ESCUELA CENTRAL DE IDIOMAS

EL RITMO DE LA LENGUA HABLADA Y DE LA PROSA LITERARIA

CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL EXCMO. SR.

DON SAMUEL GILI GAYA

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

MADRID

1962

EL RITMO DE LA LENGUA HABLADA
Y DE LA PROSA LITERARIA

ESCUELA CENTRAL DE IDIOMAS

EL RITMO DE LA LENGUA HABLADA Y DE LA PROSA LITERARIA

CONFERENCIA PRONUNCIADA POR EL EXCMO. SR.

DON SAMUEL GILI GAYA

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

MADRID

1962

EL RITMO DE LA LENGUA HABLADA Y DE LA PROSA LITERARIA

Las palabras del Sr. Agra me infunden el temor de defraudar a ustedes; pero, aun así, pongo mi mejor voluntad al sumarme a este acto en que celebramos el primer cincuentenario de esta Escuela Central de Idiomas, de eficiencia creciente a medida que pasan los años, y también porque es, además, el término del ejercicio profesional de mi colega Sr. Agra, a quien tributamos todos este homenaje. Jubilación no significa en modo alguno arrinconamiento o cese de toda actividad, y menos en un hombre dotado de tan intensa vida interior. Espero y deseo, pues, que su jubilación no sea un punto de llegada que ponga término a su vida profesional, sino un punto de partida para ulteriores actividades que no dejarán de brotar de su espíritu selecto.

Nos une a ambos el haber practicado uno y otro, durante mucho tiempo, la enseñanza del español a españoles y extranjeros, y por esto pensé en seguida, al ser invitado a participar en este acto, que sería un tema adecuado a esta casa y grato para mi compañero buscar en esta disertación alguna nota caracterizadora de la lengua española entre las grandes lenguas modernas de cultura.

Los que nacimos a fines del siglo pasado, hemos vivido una transformación muy profunda en la prosa literaria española, cuyo alcance y consecuencias podemos empezar a medir hoy desde una perspectiva de medio siglo largo. No voy a referirme a los temas de inspiración, a las imágenes predilectas, a los valores conceptuales y emotivos que la caracterizaron. Mi propósito es mucho más limitado. Me con-

tentaría con hacer visible la andadura rítmica con que la prosa contemporánea se acuña, a fin de que, al ponerla en contraste con otras épocas y con el habla usual de la conversación, podamos definir con algún fundamento la fisonomía rítmica de nuestro idioma entre las lenguas modernas. La generación del 98 practicó adrede una desarticulación del párrafo largo, de la cláusula extensa más o menos declamatoria, habitual entre los escritores de la segunda mitad del siglo XIX. "Aun los mismos poetas—decía Unamuno—son, en su mayoría, oradores en verso", y el troquel oratorio que moldea las cláusulas prolongadas, ondulantes y **redondas**, como entonces se decía, es bien visible en prosistas de fin de siglo, como Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo, Galdós, Valera, Blasco Ibáñez y hasta en el estilo periodístico de la época. Frente a ellos, Baroja, Unamuno, Azorín, emplean un estilo analítico de párrafo corto, con puntuación frecuente, constituido con frases breves comúnmente yuxtapuestas o enlazadas por coordinación sencilla, que desmenuzan el pensamiento o la representación total en una serie de imágenes sucesivas. Llamar retórico a cualquier artista de la palabra, aunque fuese orador, era para Baroja el calificativo más infamante que se le pudiera aplicar. La influencia del 98 ha dejado su huella en el ritmo de la prosa literaria actual, hasta el punto de que los escritores ya no son hoy oradores que escriben. La misma oratoria ha reprimido su vuelo ampuloso, y los oradores de ahora son más bien escritores que hablan. Unamuno pensaba que la prosa española de su tiempo, tan pesadota, como él dice, y llena de corchetes, lañas y ensambladuras declamatorias, necesitaba refundirse en la ligereza sencilla y directa del "Cantar de Mío Cid", porque la sintaxis envolvente, oratoria y de amplios períodos no era, según Unamuno, tradicional, sino advenediza, y no podía ser genuína y castizamente castellana de la tierra de Pero Mudo.

