

7. Bloques textuales en la construcción de la oralidad de los personajes

7.1. Introducción

En este capítulo presentamos un análisis de *clusters* en CorBPG desde el que demostrar la existencia de patrones textuales de los que Galdós se sirve para configurar el habla de sus personajes. En concreto, nos centramos en *clusters* empleados de forma sistemática –y exclusiva– como parte del habla de los personajes que pueblan los universos ficticios de las novelas del autor canario. El objetivo del capítulo es localizar y analizar bloques textuales empleados por Pérez Galdós a lo largo de su producción literaria para configurar el habla de sus personajes en el marco de la estrategia de estilo directo. Efectivamente, la oralidad de las figuras que pueblan el universo ficticio galdosiano es uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento –sirvan como ejemplo las muletillas de la que se sirve para individualizar el discurso de sus personajes, como el uso de «en toda la extensión la palabra» por parte de doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*–. En lugar de en estas construcciones tan llamativas que sirven para singularizar a los personajes mediante un modo de hablar idiosincrásico, nuestro análisis de corpus pretende descubrir patrones empleados por Galdós de manera recurrente a lo largo de toda su producción. Dicho de otro modo, el objetivo no es identificar rasgos característicos del habla de los personajes, sino elementos comunes en la mayoría del discurso de estos que servirán para descubrir hábitos textuales en el estilo del autor canario para configurar la representación de la oralidad en sus novelas. Sirva como botón de muestra el modismo *ni Cristo que lo fundó*, del que mostramos cuatro ejemplos en (1) a (4).

- (1) Habló luego Teresa: «Lo que hará Úrsula por mí ya lo sabes: llevarme a vivir consigo mientras tú estés ausente; y si se presenta tu padre, decirle:

“Aquí no hay damas de camelias, *ni Cristo que lo fundó*. Vaya usted con Dios, caballero, y no parezca más por esta casa”. No me sorprende la bondad de Úrsula: yo la esperaba. ¿Sabes por qué, tontín? Porque mi historia es semejante a la suya: yo lo sé; y en la historia de ella, también apareció un padre... pero se fue como había venido. En fin, chico, que la vida humana se repite sin cesar, y lo que hoy pasa ha pasado miles de veces» (*La de los tristes destinos*, capítulo 24).

- (2) –Atiza. ¡Y yo, sin saberlo, he protegido las letras! Como no sean las de cambio. Bien decía yo, debe de ser cosa de soltar cuartos... Jamás oí tal término, *ni Cristo que lo fundó*. Me... cenas. Es decir, convidarlos a cenar a esos badulaques de poetas... Pues señor, bien... ¿Y qué va uno ganando con ser Mecenaz? (*Torquemada en el purgatorio*, capítulo 10).
- (3) –Y naturalmente, yo, tratando de la colocación de ese saneado capital, y de asegurarlo bien, tengo que discutir con toda minuciosidad las condiciones. Por consiguiente, yo le entrego a usted lo que me exige, la conciencia... Bueno... Pero usted me ha de garantizar que, una vez en su poder mi conciencia toda, se me han de abrir las puertas de la Gloria eterna, que ha de franqueármelas usted mismo, puesto que llaves tiene para ello. Haya por ambas partes lealtad y buena fe, ¡cuidado! Porque, francamente, sería muy triste, señor misionero de mis entretelas, que yo diera mi capital, y que luego resultara que no había tales puertas, ni tal Gloria, *ni Cristo que lo fundó*... (*Torquemada y San Pedro*, capítulo 5).
- (4) –Nos ha dañado en nuestra opinión, pero bien caro lo paga –había dicho Camila con inocencia de niña de escuela–. No seamos más papistas que el Papa, ni más justicieros que la justicia de Dios. ¿No estamos bien tranquilos en nuestra conciencia? ¿No sabemos tú y yo, como este es día, que ni él pudo conquistarme, ni había tales carneros, *ni Cristo que lo fundó*...? Pues si hay algún necio que crea otra cosa, déjalo y con su pan se lo coma» (*Lo prohibido*, capítulo 25).

La utilización de *ni Cristo que lo fundó* en *La de los tristes destinos*, *Torquemada en el purgatorio*, *Torquemada y San Pedro* y *Lo prohibido* mostrados en los ejemplos (1) a (4) puede parecer una coincidencia, pero, como se comprobará en el apartado 7.4.5, no lo es. Como explicaremos con detenimiento, existen numerosas construcciones empleadas por Galdós de forma

sistemática a lo largo de toda su producción que sirven para dar forma a la representación de la oralidad en sus novelas en general, entre las que se encuentra el lenguaje fraseológico. El uso sistemático de este tipo de construcciones revela la existencia de patrones textuales para reflejar el componente oral más allá de los recursos habitualmente mencionados y analizados por la crítica especializada –dialectos, jergas especializadas o el uso de idiolectos para singularizar a personajes, entre otros aspectos (cf. Eberenz 2001)–. Esa es precisamente la ventaja fundamental de un enfoque de corpus como el que aquí utilizamos, pues permite identificar patrones de los que no necesariamente somos conscientes como lectores pero que sirven para configurar efectos literarios concretos. Como se verá, de hecho, al analizar estos patrones se descubren funciones concretas, como la sensación de naturalidad que sirve para dotar de autenticidad y verosimilitud a la representación del discurso de los personajes que pueblan los universos ficticios del autor, lo que demuestra que su uso es estilísticamente significativo y un elemento susceptible de análisis por sí mismo en el marco del estilo del novelista canario.

El capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, presentamos un marco contextual sobre la representación de la oralidad en los textos de ficción en general y su estudio mediante enfoques de corpus en particular (apartado 7.2). A continuación, explicamos la metodología de estudio empleada, en donde detallamos los parámetros que hemos establecido para localizar los ejemplos en CorBPG y mostramos los resultados obtenidos, ordenados según su frecuencia de uso (apartado 7.3). Finalmente, en el apartado 7.4 presentamos un análisis de los ejemplos más representativos, centrándonos en las funciones literarias de estos ejemplos como parte del estilo de Pérez Galdós. El análisis se divide en cinco bloques: función interpersonal (apartado 7.4.1), intercambio conversacional (apartado 7.4.2), (des)cortesía (apartado 7.4.3), repetición (apartado 7.4.4) y lenguaje fraseológico (apartado 7.4.5). El capítulo finaliza con unas consideraciones finales sobre el potencial de los estudios de corpus en el estudio de la representación de la oralidad en la ficción narrativa en general y en las novelas de Galdós en particular.

