2000): «La literalidad de la cita en los textos periodísticos», *REL* 30/1, 1947-1967.
- (2019): «De la oralidad literaria a la oralidad fílmica en tres modelos textuales de diálogo *La colmena*: novela, guion, filme», *Novmas*, 19 (en prensa).
- y Elena LEAL ABAD (2006): «El lenguaje de los informativos entre la oralidad y la escritura (lidad). El telediarlo del 11-S», *Oralia* 9, 185-230.
- NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (1990 [2015]): «¿Es sistematizable la sintaxis coloquial?». En Narbona Jiménez 2015, 135-156.
- (1992 [2015]): «La andadura sintáctica en *El Jarama*». En Narbona Jiménez 2015, 299-329.
- (1996): «Sintaxis y pragmática en el español coloquial». En T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura de lo oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main: Vervuert, 223-243.

- (2000 [2015]): «Para una sintaxis del español coloquial». En Narbona Jiménez 2015, 117-134.
- (2007 [2015]): «Cuando lo coloquial se convierte en literario». En Narbona Jiménez 2015, 345-365.
- (2015): *Sintaxis del español coloquial*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- OESTERREICHER, Wulf (1996): «Lo hablado y lo escrito». En T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura de lo oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main: Vervuert, 317-340.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid: Gredos.
- RIVAROLA, José Luis y Susana REISZ DE RIVAROLA (1984): «Semiótica del discurso referido». En *Homenaje a Ana M.^a Barrenechea*, Madrid: Castalia, 139-178.
- ROJAS, Mario (1980-1981): «Tipología del discurso del personaje en el texto», *Dispositio* V-VI, 15-16, 19-55.
- SOBEJANO, Gonzalo (1992): «Prólogo». En Camilo José Cela, *La colmena*, Madrid: Alianza Editorial.
- SOTELO, Alfonso (2016a): «Transcripción fragmentaria del manuscrito de *La colmena*. Caminos inciertos (BNE, RES/287)». En Cela 1951[2016], 311-322.
- (2016b): «Camilo José Cela y la génesis de *La colmena*», *Letras de Hoje* 51/2, 217-223.
- y Noemí MONTETES (2016): «*La colmena* inédita». En Cela 1951[2016], 228-309.
- STRAUCH, Gerard (1984): «De la 'litteralité' du discours rapporté», *RANAM* XVII, 159-181.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1962a): «*La colmena*». En *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*, Madrid: Gredos, 51-65.
- (1962b): «¿Retórica? ¿Sencillez?». En *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*, Madrid: Gredos, 189-145.