Será bueno, pues, que dediquemos ahora alguna reflexión a la naturaleza rítmica de la lengua castellana. Al mismo tiempo que se afianzaba la frase analítica y breve como módulo de la prosa literaria, la poesía comenzaba a ensayar

también una desarticulación de la métrica tradicional, hacia lo que hoy llamamos versículo o verso libre. Cuando leemos a ciertos poetas contemporáneos nos sentimos a menudo perplejos ante la dificultad de discernir si aquellos renglones que tenemos delante son realmente versos o son prosa. Si queremos ser sinceros con nosotros mismos, habremos de confesar que esta dificultad no es sólo del gran público lector, sino que aun los mismos profesionales de la literatura no siempre logramos captar sin esfuerzo la configuración rítmica con que aquellas cláusulas han brotado en el espíritu del poeta. Claro es que, a veces, el autor se ha engañado a sí mismo; pero con mucha frecuencia el no percibir el sentido rítmico tiene por causa alguna limitación por parte del lector, algún desajuste entre nuestra sensibilidad rítmica y las formas insólitas que el poeta nos ofrece. Todos nosotros llevamos dentro un repertorio más o menos extenso de ritmos habituales o posibles en nuestro sentido interior del ritmo; pero fuera de ese repertorio nuestro, necesitamos abrirnos a una adaptación que puede fracasar.

No hay que pensar en modo alguno que el problema afecte únicamente a la poesía de nuestro tiempo; por el contrario, podemos afirmar que es tan antiguo como la poesía misma. Cicerón observaba que, a veces, los versos de los poetas líricos de su época parecerían prosa si no fuese por el acompañamiento de la flauta, y todos sabemos como los poetas innovadores en materia métrica han sido recibidos con más o menos hostilidad. Ejemplo: Garcilaso, los románticos, y más cerca de nosotros los modernistas. Todo un sector muy valioso de la lírica actual, desde Juan Ramón Jiménez a Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Neruda, entre los hispanoamericanos, y hasta las últimas promociones juveniles, señala una crisis de ametría, que no es lo mismo que arritmia, coincidiendo extrañamente con la nueva boga que en este siglo alcanzan las formas populares de versificación y la arquitectura estricta y ceñida del soneto. Cerca de la mitad de la poesía en lengua inglesa producida en los últimos cuarenta años, se escribe en versículo o verso libre. Recordemos al norteamericano Walt Whitman, por no citar más que un

nombre egregio. Algo parecido, aunque en proporciones variables, ha ocurrido en Francia, en Italia y en Alemania. El fenómeno es, pues, universal y, como he dicho antes, se ha suscitado con intermitencias desde la antigüedad en términos parecidos a los nuestros, lo cual nos obliga a plantearnos esta cuestión tan antigua y tan nueva: ¿qué es verso y qué es prosa?

Cicerón percibía que, a veces, las fronteras entre uno y otro eran borrosas, como nosotros lo percibimos también. La existencia de un ritmo en la prosa literaria y especialmente en el período oratorio, fue reconocida y estudiada por los antiguos. Aristóteles definía la prosa artística como "un lenguaje que, sin tener metro, no está desprovisto de ritmo". La diferencia es capital. Recogiendo las doctrinas de Cicerón y de Quintiliano, podemos resumir cuanto supo la antigüedad clásica en los siguientes términos: una cosa es el metro y otra el ritmo. El primero pertenece a la poesía y se compone de pies, es decir, grupos de sílabas largas y breves que se suceden según un orden regular. El ritmo, al cual llamaban **numerus,** es propio de la prosa y se componía también de pies; pero en él no importa el orden que guardan las sílabas largas y las sílabas breves, sino el tiempo total que se invierte en la pronunciación de cada pie. Estoy resumiendo ideas de los antiguos. Por otra parte, el verso se compone de pies isócronos que se suceden iguales o en combinaciones preestablecidas, en tanto que en el ritmo de la prosa se mezclan pies distintos, sin regularidad alguna.