7.2. El análisis de la representación de la oralidad en los textos de ficción

En general, el análisis de la representación de la oralidad en los textos literarios se basa fundamentalmente en las similitudes y las diferencias que exis-

ten en relación con la lengua oral. Esto es así por la distancia insalvable que irremediablemente existe entre la lengua oral y su representación en el medio escrito. Esta distancia se cifra, según Page (1988, 7-10), en tres aspectos. Por un lado, las limitaciones del medio escrito hacen que resulte imposible reflejar características fonológicas del discurso real. Por otro lado, el contexto situacional de un intercambio real de lengua oral no puede trasladarse al medio novelado de manera absolutamente efectiva –los gestos, las miradas, etc. solo pueden reproducirse parcialmente mediante el uso de descripciones por parte de la voz del narrador–. Por último, y aunque en ocasiones los autores recurran deliberadamente a ellos, los rasgos propios de la comunicación oral (inconsistencias, elipsis, anacolutos, repetición, interrupciones, etc.) no son características, por así decirlo, deseadas en el medio escrito. Cuando nos encontramos con ellos, su utilización responde a fines estilísticos –en el apartado 7.4.4 nos referimos a la repetición, por ejemplo–. Sin embargo, estas características propias de la lengua oral no se trasladan al género novelesco de forma habitual, donde el texto (ordenado y editado por el autor) se presenta ante el lector dentro de las convenciones propias del discurso escrito. Que existan estas diferencias entre la lengua oral y la escrita no significa, en modo alguno, que no existan convenciones ampliamente utilizadas por los autores para reflejar aspectos propios de la oralidad en la representación del discurso de los personajes que pueblan el universo ficticio de una novela. Por citar dos ejemplos, aspectos como el seseo o el ceceo pueden reproducirse fielmente mediante la propia grafía, mientras que la intervención incompleta de un personaje puede señalarse mediante el uso de puntos suspensivos. Sin embargo, la representación de estas particularidades, que constituyen un elemento de distorsión en el medio escrito, son siempre fruto de una planificación cuidada y el resultado de querer procurar al texto cierto grado de verosimilitud.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el estudio de la representación de la oralidad en el género novelesco no debe perseguir responder a la pregunta de cómo de fiel es la reproducción del habla de los personajes de una historia, sino más bien calibrar el grado de autenticidad que un autor es capaz de lograr mediante el uso de los recursos que tiene a su disposición. En el caso del movimiento de la novela realista al que pertenece Galdós, la verosimilitud en la representación del habla de los personajes es un aspecto que cobra gran importancia en el plano literario, ya que, como apuntaba Leopoldo Alas Clarín, resulta vital para que «el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada» (citado en Lissorgues 2001, 62). De hecho, el propio Clarín, a la sazón crítico literario, se ex-

presó en términos similares a los aquí expuestos cuando dijo que el autor de una novela debía encontrar «con inteligencia y ardor el punto de intersección en que comuniquen el habla común, espontáneo, natural y las formas literarias de las que no es posible prescindir tampoco en libro que aspire a vivir algún tiempo» (citado en Lissorgues 2001, 61).

En el marco del movimiento realista al que pertenece Galdós, autor del que aquí nos ocupamos, la verosimilitud en la representación del habla de los personajes se apoya habitualmente en la estrategia de representación del discurso del estilo directo (Reyes 2002), cuya estructura favorece la proyección mimética de rasgos propios de la lengua oral (Pozzi 1990, 122-128). Son varios los autores realistas que han sido analizados en este sentido, como Pereda (Aguinaga 1994) o la Pardo Bazán (Negre Carasol 2002). Sin embargo, es el propio Pérez Galdós quien más atención académica ha recibido en lo que a la representación del habla de sus personajes se refiere. Su estilo en este sentido ha sido analizado desde diversos ángulos, que incluyen el análisis de su reproducción de variedades diatópicas (Onís 1949), diastráticas (Lassaleta 1974) y diafásicas (Lida 1988), así como la caracterización de sus personajes mediante su forma de habla (Rodríguez y Seco 1996). En este capítulo pretendemos arrojar luz a este aspecto del estilo de Galdós desde un plano inédito en la exégesis del autor canario. Así, en lugar de prestar atención a las particularidades del habla de un personaje o a las características de una determinada jerga o registro, en este capítulo analizamos bloques textuales empleados a lo largo de la producción narrativa del autor para definir el habla de sus personajes que tradicionalmente han pasado desapercibidos en los análisis sobre la representación de la oralidad en sus novelas. El estudio que presentamos sigue la estela del análisis de Nieto Caballero (2022) sobre la representación de la oralidad en la novela realista en general. En su estudio, la autora identifica construcciones empleadas de forma exclusiva en construcciones de estilo directo, que comportan bloques textuales que ayudan a estudiar la lengua oral del siglo XIX en general y su representación en los textos literarios de dicho siglo en particular. Nuestro análisis también se apoya en el estudio de Mahlberg, Wiegand, Stockwell y Hennessey (2019, 331) sobre la representación de la oralidad en la novela inglesa decimonónica inglesa. Como apuntan estos autores, el empleo habitual de determinados bloques textuales en la configuración del habla de los personajes facilita la lectura de la representación de esta en el texto literario, al tiempo que sirven para dotarla de autenticidad. Esta es, desde luego, una de las claves del realismo como movimiento literario, donde el habla de los personajes que pueblan las histo-

rias aparece perfilada con un alto grado de verosimilitud. Esta verosimilitud se cifra fundamentalmente en su naturalidad. Aunque esta naturalidad favorece, como hemos apuntado, el acto de lectura, su carácter realista hace difícil reparar en estos bloques textuales como elementos susceptibles de análisis desde un punto de vista lingüístico y literario. Gracias a un enfoque de corpus, sin embargo, podemos identificar estas construcciones, así como medir su representatividad y analizarlos de forma metódica, lo que nos permitirá descubrir hábitos textuales inéditos en el estilo del novelista canario.

7.3. Metodología y resultados

En cuanto a la localización de ejemplos, hemos recurrido a la identificación de *clusters* con WordSmith Tools (Scott 2016), como en el capítulo anterior. Desde un punto de vista procedimental, los pasos para generar los ejemplos han sido los mismos que en el capítulo 6. Sin embargo, mientras que en el capítulo dedicado a la configuración del espacio los ejemplos se han comparado los veinticinco *clusters* más frecuentes localizados en CorBPG en relación con los veinticinco *clusters* más frecuentes localizados en CorXIX, en este capítulo nos centramos únicamente en *clusters* de CorBPG. Efectivamente, como apuntan Conrad y Biber (2005), desde un punto de vista funcional a los *clusters* identificados en un corpus se les presupone «identifiable discourse functions in texts» (Conrad y Biber 2005, 58). En el ámbito literario, por tanto, pueden ser relevantes desde un punto de vista estilístico en la configuración de la oralidad de los personajes que pueblan los universos ficticios de las novelas. Este potencial requiere poner un cuidado especial en la selección de los parámetros establecidos para localizar los ejemplos, pues de ello depende que la muestra de estudio sea lo suficientemente representativa y precisa como para permitir un análisis cabal de los resultados. Para definir los parámetros de identificación de *clusters* con nuestro *software* hemos tomado en consideración los aspectos utilizados por Nieto Caballero (2022) en su estudio de la representación de la oralidad en la novela realista española: longitud, frecuencia mínima y posición en el texto.

En cuanto a la longitud, en primer lugar, nos hemos centrado en *clusters* de cinco palabras. En los estudios de lingüística de corpus en general, los análisis suelen construirse sobre muestras de *clusters* de entre tres y cinco palabras (Biber *et al.* 1999, 992). Sin embargo, como demuestra Mahlberg (2013) en su estudio de la novela victoriana en general y de Dickens en particular, en

el análisis de textos literarios los *clusters* formados por cinco palabras resultan la mejor opción para explorar funciones textuales y efectos literarios. Esta es también la longitud de los ejemplos analizados por Nieto Caballero (2022) en su análisis de la representación de la oralidad en textos literarios del realismo español. Teniendo en cuenta el precedente teórico que suponen estos en el ámbito nacional e internacional, en el análisis que aquí presentados hemos optado por recurrir también a *clusters* de cinco palabras, descartando aquellos de una longitud menor.