Vamos a interpretar ahora esta doctrina en términos aplicables a las lenguas modernas, que han perdido, sobre todo las lenguas neolatinas, el sentido de la cantidad silábica. Interpretando esta doctrina, diremos que las pausas, ya sean muy marcadas, ya sean ligeras, dividen la prosa en porciones o unidades de extensión variable. Ahora bien, ¿cuál es el ritmo de estas divisiones desiguales en que la prosa se va cortando? Para Cicerón existe un balanceo acompasado en el tiempo que se invierte en pronunciar cada una de estas unidades, que o bien son iguales o bien guardan entre sí

ciertas proporciones, que el oído aprecia. "Claro es —dice— que esta cuenta es sólo aproximada, porque si fuese exacta entraríamos en el campo del verso, y en el ritmo de la prosa no hay nada peor que la uniformidad." "El orador —añade— presiente la extensión aproximada del miembro que va a seguir, antes de que la palabra venga a rellenarlo." Esta observación ha sido hecha también por numerosos psicólogos y escritores modernos, y puede comprobarla cualquiera que tenga alguna experiencia en escribir. A menudo prefiguramos la extensión y la ondulación de lo que nos falta escribir en una cláusula empezada, antes de que aparezcan las palabras. El escritor francés Landry, en "La teoría del ritmo y el ritmo del francés hablado", dice lo siguiente: "A menudo me ocurre que soy más sensible al ritmo de las palabras de un orador que al contenido de sus frases, y sacrifico, cuando declamo, el sentido al ritmo. Preveo el ritmo de una frase antes de saber lo que en ella diré." Esta es una posición extrema que no puede generalizarse, pero que, más o menos, todos sentimos. Existen, sin duda, grandes diferencias a este respecto, según el temperamento y el estilo; pero, en mayor o menor grado, la observación es válida para todo el que habla o escribe.

A veces sentimos que un autor se ha dejado llevar por el impulso adquirido, y el sentido de su palabra aparece entonces como desteñido, como si fuese de relleno. A veces, por el contrario, la expresión nos parece dura, porque el autor ha atendido sólo a la significación, sin valorar las proposiciones rítmicas de la frase. Todos nosotros, cuando escribimos, entre los retoques de estilo que hacemos con frecuencia, figura el de alargar o acortar determinadas unidades u oraciones que sentimos como de extensión desproporcionada, según un sentimiento de balanceo de tensiones y distensiones en la articulación de la palabra, que ya supo ver Cicerón, y ha sido universalmente comprobado. Esta es la prosa que nuestros clásicos llamaron **numerosa.** Por esto decía Nebrija en los últimos años del siglo XV: "No se espante ninguno porque dije que la prosa tiene su medida, porque es cierto que la tiene, e aun por aventura muy más

estrecha que la del verso." Fray Luis de León practica de modo consciente la prosa numerosa. En el prólogo de "Los nombres de Cristo", se atribuye la novedad de su empleo en castellano, y dice: "Yo confieso que es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número, levantándola del decaimiento ordinario, el cual camino quise yo abrir." En cierto sentido, en lo que concierne a la prosa del Renacimiento, tiene razón. Ahora bien, la prosa tenía ya ritmo mucho antes, porque el lenguaje humano es rítmico por naturaleza. Por eso Homero hace hablar a sus héroes con "palabras aladas". Las palabras humanas son aladas siempre, y vuelan de unos hombres a otros con aleteo acompasado.

Todo lo que he dicho hasta aquí se refiere a la prosa literaria conscientemente elaborada, y en sus líneas generales tiene carácter universal y aplicable a todos los idiomas; pero cada lengua tiene sus tendencias rítmicas propias. Cuando entramos en el dominio del habla usual, nos damos cuenta de esas peculiaridades que definen la fisonomía sonora de cada lengua o dialecto. Si en una habitación cercana oímos hablar a varias personas, sin entender nada de lo que dicen, percibimos si están hablando en español, en francés, en inglés o en italiano, a poca experiencia que tengamos de tales lenguas. Esta cualidad de la línea sonora que percibimos en la conversación es, naturalmente, un complejo de factores múltiples que no voy a valorar aquí, pero entre ellos se destaca el carácter de las agrupaciones rítmicas que cada lengua prefiere. Tratemos de definirlo con algunas experiencias que yo he practicado muchas veces y que son fáciles de reproducir.

Muchas veces, ante personas todas ellas nativas de lengua española, pero procedentes de diferentes regiones de España y de todos los países hispanoamericanos, he hecho, individualmente, la experiencia siguiente: "Dígame usted —decía a cada sujeto— la sílaba **ta** indefinidamente"; y empezaba a decir **ta, ta, ta**..., hasta que yo les decía basta. Se notaba inmediatamente que en los hispano-hablantes había una tendencia marcadísima a que, inmediatamente en algunos sujetos y a los pocos segundos en los más, en seguida las sílabas **ta,** iguales a sí mismas, tendían a agruparse de dos en dos con acento en la primera: **táta, táta, táta**...; un acompasamiento regular que tomaron todos sin excepción. Ahora bien, para que no me engañase la experiencia auditiva, hacía la experiencia delante de aparatos que recogiesen la palabra, para ver si realmente se agrupaban de dos en dos las sílabras y si la acentuación era en primera sílaba, y, efectivamente, el quimógrafo y los aparatos electrofónicos me demostraron que era así; y es curioso observar que la marcha o el compás, el **tempo**, para decirlo en términos musicales, más adecuado para que esta cualidad de los hispano-hablantes se manifestase, era el **andante**; con **tempos** más rápidos o más lentos, mis sujetos se desconcertaban más o menos y la regularidad máxima se daba en el **tempo andante**. Es como si el **andante** fuese el compás o el **tempo** propio de la conversación o de la dicción.

Muchos fonetistas franceses, como Rousselot, Roudet, Grammont, etc., practicaron también con personas de lengua francesa la misma experiencia y notaron que la división a que tendían todos era también binaria, como la española, pero con acento en la sílaba final, es decir: **tatá, tatá, tatá,** frente a **táta, táta, táta.** Por esto, el francés nos produce a nosotros la impresión de una lengua rápida; y no es que sea ni más rápida ni más lenta, es que las sílabas se precipitan y producen un efecto acústico particular al lanzarse hacia el acento agudo final, que es típico del francés moderno. En cambio, muchos franceses me han dicho que la primera impresión que reciben al aprender español es de un **ralenti,** un frenazo, una contención en que los acentos cargan sobre la penúltima, y no sobre la última, que es la propensión natural de la lengua francesa.

Experiencias practicadas con italianos demuestran que también en italiano predomina la acentuación, como en español, **táta,** es decir, la acentuación trocaica, el ritmo trocaico, frente al ritmo yámbico, que corresponde al francés; pero el italiano ofrece la particularidad de presentar una gran proporción de combinaciones ternarias con acento dac-