En relación la frecuencia mínima de apariciones, en segundo lugar, hemos fijado en diez apariciones en CorBPG el umbral para que un ejemplo sea susceptible de análisis. Aunque es cierto que no existe un consenso académico sobre los criterios de selección en este respecto (Kopaczyk 2013, 152), sí que suelen establecerse diferencias según la extensión del corpus con el que se trabaja. Así, en el caso de los corpus más extensos suele recurrirse a frecuencias relativas, normalizando, por ejemplo, la frecuencia de uso por cada millón de palabras de texto. En el caso de los corpus más pequeños, por su parte, suele recurrirse a frecuencias absolutas. Dado que nuestro corpus constituido por textos de un único autor y constituye una muestra de estudio limitada, nos hemos decantado por utilizar frecuencias absolutas. La razón para fijar en diez (y no una cifra menor) el número de ejemplos de un *cluster* para que sea tenido en cuenta en nuestro análisis responde únicamente a una cuestión práctica: cuanto más elevado sea el umbral, más posibilidades existen de que los ejemplos localizados respondan a hábitos textuales de Galdós como novelista.

Finalmente, y puesto que este análisis gira en torno a la representación de la oralidad en las novelas de Galdós, hemos seleccionado únicamente aquellos ejemplos que aparecen en construcciones de estilo directo. Como comentábamos en el apartado anterior, esta es la estrategia de representación del discurso en la que suele apoyarse la representación del habla de los personajes en el marco de la novela realista (véase también Nieto Caballero 2022). El hecho de recurrir únicamente a ejemplos que aparecen en construcciones de estilo directo nos permitirá disponer de una muestra de estudio formada por *clusters* que Galdós emplea, de forma exclusiva, para configurar el habla de sus personajes, lo que nos permitirá investigar hábitos estilísticos del autor canario a la hora de perfilar la oralidad en sus novelas.

En definitiva, la muestra de estudio que analizamos en este capítulo está formada por *clusters* de cinco palabras, con al menos diez apariciones en CorBPG y que, además, se localizan de forma exclusiva en construcciones de estilo directo. Con estos parámetros que acabamos de explicar, hemos locali-

zados 210 ejemplos en CorBPG, que mostramos ordenados según su frecuencia en el corpus en la Tabla 8.

Tabla 8. Ejemplos localizados en el corpus de estudio

Ejemplo	Frec.	Ejemplo	Frec.	Ejemplo	Frec.
YO NO SÉ LO QUE	56	LO QUE TIENE QUE HACER	15	USTED NO SABE LO QUE	11
NO ME DA LA GANA	45	TE PARECE A TI QUE	15	NO LE PARECE A USTED	11
Y QUÉ SÉ YO QUÉ	43	TÚ NO SABES LO QUE	15	SE LE OFRECE A USTED	11
LE DIGO A USTED QUE	42	QUE A MÍ SE ME	15	Y AHORA QUE ME ACUERDO	11
NO SÉ LO QUE ES	36	QUÉ TENGO YO QUE VER	15	ANTES QUE SE ME OLVIDE	11
NO SÉ POR QUÉ ME	34	TENGO YO QUE VER CON	15	NO CREES TÚ LO MISMO	11
QUE A MÍ NO ME	33	CON SU PAN SE LO	15	COMO DIOS ES MI PADRE	11
SÉ LO QUE ME PASA	33	YA NO ME ACORDABA DE	15	ME PARECE QUE ESTOY VIENDO	11
ME PARECE A MÍ QUE	30	A TI TE PASA ALGO	15	ME HA DICHO QUE NO	11
ME DA LA GANA DE	29	PARA QUE NO SE ME	15	EN FIN SEA LO QUE	11
LO QUE A MÍ ME	28	AQUÍ DONDE USTED ME VE	15	ES CLARO COMO EL AGUA	11
LO QUE DIGO ES QUE	27	DE MÍ NO SE RÍE	15	NO SÉ POR QUÉ SE	11
LE PARECE A USTED QUE	27	A TI QUÉ TE IMPORTA	14	NO TENGO MÁS REMEDIO QUE	11
NO HAY MÁS QUE HABLAR	27	QUIERE USTED QUE LE DIGA	14	YA NO ME QUEDA DUDA	11
HE VISTO EN MI VIDA	27	A MÍ ME PARECE QUE	14	ES LO QUE YO DIGO	11
HA DE SABER USTED QUE	26	HE DICHO A USTED QUE	14	ESTO NO SE PUEDE SUFRIR	11
LO QUE HAY ES QUE	26	LE JURO A USTED QUE	14	ME BASTO Y ME SOBRO	11
QUÉ LE PARECE A USTED	25	Y LO PEOR ES QUE	14	Y SE ME FIGURA QUE	11
SABES TÚ LO QUE ES	25	AQUÍ NO HAY MÁS QUE	14	ASÍ ME LO HA DICHO	11
DE VERAS TE DIGO QUE	24	LO QUE SÉ ES QUE	14	Y NO ME VUELVO ATRÁS	11
TENGO LA SEGURIDAD DE QUE	24	QUE NO SÉ LO QUE	14	HAZ EL FAVOR DE NO	11
LO QUE TE HE DICHO	24	Y NO TE DIGO MÁS	14	MÍ ME HAN DICHO QUE	11
AUNQUE ME ESTÉ MAL EL	24	LO QUE A TI TE	14	Y EN VERDAD QUE NO	11
Y AQUÍ ME TIENE USTED	24	Y NO SÉ POR QUÉ	14	YO TENGO PARA MÍ QUE	11

NO SÉ SI ME EXPLICO	23	LO QUE YO QUIERO ES	14	PERO SE ME FIGURA QUE	11
ME ESTÉ MAL EL DECIRLO	23	DÍA SÍ Y OTRO NO	13	NO TE PARECE A TI	10
EN TODA LA EXTENSIÓN DE	23	A DIOS NI AL DIABLO	13	NO ES ESO NO ES	10
TODA LA EXTENSIÓN DE LA	23	NO ESTÁN LOS TIEMPOS PARA	13	DIOS NOS TENGA DE SU	10
LE ASEGURO A USTED QUE	22	HAZME EL FAVOR DE NO	13	SE ME PARTE EL CORAZÓN	10
LO QUE TENGO QUE HACER	22	TODO LO QUE USTED QUIERA	13	O YO ME ENGAÑO MUCHO	10
EL CORAZÓN ME DICE QUE	22	NO CREE USTED LO MISMO	13	PORQUE HA DE SABER USTED	10
A MÍ ME HAN DICHO	22	QUE A LA LETRA COPIO	13	NO ME HABLES A MÍ	10
YA TE HE DICHO QUE	21	CON TODA MI ALMA Y	13	NO ME HABLE USTED DE	10
NO SÉ LO QUE DIGO	21	ESO ES LO QUE YO	13	QUÉ ENTIENDES TÚ DE ESO	10
NO HAY QUE PENSAR EN	21	NO ME DIGAS QUE NO	13	TE QUIERO MÁS QUE A	10
POR QUÉ NO HE DE	21	A TI Y A MÍ	13	QUE ME DÉ LA GANA	10
SEA LO QUE DIOS QUIERA	21	POR QUÉ NO HEMOS DE	13	LO QUE YO TE MANDE	10
NO TIENE NADA DE PARTICULAR	21	QUE DIOS ME HA DADO	13	ES ESO NO ES ESO	10
SABES LO QUE TE DIGO	20	QUE NO VACILO EN LLAMAR	13	QUIÉN SABE QUIÉN SABE SI	10
MÁS QUE A MI VIDA	20	NO SABES LO QUE ES	13	QUÉ ES DE TU VIDA	10
EN HONOR DE LA VERDAD	20	DE LO QUE TE DIGO	13	NO HAY TIEMPO QUE PERDER	10
LA EXTENSIÓN DE LA PALABRA	20	TENGAMOS LA FIESTA EN PAZ	12	NO SÉ CÓMO SE LAS	10
SI HE DE DECIRTE LA	19	A LO QUE TE PREGUNTO	12	AHORA ME TOCA A MÍ	10
DIOS Y A LA VIRGEN	19	AL FIN Y A LA	12	LO PRIMERO QUE HAS DE	10
HE DE DECIRTE LA VERDAD	19	FIN Y A LA POSTRE	12	ME PARECE QUE LA ESTOY	10
LO QUE VOY A DECIRTE	19	HÁGAME USTED EL FAVOR DE	12	ME QUITA DE LA CABEZA	10
SÉ LO QUE ME DIGO	19	TE HE DICHO QUE NO	12	MÍ NO HA DE QUEDAR	10
A MÍ NO ME LA	19	LO QUE TIENES QUE HACER	12	NADIE ME QUITA DE LA	10
NO PUEDE SER NO PUEDE	18	ME INCLINO A CREER QUE	12	PIDO A DIOS QUE ME	10