tílico; palabras como **popolo, dicono,** se mezclan constantemente en la conversación y dan una fisonomía peculiar a su ritmo de intensidades. Ahora hay que preguntarse: ¿qué valor podemos atribuir a estas observaciones? El hecho es que si oímos una serie de golpes a distancias iguales, podemos organizarlos a voluntad, en la forma que queramos. Oímos, por ejemplo, los martillazos del herrero sobre el yunque a distancias sensiblemente iguales y sin que un martillazo sea más fuerte que otros martillazos, y podemos oír **pápapa** o bien **papapá,** etc. Podemos organizar un ritmo oído en la forma que queramos. Cuando vamos en tren y oímos los golpes de las ruedas en los raíles, sensiblemente isócronos mientras no varíe la velocidad, podemos agrupar estos golpes como queremos, y muchas veces pensamos en un monólogo interior que se ajusta al ritmo que oímos, o bien en una canción cualquiera que se nos ocurre. Podemos oír, pues, el ritmo que queramos. Recordemos que Ortega y Gasset, en uno de sus ensayos, dice: "Iba yo una vez camino de Asturias e iba pensando en un famoso embaucador, el Conde Cagliostro, que practicaba su arte adivinatorio trazando con la espada un círculo alrededor de sí, mientras pronunciaba estas palabras mágicas: **"Helion, Melion, Tetragrámmaton".** Y entonces me pareció —dice— que el tren avanzaba en su carrera repitiendo: **"Helion, Melion, Tetragrámmatom...**" De modo que la organización interior de un ritmo depende de nuestra voluntad; pero sólo hasta cierto punto. Propendemos a los ritmos que nos son habituales, y cuando se trata de la palabra hablada es natural que los ritmos dominantes, los que tendemos a tomar como muletilla, estén unidos a los hábitos fonéticos del idioma propio.

Todo esto no quiere decir que se agrupen todas las sílabas en forma de troqueos; esto sería hablar en verso. Pero el pie trocaico reaparece en español a distancias irregulares, amétricas; distancias irregulares en cuanto al tiempo, y amétricas, a diferencia del verso, en que las distancias de los golpes del acento se producen con una regularidad fijada. Esto explica, sobre todo a los extranjeros, el predominio de la acentuación llana en español, que es muy caracte-

rística. Si ustedes ven un diccionario español, verán la enormidad de palabras llanas frente a pocas palabras agudas y menos todavía palabras esdrújulas. Y aún el diccionario no da la imagen exacta de la lengua hablada, puesto que en los verbos encabezan por el infinitivo, que es agudo; pero la mayor parte de sus tiempos, con excepción del infinitivo, del futuro y algunos más, son de terminación llana. Las palabras agudas en singular, son llanas en plural. De manera que el diccionario da una imagen un poco lejana de lo que es la lengua hablada en sí misma.

Nuestro musicólogo el maestro Torner, abundando en estas mismas ideas, afirma que el 70 por 100 del folklore musical español es de ritmo binario, sobre todo en lo narrativo y en lo descriptivo. En lo lírico abundan las combinaciones ternarias, pero dentro del predominio constante del ritmo binario. Esto es, pues, lo que podríamos llamar el esqueleto rítmico a base de los acentos de intensidad; es la nervatura rítmica del español hablado. Ahora bien, entendámonos sobre la naturaleza de los movimientos fisiológicos, entre los que está el movimiento de la fonación. Los fisiólogos dividen los movimientos corporales en dos grupos: movimientos balísticos y movimientos conducidos o llevados. Movimientos balísticos o lanzados son aquellos que se producen de un solo golpe, sin acción de los músculos antagonistas; por ejemplo, los golpes de los dedos sobre la máquina de escribir o sobre el piano. Esos son movimientos balísticos, punteados; es un impulso y nada más que un impulso, en que se descomponen una serie de movimientos más o menos iguales. Frente a ellos están los movimientos conducidos o llevados; por ejemplo, el del brazo al alcanzar un objeto distante que vuelve a su sitio. Podrá descomponerse fisiológicamente en una serie de puntos o movimientos pequeños, pero el movimiento se nos presenta como una continuidad, y los músculos antagonistas de mi brazo tienen una participación. Vamos a ver cómo se manifiestan en el lenguaje hablado estos dos tipos de movimiento. La sílaba, el movimiento silábico, el de las sílabas **ta, ta, ta,** de que estamos hablan-

do, son movimientos balísticos, de un solo golpe, de un solo impulso. Por esto, el ritmo balístico de la sílaba es punteado. En cambio, el movimiento de la frase, que no deja de tenerlo, necesita ser sostenido desde el principio hasta el fin; hay una ondulación que descompone el movimiento total en unidades mucho más extensas que estos conjuntos o golpes que dan las sílabas. Esta es la base de la división de la prosa en fragmentos, según las pausas. Por ejemplo, si decimos: "Salimos a esperarle en el camino de la estación", esta oración la he dividido en dos partes: salimos a esperarle, en el camino de la estación. "Estamos satisfechos de su comportamiento, del cual nos hallamos bien informados." "Por la tarde vuelve de nuevo a pasear el caballero, por las callejas toledanas." Lo mismo si se trata de una lectura solemne, de una recitación solemne, que de la lengua hablada, en que las pausas son, generalmente, más cortas, la descomposición del habla en fragmentos es constante. ¿Qué extensión tiene cada uno de estos grupos? Y ahora es cuando entramos en un aspecto más importante de la cuestión que nos ocupa, pues, teóricamente, cada grupo puede tener una sílaba o puede tener **n** sílabas; pero, de hecho, cada lengua tiene sus preferencias.

La lengua castellana de todos los tiempos tiene una preferencia muy marcada por las unidades o grupos de cinco a diez sílabas, y entre ellos son más frecuentes los de siete y ocho. En un trozo de prosa española o en un trozo de lengua hablada, nos encontramos con mucha frecuencia con que las frases octosilábicas están en la proporción del 25 por 100 del total. En francés, en cambio —creo que será oportuno en esta casa hacer estas comparaciones—, predominan las unidades más breves. De aquí el efecto recortado que nos produce el francés a nosotros, y supongo que a extranjeros de otras lenguas también. El italiano se distingue, en cambio, por la frecuencia con que emplea grupos más extensos que los habituales en la prosa española. Por ejemplo, los grupos de quince sílabas, que en español son raros, aparecen en los escritores italianos mucho más a menudo. Y ahí tenemos explicada, quizá, la base de los tipos predominantes de versificación en estas lenguas. El español tiende al octosilabismo, y el octosílabo es el verso nacional por excelencia en todos los tiempos, el verso del romancero, el verso del teatro clásico, y un poeta de la generación del 98, a quien yo he tratado, me decía: "Fíjese usted bien en que hablando construimos muchísimas frases octosilábicas." De modo que el octosilabismo está en la entraña misma de la prosodia del castellano. Por el contrario, el predominio de grupos heptasílabos explica el alejandrino francés dividido en dos hemistiquios heptasílabos, y, en cambio, no es una casualidad que el italiano, que se lanza fácilmente a unidades más extensas, haya creado el endecasílabo como metro nacional, que después imitaron los demás países.

Dentro del predominio general del octosílabo y de los grupos de siete a nueve sílabas, en los prosistas modernos españoles encontramos pequeñas divergencias que, tomadas en conjunto, pueden darnos idea de la evolución que a los ojos de las personas de mi edad se va produciendo en nuestra prosa literaria.

De los recuentos que se han practicado, resulta que en Valera, Galdós, Blasco Ibáñez y Menéndez Pelayo abundan las medidas algo mayores; es decir, siempre predomina el octosílabo, pero hay una proporción relativamente elevada de eneasílabos y de decasílabos. Unamuno y Baroja centran sus unidades melódicas en torno al octosílabo, que es la unidad que más se acerca a la lengua hablada. En cambio, Azorín, Pérez de Ayala y Gabriel Miró se inclinan a una proporción algo mayor de frases heptasílabas, en un estilo más recortado y más analítico. Pero por importante que sea el promedio de unas u otras unidades para caracterizar estilos de época y de autores, es más importante el número de las unidades que constituyen o que se engloban o se segmentan en varios grupos fónicos; es decir, hay escritores que suelen componer sus párrafos, sus períodos, dividiéndolos en dos, tres, cuatro o pocas divisiones, y otros, en cambio, que componen cláusulas de muchísima extensión, muy divididas y subdivididas interiormente. Eso sí que es lo característico de la prosa literaria actual. Pensemos en