PORQUE HAS DE SABER QUE	18	PORQUE YO TE LO DIGO	12	POR MÍ NO HA DE	10
PUEDE SER NO PUEDE SER	18	ME VOY A MI CASA	12	SE LO DIGO A USTED	10
NO SABE USTED LO QUE	18	PARECE QUE LE ESTOY VIENDO	12	ASÍ ME GUSTA A MÍ	10
Y A MÍ NO ME	18	NO SÉ MÁS SINO QUE	12	ME HAN DICHO QUE ES	10
DÍGASE LO QUE SE QUIERA	18	LO QUE ME HAN DICHO	12	Y NO LO DIGO POR	10
YO LE ASEGURO A USTED	17	NO SABES LO QUE TE	12	YA SÉ LO QUE ME	10
LO QUE ME HA DICHO	17	SÉ LO QUE TENGO QUE	12	YA SÉ LO QUE TENGO	10
ME PARECE QUE LE ESTOY	17	ESTO NO ES MÁS QUE	12	YO NO PUEDO VIVIR ASÍ	10
VÁYASE LO UNO POR LO	17	MÍ NO ME LA DA	12	LO QUE LE HE DICHO	10
LO QUE SE ME OCURRE	17	YA LE HE DICHO QUE	12	ME HA METIDO EN LA	10
QUE HE VISTO EN MI	17	A MÍ NO ME GUSTA	12	PUES NO ME HE DE	10
LO QUE ME HAS DICHO	16	SE ME HA METIDO EN	12	QUE A MÍ ME PASA	10
SE ME FIGURA QUE NO	16	QUE SE ME HA OCURRIDO	12	SE HABLE MÁS DEL ASUNTO	10
QUÉ ME IMPORTA A MÍ	16	SÉ SI HE DICHO QUE	12	Y SI NO ME ENGAÑO	10
YA YA SÉ LO QUE	16	SI A USTED LE PARECE	11	ACUÉRDATE DE LO QUE TE	10
LO QUE TE DIGO QUE	16	POR LOS CLAVOS DE CRISTO	11	LO MISMO ME PASA A	10
TÚ LO HAS DE VER	16	SU PAN SE LO COMA	11	MÁS VALE QUE TE VAYAS	10
SI USTED ME LO PERMITE	15	NI CRISTO QUE LO FUNDÓ	11	MISMO ME PASA A MÍ	10
LO QUE USTED ME DICE	15	LO QUE YO DIGO ES	11	NO DEBO PASAR EN SILENCIO	10
QUÉ LE HEMOS DE HACER	15	GRACIAS A DIOS Y A	11	QUIERO MÁS QUE A MI	10
YO ME LAVO LAS MANOS	15	SI HE DE DECIR VERDAD	11	SI NO ME ENGAÑO EL	10

Fuente: elaboración propia.

La muestra de 210 ejemplos mostrada en la Tabla 8 revela una marca textual indudable en la representación de la oralidad de los personajes que pueblan el universo ficticio galdosiano, pues se trata de construcciones que aparecen de forma exclusiva en construcciones de estilo directo –es decir, que forman parte del discurso de los personajes–. Ante todo, esta muestra de ejemplos revela hábitos lingüísticos que contribuyen a la creación de la

sensación de autenticidad y verosimilitud que comentábamos en el apartado 7.2. Como apuntábamos, la oralidad en los textos de ficción no tiene que ver tanto con reflejar particularidades del habla de una manera fiel, sino más bien con crear una sensación de naturalidad mediante el uso de hábitos lingüísticos verosímiles. Desde luego, los *clusters* que mostramos en la Tabla 8 y que analizamos a continuación, constituyen hábitos lingüísticos verosímiles que nos acercan a ese efecto de autenticidad. Como se puede observar, se trata de ejemplos que no necesariamente muestran particularidades discursivas que sirvan para definir el idiolecto de un personaje (el uso de muletillas, un dialecto, el ceceo, etc.), sino más bien construcciones que sirven para construir las relaciones interpersonales fruto del diálogo entre los personajes. Cabe mencionar, antes de pasar al análisis de ejemplos, que los 210 *clusters* identificados en CorBPG constituyen una muestra mayor que la localizada por Nieto Caballero (2022) con unos parámetros similares en su corpus de novela realista española. Este dato refuerza la consabida atención que Pérez Galdós dedicaba perfilar el habla de sus personajes. A continuación, analizamos algunos de estos ejemplos, que servirán para descubrir, además, hábitos literarios en el estilo del autor canario que tradicionalmente han pasado desapercibidos para la crítica especializada.

7.4. Análisis

El análisis que se presenta a continuación se ha dividido en cinco bloques: función interpersonal (apartado 7.4.1), intercambio conversacional (apartado 7.4.2), (des)cortesía (apartado 7.4.3), repetición (apartado 7.4.4) y lenguaje fraseológico (apartado 7.4.5). Conviene destacar que esta clasificación no se ha hecho *a priori*, es decir, no se ha utilizado ningún modelo con el que clasificar los ejemplos localizados en CorBPG. Por el contrario, hemos organizado los ejemplos según bloques susceptibles de análisis que pueden arrojar luz sobre la representación de la oralidad en las novelas de Pérez Galdós tras analizar los *clusters* localizados en su contexto. De distinto modo, estos cinco bloques de análisis servirán para ilustrar cómo los *clusters* empleados por el autor canario para configurar la representación de la oralidad de sus personajes se relacionan con características típicas de la lengua oral y contribuyen a dotar de autenticidad a la representación de esta en las novelas.

Antes de pasar al análisis de ejemplos concretos, conviene incidir asimismo en que estos cinco bloques no son compartimentos estancos. Por el con-

trario, los ejemplos pueden pertenecer a más de un grupo (como se comentará más adelante). Además, es importante señalar que los ejemplos que mostremos serán en general extensos, de tal suerte que pueda ofrecerse un contexto sobre el que explicar el uso del *cluster* en cuestión. Como señala Mahlberg (2013, 89) en su análisis de *clusters* similares en la producción narrativa de Charles Dickens, «(t)he context is specifically important, because I want to argue that the significance of the clusters might be better accounted for by looking at their functions in their textual environment than by arguing merely on quantitative grounds». Nuestro análisis sobre la relevancia estilística de los *clusters* localizados en el corpus de novelas de Galdós se construye sobre un punto de partida similar.

7.4.1. Función interpersonal

La función interpersonal es, sin duda, una de las claves que nos ayudan a comprender la relevancia estilística de los *clusters* localizados –muchos de los ejemplos que describimos en el resto de apartados podrían, de hecho, en clave interpersonal–. En general, en la lengua oral existen construcciones que «reflect the interpersonal meanings (meanings which build and consolidate personal and social relations) created between speakers and listeners» (Carter y McCarthy 2006, 835). Dado que en la ficción narrativa los *clusters* relacionados con el habla de los personajes «show to some extent similarities with features of real speech» (Mahlberg 2013, 75), es lógico que los *clusters* localizados en CorBPG sirvan para construir la relación (comunicativa) entre distintos personajes. Dos ejemplos que cumplen esta función en la producción narrativa de Pérez Galdós son *lo que digo es que* o *quiere usted que le diga*, que sirven para que un personaje reflexione sobre lo que quiere decir. Esto es, por sí mismo, interesante desde un punto de vista estilístico, dado que los diálogos novelados están contruidos, ordenados y editados por el autor (véase apartado 7.2). Así, el hecho de que Galdós recurra habitualmente a *clusters* que sirven para construir y consolidar lo que un personaje quiere decir indica un deseo por parte del autor de transmitir autenticidad a la representación de la oralidad de los personajes que pueblan sus historias de las novelas. En el caso de *quiere usted que le diga*, por un lado, observamos que suele emplearse en preguntas, cuando un personaje está a punto de dar su opinión acerca de un asunto y, a modo de preámbulo,

hace la pregunta casi de forma retórica. En los ejemplos (5), (6) y (7) observamos este patrón, que desde un punto de vista formal se materializa en el uso del *cluster* seguido de un objeto directo —«mi opinión» en los ejemplos (5) y (6) y «la verdad» en (7)—.

- (5) —La fruta está madura. La caterva cristina no espera más que una buena coyuntura para venirse acá. Se le conoce en la manera de combatir. *¿Quiere usted que le diga* mi opinión con toda franqueza? Pues ya debemos soltar los andadores; más claro, ya no nos hace falta el arrimo de los montes navarros. Al llano, señores. A pasar pronto ese gran Ebro, famoso entre los ríos; a Miranda, o más seguro, a Ezcaray y Pradoluengo, para proveemos de paños, y caer de allí sobre Burgos como la maza de Fraga. Una vez en Burgos, las Potencias nos reconocen, y a Madrid con los faroles (*Zumalcárregui*, capítulo 3).
- (6) —Mire usted, señor Marqués [sic] —dijo la de Gibraleón con la gravedad de un Jovellanos—: mientras subsistan los Tratados que ha celebrado con Bonaparte el ministro Godoy, estamos con un pie en la paz y otro en la guerra. *¿Quiere usted que le diga* mi opinión? Pues España debía entrar en relaciones con Pitt y unirse a la Inglaterra para... (*El audaz. Historia de un radical de antaño*, capítulo 4).
- (7) —¿Con que destino, y si no no? Tijeretas han de ser. A fe que está el hombre cortadito para administrador. Sr. Izquierdo, dejemos las bromas a un lado; me da mucha lástima de usted; porque, lo digo con sinceridad, no me parece tan mala persona como cree la gente. *¿Quiere usted que le diga* la verdad? Pues usted es un infelizote que no ha tenido parte en ningún crimen ni en la invención de la pólvora (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 9).

En el caso de *lo que digo es que*, por otro lado, ocurre algo parecido. Como se puede observar en los ejemplos (8), (9) y (10), el uso de este *cluster* refleja una acción comunicativa clara: aclarar algo que la otra parte no ha entendido de forma correcta. En los tres casos observamos, además, que el *clusters* se acomoda dentro de la respuesta de un personaje le da a su interlocutor y que, además, se construye siempre del mismo modo: el *cluster* se utiliza para anunciar la explicación y aparece justamente después de una negación —«No es nada de eso» en (8), «No pensaba yo en Pedralba» en (9) y «No, Andresillo, no digo eso» en (10)—.

- (8) –Ya adivino. La Inglaterra, el enemigo común...
 –No es nada de eso. *Lo que digo es que* ese condesito del Rumblar... ¡oh! es un joven de malísimas costumbres (*Napoleón en Chamartín*, capítulo 26).
- (9) –En que... si... en que Pedralba puede servir de base...
 –No pensaba yo en Pedralba. *Lo que digo es que* usted no se opone a que vea yo a ese que llaman Nazarín (*Halma*, capítulo 5).
- (10) –Señora Sumta –dije riendo–, cuando los generales tengan un oficio semejante al de las amas de cría, entonces se podrá renegar de los que sean flacos y encanijados.
 –No, Andresillo, no digo eso –repuso la matrona–. *Lo que digo es que* sin presencia no se puede mandar. Considera tú: cuando una ve a doña Lucía Fitz-Gerard, coronela del batallón de Santa Bárbara; cuando una ve aquellas carnes, aquel andar imponente, dan ganas de correr tras ella a matar franceses. Pero dime, Siseta: ¿no estás tú afiliada en el batallón de Santa Bárbara? (*Gerona*, capítulo 4).

Tanto los ejemplos de *quiere usted que le diga* como los de *lo que digo es que* contribuyen de un modo similar a dotar de naturalidad el habla de los personajes de las distintas novelas. Ese es, en general, el valor principal de los *clusters* que aquí analizamos, localizados de forma exclusiva en construcciones de estilo directo, y con el que se dota de verosimilitud al discurso de los personajes. Más allá de los hábitos idiosincrásicos de las hablas de algunos de ellos, existen hábitos textuales como los que acabamos de detallar que forman parte de la representación de la oralidad en general y que sirven para imprimir sensación de verosimilitud al habla de las figuras que pueblan los universos ficticios galdosianos.

7.4.2. Intercambio conversacional

Otra función que hemos identificado en los *clusters* localizados en CorBPG es la de facilitar el flujo conversacional. Este tipo de *clusters* «open the possibility to focus on the interaction between characters without the mediation by the narrator» (Mahlberg 2013, 76), pues es el propio *cluster* (i) el que enlaza con una intervención anterior o (ii) el que da pie a la intervención de otro per-

sonaje. El ejemplo de *lo que digo es que* mostrado el apartado anterior puede ser considerado del primer tipo. Como se puede observar, se utiliza habitualmente después de una intervención y el personaje lo utiliza para explicar su punto de vista sobre un asunto. En cuanto al segundo, podemos mencionar ejemplos como *no te parece a ti* o *no sé si me explico*, que sirven como marcadores que cierran una intervención e invitan a que el otro personaje continúe hablando. En los ejemplos (11), (12) y (13) mostramos cuatro ejemplos de *no te parece a ti*. En todos se advierte un uso similar, pues comportan el final de una intervención que da pie a que el otro personaje responda. En el caso de los ejemplos (12) y (13), además, observamos la misma estructura incluso en la respuesta que provocan. Esta función ha sido analizada por Mahlberg en la producción narrativa de Dickens, en donde este tipo de *clusters* son parte de una intervención mayor donde se da una opinión sobre algo, «*eliciting an answer that confirms a shared view*» (Mahlberg 2013, 77). La propia Mahlberg (2013, 77) dice que esto vale para «*highlight how speech in fiction can imitate real spoken language*», algo que, como vemos, también ocurre en la producción narrativa de Pérez Galdós.

(11) –Como bonita, lo es. (Con acento de conocedor.) Y después que volvió sus ojos a Dios, se hizo mucho más simpática, pero mucho más. En las mujeres cae muy bien la devoción y el creer de firme. Con eso tienen la mitad del camino andado para ser honestas. Pero... todo se ha de decir, Casiano; todo se ha de pesar, y ya que tú no ves más que perfecciones en tu novia, yo voy a señalarte los defectos. *¿No te parece a ti que es algo flaca?*
–¡Flaca! (*Ángel Guerra*, capítulo 2).