la oratoria del siglo XIX, tipo Donoso Cortés o Castelar, formada por largas cadenas de unidades que se agrupaban en un período; pero otro orador que les siguió a principios del siglo actual, don Antonio Maura, no tiene ya períodos tan extensos, aunque, desde luego, son mucho más extensos que los que ahora se usan; y esta es la peculiaridad de la generación del 98. Blasco Ibáñez y Menéndez Pelayo tendían a la oración larga, formada por gran número de unidades. En Azorín y en Baroja predominan las oraciones breves, de pocos grupos fónicos, y por esto la prosa de la generación del 98, en comparación con la inmediatamente anterior, tiene carácter analítico y da realce a imágenes y conceptos, frente a la construcción envolvente y sintética que agrupa muchas unidades sin detenerse morosamente en ellas. Una situación intermedia entre nuestros prosistas modernos la daría Ortega y Gasset. Participa de la corriente del 98 hacia el párrafo corto; pero, al mismo tiempo, empapado del espíritu tradicional de nuestra prosa, tiende a alargarla un poco más. Aun así, Ortega es mucho más escritor que orador; no era un orador que escribía, sino un escritor que hablaba. He aquí que la refundición idiomática que Unamuno proponía como tarea de los escritores del siglo actual se está cumpliendo ante nuestros ojos. El viejo castellano pierde visiblemente solemnidad y empaque. El ritmo enfático de la dicción literaria se nos convierte ahora en un movimiento más ágil, de filos más agudos y expresivos. Casi sin que nos demos cuenta del cambio que se ha producido, se ha desarticulado la rotundidad declamatoria del siglo XIX. El lenguaje se ha intelectualizado en la precisión del concepto. La imagen, la evocación y el sentimiento buscan condensaciones y no dilataciones, y ése sí que es un signo cultural de nuestro momento histórico. A este esfuerzo condensador de la prosa artística contribuye en paralelismo la poesía contemporánea, cada vez más atormentada y exigente consigo misma, y por esto se nos vuelve a veces sinuosa, descoyuntada en sus formas, anhelante de expresividad. No se altera, sin embargo, el ritmo idiomático tradicional, a pesar de los cambios de estilos literarios. Aquella fisonomía rítmica que anuncié a ustedes que buscaríamos en esta disertación, sigue basándose hoy, como en los tiempos del Cid, en la acentuación trocaica, lo cual le da un ritmo marcial que muchos extranjeros han notado, y en el predominio de las unidades octosilábicas, que es intermedio entre la agudeza intelectual de la lengua francesa y el amplio desarrollo melódico del italiano.

Si quisiéramos resumir en pocas palabras algunos caracteres salientes —y los extranjeros me dirán si son ciertos o no en su impresión acústica—, serían estos tres: gravedad, marcialidad, claridad. Gravedad debe entenderse en sentido musical. El español tiende a los ritmos graves mucho más que a los ritmos agudos. La curva melódica de la frase, que va siguiendo una serie de tonos a lo largo de su dicción, sube y baja en todas las lenguas; pero el español es un poco torpe para subir, y, en cambio, tiene un descenso final extraordinariamente grave. Voy a repetir, aunque sea un poco en caricatura, una frase tal como la leería, supongamos, una persona de lengua inglesa —y no se me ofenda si hay aquí alguien de esta lengua—: "Por la tarde vuelve de nuevo a pasear el caballero por las callejas toledanas." Al llegar a toledanas, la voz se despeña con un descenso, que es ordinariamente de una quinta musical. Ahora, ¿cómo leería esto una persona de lengua inglesa que no estuviese muy habituada al español? Diría: "Por la tarde vuelve de nuevo a pasear el caballero por las callejas toledanas", dejando el descenso final que existe en todos los idiomas en una tercera musical, pocos semitonos, a diferencia de la caída de voz que es típica del español. Por otra parte, ustedes habrán notado también que el español se habla con un tono medio de voz más grave, más bajo que, por ejemplo, el francés o el italiano; tanto, que me decían unos alumnos italianos: "Sí, los españoles hablan con un tono de voz extremadamente grave; sobre todo se nota esto en las mujeres, que todas ellas parece que tienen voz de contralto." Ustedes verán si esto coincide con su propia impresión. No se trata de una conformación de la laringe, naturalmente; se trata de hábitos lingüísticos en que la curva melódica del español toma