(12) –Si no fuera por ti, no se me importaría nada morirme, Es más, la idea de la muerte es grata en mi alma. La muerte es la esperanza de realizar en otra parte lo que aquí no ha sido más que una tentativa. Si nos aseguraran que no nos moriríamos nunca, pronto se convertiría uno en bestia, *¿no te parece a ti?*
–¿Pues qué duda tiene? –respondía la otra maquinalmente, dejando a su idea revolotear por el techo (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 1).

(13) –La suerte –dijo–, me ha traído a este buque, y en él estaré hasta que Dios decida si nos salvamos o no. Álava está muy mal; la mayor parte de la oficialidad se halla herida, y aquí puedo prestar algunos servicios. No soy de los que abandonan el peligro: al contrario, le busco desde el 21, y deseo

encontrar ocasión de que mi presencia en la escuadra sea de provecho. Si llegas antes que yo, como espero, di a Paca que el buen marino es esclavo de su patria, y que yo he hecho muy bien en venir aquí, y que estoy muy contento de haber venido, y que no me pesa, no señor, no me pesa... al contrario... Dile que se alegrará cuando me vea, y que de seguro mis compañeros me habrían echado de menos si no hubiera venido... ¿Cómo había de faltar? ¿*No te parece a ti* que hice bien en venir?

—Pues es claro: ¿eso qué duda tiene? —respondí procurando calmar su agitación, la cual era tan grande, que no le dejaba ver la inconveniencia de consultar con un mísero paje cuestión tan grave (*Trafalgar*, capítulo 14).

El ejemplo de *no sé si me explico* es, si cabe, aún más claro. Como se puede observar ejemplos (14), (15), (16) y (17), su función es exactamente la misma. El patrón formal de estos ejemplos, además, suele ser siempre el mismo. Como se puede observar en los ejemplos, todos los usos de *no sé si me explico* cierran intervención de un personaje y dan paso a la respuesta del interpelado, que confirma que ha entendido lo que el primero ha querido decir —«Sí te entiendo» en (14), «Lo entiendo muy bien» en (15), «Comprendido, comprendido» en (16) y «Comprendido» en (17)—.

(14) —Todos creerán lo mismo, hijito, y es preciso que alguno esté equivocado. Pues bien: todas las cosas del mundo concluyen siempre como deben concluir. *No sé si me explico*.

—Sí te entiendo (*La corte de Carlos IV*, capítulo 3).

(15) —Ahora que nuestro buen amigo no se entera de lo que hablamos, señor don Pedro, puedo decir a usted que los partidarios del nieto de don Carlos María Isidro no harán otra cosa que perpetuar la Dinastía de la Pretensión... *no sé si me explico*.

—Lo entiendo muy bien —dijo Vela—, y abundo en las ideas de usted. Será ese joven Pretendiente III, pues aquí no hay más Reina efectiva que doña Isabel II (*España sin rey*, capítulo 15).

(16) Ya le hemos escrito para que te preste algún socorro, si por acaso lo necesitas. Pero no esperes encontrarle en la Corte hasta los últimos de Septiembre, porque ahora está viajando por el Norte de Italia, y tardará un mes lo menos en llegar a Madrid. Vive en la plaza de la Armería junto a Palacio. Llegó el día de mi partida, y me despidieron muy conmovidos, como si no pensarán

volver a verme. Tanto Maturana como Faustino y las mujeres de ambos, me dirigieron el último saludo con una extrañísima gravedad... vamos, con algo como demostración de respeto... *No sé si me explico...*

–Comprendido, comprendido... Es muy natural... ¿Y...? (*Mendizábal*, capítulo 8).

- (17) –Es un ángel de Dios. Por la diferencia de edad, que no es menor de doce años, soy para ella, más que hermana mayor, una madre. Hija y madre somos, hermanas, amiguitas, pues el cariño que nos une no solo es grande por lo intenso, Sr. D. Francisco, sino por la extensión... *no sé si me explico...*

–Comprendido –indicó Torquemada, quedándose a obscuras (*Torquemada en la cruz*, capítulo 5).

Tanto *no te parece a ti* como *no sé si me explico* son, en definitiva, dos ejemplos de *clusters* que desencadenan una respuesta, «including forms of backchannelling from the listener or hand the turn over from one speaker to another» (Mahlberg 2013, 78-79). Estos ejemplos, de nuevo, sirven para procurar un efecto de naturalidad y sensación de realismo a la representación del habla de los personajes galdosianos.

7.4.3. (Des)cortesía

Otra función que advertimos en los *clusters* identificados en CorBPG es la de la (des)cortesía. Por ejemplo, el uso de *usted*, que puede considerarse una elección directamente relacionada con principios de cortesía, aparece en veinticuatro de los 210 *clusters* identificados en el corpus (véase Tabla 8). Este dato es por sí mismo relevante y muestra cómo, al igual que en la comunicación oral en la vida real, la cortesía juega un papel importante en los intercambios conversacionales en el universo ficticio galdosiano. Sirvan como ejemplo *si usted me lo permite* o *si a usted le parece*, donde el ustedeo comporta un claro elemento de cortesía en las intervenciones de los personajes. De un lado, el uso de *si usted me lo permite* se utiliza con frecuencia como una suerte de preámbulo con el que intentar compensar la posible agresión a la imagen negativa del interlocutor, como se puede observar en los ejemplos (18) a (21). Se trata de un mecanismo de atenuación que podemos situar dentro de la cortesía negativa o mitigadora.

- (18) –*Si usted me lo permite* –dijo Salvador, siguiéndole también adentro–, escribiré una carta aquí en la mesa de usted (*El Grande Oriente*, capítulo 2).
- (19) –Yo, *si usted me lo permite* –manifestó el galán marchito, sintiendo el vértigo de las alturas–, haré la comparación de su figura de usted con la figura y rostro... ¿de quién creará?... pues de la Emperatriz Eugenia, ese prototipo de elegancia, de hermosura, de distinción... (*Misericordia*, capítulo 18).
- (20) –Yo, *si usted me lo permite*, me voy a tomar la libertad de darle un consejo (*Gloria*, capítulo 14).
- (21) –¡Viva mi señora D.^a Solita, que ya está contenta, y yo también! No más lágrimas, no más suspiros. Señora, *si usted me lo permite* me voy a tomar la libertad de darle un abrazo (*El terror de 1824*, capítulo 7).

De otro lado, *si a usted le parece* también funciona como una estrategia de atenuación ante la posible agresión a la imagen negativa del interpelado. Como se puede observar en los ejemplos (22) a (25) este *cluster* se utiliza para contrarrestar la agresividad potencial del acto de habla que se pronuncia –«bajaré; necesito ejercicio» en (22), «Iré yo a su casa» en (23), «subiremos por la Plazuela de Santo Domingo a la calle de Los Preciados, y en la bollería de Lucas, esquina a la calle de la Ternera, compraré media libra de ciento en boca» en (24) y «sentémonos en esta piedra» en (25)–. Se trata, como en los ejemplos anteriores, de una fórmula convencional (Escandell 1995) para mitigar posibles tensiones, que se utiliza, al igual que en la comunicación oral, como estrategia mitigadora en el marco de los principios de cortesía.

- (22) Transcurrido un rato sin que ninguno de los dos hablase, dijo Demetria: «Voy completamente entumecida, y no puedo entrar en calor. *Si a usted le parece*, bajaré; necesito ejercicio». Parado un momento el carro, se apeó de un brinco la viajera, y siguieron ella y Fernando a pie larguísimo trecho, a ratos delante de los bueyes, a ratos detrás (*De Oñate a La Granja*, capítulo 26).
- (23) –Ha hecho usted perfectamente. Encargos de cierta naturaleza no deben entregarse sino en la propia mano de la persona a quien van dirigidos. La mayor parte del contenido de la cajita que confió a usted Aline es para mí; el resto, para Jacoba. Esta se halla enferma con un dolor tan fuerte en la cadera, que no puede moverse.

–Iré yo a su casa, *si a usted le parece* bien (Mendizábal, capítulo 17).

(24) –Vámonos de aquí -dijo Doña [sic] Cristeta, ya dolorida de la dureza del asiento-, que corre un aire demasiado fresco, y además viene mucha gente a la iglesia: alguien nos ha mirado como extrañando que dos señoras nos sentemos en estos escalones entre la pobreza y los chiquillos. *Si a usted le parece*, subiremos por la Plazuela de Santo Domingo a la calle de Los Preciados, y en la bollería de Lucas, esquina a la calle de la Ternera, compraré media libra de ciento en boca, para llevamos a casa y tener algo en que ir picando por el camino» (Bodas reales, capítulo 20).

(25) –Siempre fue el chico muy guerrero, con grandísima disposición para las armas, y una valentía y una terquedad que más parecen divinas que humanas... Pues, como digo, me le cogen los cristinos, y ya está loco el hombre... Tan pronto acudo a consolar a la familia, como a perseguir y a rescatar a mi caballero, y en este trajín se me van meses y meses... Parezco yo también un Tío Quijote, buscando lo que no hallo, y recibiendo en todas partes sofiones y descalabraduras... *Si a usted le parece*, sentémonos en esta piedra, que estoy desfallecido. Pues verás, verá usted... Hasta julio del año pasado no supimos que estuvo mi hijo en la acción de Peñacerrada (Vérgara, capítulo 27).

En cuanto a la descortesía (Culpeper 1998), los ejemplos constituyen casos especialmente interesantes por dos motivos. El primero es que, como nos recuerda Mahlberg (2013, 84), «(i)mpoliteness and confrontation also play an important role for the creation of fictional worlds». Su utilización en la representación del habla de los personajes, por tanto, puede ser un recurso muy eficaz en la caracterización de estos y en su personificación como criaturas auténticas. El segundo motivo tiene que ver con que se trata de una dimensión de la pragmática que, pese a la importancia que acabamos de comentar, «still leaves a lot of room for investigation» (Mahlberg 2013, 84), especialmente en el ámbito literario. Entre los *clusters* localizados en CorBPG encontramos varios que tienen un claro componente de confrontación, como *no me da la gana* o *a ti que te importa*. El primero se utiliza a modo de réplica, como respuesta a una orden o demandada del interlocutor, como se puede advertir en los ejemplos (26) a (30). Estos ejemplos muestran cómo, al igual que en la vida real, los personajes galdosianos recurren a estrategias descorteses con las que Galdós configura la confrontación de sus personajes, lo que ayuda a crear una sensación de autenticidad en sus hablas.

(26) –¿Por qué no trabajas?

–Porque *no me da la gana*..., hala... –respondía Mariano saliendo de su somnolencia intelectual por la virtud de un pellizco (*La desheredada*, capítulo 14).

(27) –No callo, *no me da la gana* de callarme... Yo creo que estoy mala por el aquel de tantos días sin hablar, y es que se me han podrido dentro las palabras, y de la pudrición del vocablo ha venido esta calentura... Pues no me callo, que parloteando se me despeja la cabeza... (*Las tormentas del 48*, capítulo 18).

(28) –¡Que se calle Pelumbres!

–Pues a mí *no me da la gana* de callarme... a ver –exclamó una voz que salía del formidable pecho de un hombre tiznado, fiero, corpulento, que parecía personificación de una fragua-. Y si a mí *no me da la gana* de callarme, a ver quién es el guapo que me cierra el pico... ¡a ver! (*El Grande Oriente*, capítulo 19).

(29) –Una cantidad y punto concluido...

–¡Que *no me da la gana*, que no me da la santísima gana! (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 9).

El caso de *a ti que te importa* sirve, igualmente, para «build up confrontation» (Mahlberg 2013, 81), como se puede observar en los ejemplos (30) y (31). Se trata, a nuestro juicio, de un ejemplo de descortesía de fustigación, es decir, el que opera en el extremo del continuo cortesía-descortesía (Kaul de Marlangeon 2017). Esto es así porque, a la luz de los ejemplos analizados, observamos indicios de ira o rabia por parte del personaje que ejerce la descortesía. Desde un punto de vista estilístico, además, es interesante ver cómo Galdós refuerza la descortesía del personaje con un comentario del narrador en la proposición que sirve para proyectar el discurso de los personajes –«dijo Máiquez con semblante sañado y con aquel despótico tono que usaba con los desdichados subalternos de su compañía» en (30) y «Pero creyendo que su dignidad le ordenaba seguir muy colérica, dijo todas las palabras necesarias para mostrarlo» en (31)–.

(30) –¿No concluirá tan larga confesión? Si siguen ustedes así, entonaremos el yo, pecador.

—¿Y a ti qué te importa? —dijo Máiquez con semblante sañudo y con aquel despótico tono que usaba con los desdichados subalternos de su compañía (*La corte de Carlos IV*, capítulo 6).

- (31) Quedó, como he dicho, tan desarmada Jacinta, que no podía ser más. Pero creyendo que su dignidad le ordenaba seguir muy colérica, dijo todas las palabras necesarias para mostrarlo, por ejemplo: «Me acostaré o no me acostaré, según me acomode. ¿A ti qué te importa? No parece si no que... Conmigo no se juega, ¿estamos?... ¿Pues qué se ha figurado este tonto? Hemos concluido, te digo que hemos concluido... Bien, me acuesto porque quiero, no porque tú me lo mandes... ¡Vaya!...» (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 2).

En suma, los ejemplos de cortesía mostrados en (18) a (25) y los de descortesía mostrados en (26) a (31) muestran dos caras de la misma moneda: cómo la comunicación entre personajes del universo ficticio galdosiano se construye sobre principios similares a los de la comunicación real. Desde luego, el hecho de que aspectos sociopragmáticos como la (des)cortesía se verbalicen a imagen y semejanza de la lengua oral comporta un claro ejercicio de estilo con el que el autor dota de autenticidad y naturalidad la representación del habla de los personajes que pueblan su universo ficticio.

7.4.4. Repetición

Otro aspecto que sirve para dotar de autenticidad y realismo el habla de los personajes es, sin duda, el de la repetición, que advertimos en *clusters* como *no es eso no es o no puede ser no puede*. La repetición ya ha sido abordada como recurso que sirve para configurar la oralidad de los personajes de la novela realista española por Nieto Caballero (2022). Como señala la autora, en la novela realista española (en su estudio incluye algunas novelas de Galdós), los *clusters* que revelan repetición «se utilizan con la intención de reflejar este componente de la lengua oral en momentos de diálogo» (Nieto Caballero 2022, 96). En el caso de CorBPG, los ejemplos localizados desempeñan un papel similar. El *cluster no es eso no es*, por ejemplo, forma parte de la construcción *no es eso, no es eso*, como se puede advertir en los ejemplos (32), (33) y (34). Se suele utilizar al inicio de las intervenciones de un personaje,

a modo de réplica, donde la repetición actúa como elemento que sirve para acentuar las emociones del personaje que habla.

(32) –¿Qué significa, grandísimo simple, esa estúpida sospecha? ¿Acaso te ha cabido en la cabeza que yo me magullé la mano en una lucha...? Claro, como que soy asesina, y he tenido que sujetar a la víctima para...