como base, como tono normal, un registro de voz más grave que el habitual en otras lenguas; y aun dentro de España, ustedes notarán que la mayor gravedad de voz corresponde a Castilla. Si ustedes van hacia el mar, sobre todo hacia Andalucía o hacia Cataluña, oirán hablar a la gente con un tono de voz mucho más agudo que el habitual en Castilla; esta gravedad en los descensos finales y en la gravedad media de la voz constituye uno de los ingredientes de lo que en el extranjero se llama la gravedad castellana.

También la marcialidad. La marcialidad se basa, sobre todo en comparación con las demás lenguas latinas, en la fuerza del acento de intensidad. El acento de intensidad es muy destacado en español; un acento demasiado débil desfigura la palabra. El acento que se llama de insistencia en francés, en español no afecta nunca a sílabas inacentuadas. El acento de insistencia consiste en reforzar el acento que ya existe en la palabra, pero no en desplazar el acento hacia otras sílabas, como hace un francés cuando dice, por ejemplo: "míserable". Ese **mí** no tiene acento etimológico, pero recibe un acento enfático expresivo. En español, si acaso, dirá "miseráble", apretando bien la sílaba que ordinariamente debe llevar el acento. Esto es de origen articulatorio, mucho más que tonal, y no puedo ahora —por no abusar de la paciencia de ustedes— decir mucho más. En cuanto a la melodía, los españoles tendemos a que la voz ascienda hasta la primera sílaba acentuada; luego viene una zona intermedia, hasta que llegamos al descenso final o la entonación aguda, si se trata de una frase interrogativa. Ahora bien, en la parte intermedia de la curva de tono, el español es muy poco modulado; en general, describe una línea que parece un poco rígida, un poco uniforme, un poco monótona. No puede serlo del todo, porque las sílabas acentuadas requieren un aumento, por lo menos, de uno o dos semitonos. Pero, aparte de ello, que es forzoso, el español, en la parte media de la cláusula, tiende a la línea recta. Esto hace que, en opinión de los hispanoamericanos, por ejemplo, los españoles hablamos de una manera brusca, dura, para su oído. Ellos modulan muchísimo más la voz, y, en cambio, a nosotros el acento hispanoamericano nos parece excesivamente melodioso, demasiado suave, demasiado blanducho y falto de consistencia y nervatura. Ninguno de los dos tiene razón o, mejor dicho, los dos la tenemos desde nuestro punto de vista. Ahora bien, este sostenimiento de la melodía hasta llegar al descenso final contribuye a la claridad que tienen nuestras articulaciones y sobre todo nuestro sistema vocálico, aunque no es su causa principal.

En resumen, los autores del 98, como los autores de diferentes épocas, practican en la prosa un cambio de estilo. Eso sí, los estilos caben dentro del idioma, pero este cambio de estilo no afecta a la entraña prosódica del idioma, que se mantiene sensiblemente igual, dado el carácter conservador de nuestro idioma, desde la prosa de la "Crónica general" de Alfonso el Sabio hasta nuestros escritores de hoy, sean de párrafo largo o de párrafo extenso. Esto es moda y estilo, y lo otro es prosodia idiomática.

Y nada más.

DEPOSITO LEGAL: M. 10.124 - 1962
IMP. IDEAL-CHILE, 27-TEL. 2595755
MADRID


E. Central d'Idiomas