–*No es eso, no es eso* –apresureme a contestarle–. Yo no he creído nunca que fueras asesina; pero sí he creído y creo que presenciaste la muerte de un hombre, ocasionada de una manera que ignoro (*La incógnita*).

(33) –Te cogió la ventolera religiosa, que suele soplar de vez en cuando, lanzada por las tempestades que recorren furiosas el mundo, y ya tenemos a Urreíta delirando por lo espiritual, como deliraría por un autor nuevo o por la última forma de sombreros o trajes. Y te vienes acá con una piedad de aficionado, que no es lo que yo quiero, ni nos hace falta ninguna.

–*No es eso, no es eso* –replicó José Antonio con acento persuasivo–. Yo quiero creer, yo anhelo parecerme a ti, conservando la distancia entre mi monstruosa imperfección y tu... (*Halma*, capítulo 7).

(34) –Lo hemos de ver tal como lo digo. Llega el hombre a Méjico, desembarca las tropas, mete miedo a los insulanos con cuatro disparos de cañón, va de Zacatecas a Zacatacas, echando contribuciones, hasta que de unos y otros saca para redondear la pella, y compinchándose con el gran Repúblico para echar un pregón de paces, se vuelve a España repleto de dinero, y venga el darse tono aquí entre cuatro bobalicones, y venga el tocar el higno y el llamarnos todos héroes... o herodes por la perra de su madre.

–*No es eso, no es eso* –gritó Iberito saliendo rápidamente del rincón en que estaba, y plantándose con gallarda fiereza en mitad de la cocina–. A Méjico no va don Juan Prim para negocio suyo, sino de la Nación, porque va para conquistarnos otra vez a la Nueva España y traerla por los cabezones a la soberanía de Isabel II. Yo lo digo y lo sostengo solo delante de los bárbaros que están en esa mesa; y sin reparar en si son dos, o son seis, o seiscientos, les mando que se desdigan de esos disparates o salgan a verse conmigo al corral, a la calle, o donde quieran, en la misma plaza, delante de Dios y de la luna que nos alumbra» (*Prim*, capítulo 2).

Algo parecido ocurre con *no puede ser no puede*, que forma parte de la construcción *no puede ser, no puede ser*. Este es un *cluster* identificado tam-

bién por Nieto Caballero (2022, 96) en su análisis de la oralidad en la novela realista española en general. Desde luego, el hecho de que tanto en su análisis como en CorBPG se haya localizado este *cluster* de forma exclusiva en construcciones de estilo directo refuerza la hipótesis de cómo estas construcciones sirven para dotar de autenticidad el habla de los personajes, pues de su uso repetido se colige un afán de imitación de la lengua oral. En su estudio, Nieto Caballero (2022, 96) explica que este *cluster* se emplea en momentos de tristeza, lo que ilustra con un ejemplo de *Su único hijo*, de Clarín. Sin embargo, como sostiene Mahlberg (2013, 71), «there is no one-to-one relationship between form and function of Speech clusters but their functions depend on the contexts in which they appear». En nuestro caso, como mostramos en los ejemplos (35), (36) y (37), el *cluster* *no puede ser no puede* sirve para ilustrar distintas emociones. Aunque el ejemplo (35) podríamos decir que el *cluster* sirve para definir la tristeza del personaje, tanto en el ejemplo (36) como en el (37) su uso tiene que ver más con la incredulidad de los personajes que lo pronuncian. En cualquier caso, como bien apunta Nieto Caballero, repetición sirve para lograr un efecto de autenticidad en la representación del discurso del personaje con el que se asocia «a través de una característica propia de la lengua oral, que contribuye a reforzar el grado de verosimilitud de su habla» (Nieto Caballero 2022, 96). Este es el verdadero valor de la repetición en los *clusters* localizados, que emulan de manera eficaz en el medio escrito un elemento que define la lengua oral en general.

(35) –*No puede ser, no puede ser* –dijo el anciano–. ¿Ves este hombre? Es el único que puede hacer algo por mí, por nosotros. Mientras vivamos separados, recuérdale un día y otro que tu padre está en la cárcel. Se me figura... se me figura que será un buen hermano para ti (*El Grande Oriente*, capítulo 5).

(36) –¡Que ha huido! *No puede ser, no puede ser* –exclamó con cierta enajenación–. Gabriel: ¿para qué mientes? ¿O eres tú también de los que creen las majaderías y simplezas de Santurrias? (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo 10).

(37) –Eso mismo sostengo yo –dijo otro en quien reconoció Calpena a uno de los huéspedes de su posada–. Si la acción ha sido en Salvatierra, ¿cómo es posible que los nuestros hayan dejado desamparado San Adrián?... *No puede ser, no puede ser* (*De Oñate a La Granja*, capítulo 19).

7.4.5. Lenguaje fraseológico

Por último, otro elemento que contribuye decisivamente a la sensación de verosimilitud de la representación del habla de los personajes que pueblan el universo ficticio galdosiano es el lenguaje fraseológico. Entre los *clusters* localizados en CorBPG, varios tienen claramente que ver con el uso de expresiones fijas: *ni Cristo que lo fundó, por los clavos de Cristo, su pan se lo coma o tengamos la fiesta en paz*. Se trata, nuevamente, de un elemento identificado por Nieto Caballero (2022) en su análisis de la representación de la oralidad en la novela realista española, que contribuye a establecer una «correspondencia con la lengua oral» (Nieto Caballero 2022, 98). Sirvan como ejemplo *su pan se lo coma y tengamos la fiesta en paz*. Por un lado, *su pan se lo coma*, del que mostramos cuatro ejemplos en (38) a (41), forma parte de la expresión *con su pan se lo coma*. Esta expresión proverbial sirve para dar a entender la indiferencia de uno hacia la actitud o los asuntos de otra persona. Ese es, como cabe esperar, el valor que tienen los ejemplos que aquí mostramos. En todos aparece en el marco de un patrón similar: una oración condicional («si..., con su pan se lo coma») que sirve para mostrar el rechazo de un personaje ante la actitud de otro personaje —«si está usted envidioso, con su pan se lo coma» en (38), por ejemplo— o hacia sus asuntos —«pues si tu novio es inglesado, con su pan se lo coma» en (39)—.

(38) —Don Víctor —indicó Ponce con su habitual insipidez—, si está usted envidioso, con *su pan se lo coma*.

—¿Envidioso?... No negaré que lo estoy. Mentiría si otra cosa dijese (*Miau*, capítulo 19).

(39) —Ni una palabra más te consiento, boba, que al no respetar la fama de nuestros Príncipes, faltas al respeto a tus padres, que todo es uno, padres y Reyes, y no siendo así no hay grandeza, no hay poder en la Nación. Guárdate de traerme más cuentos y de marearnos con la Inglaterra, pues si tu novio es inglesado, con *su pan se lo coma*, y menos mal si es hombre de bien, como creo (*Bodas reales*, capítulo 21).

(40) —Ya ve cuán buena es sor Patrocinio, y cómo mira por los defensores del Trono y el Altar —dije yo, sin miedo ya de que mis ironías le ofendieran.

—¿La Madre? Aquí, que nadie nos oye, déjeme decir que no ha nacido bribona semejante. Si usted cree en sus llagas, con *su pan se lo coma...* (*Carlos VI en la Rápita*, capítulo 21).

- (42) —¿Pero qué? Ya empieza usted a decir disparates. La suerte que yo no me incomodo. Estoy bien preparada para oír condenar mi inclinación, y aun hacer burla de ella. Eso que ha dicho de casarme yo... yo, me hace reír... En mi vida se me ha ocurrido semejante cosa. Qué, ¿no lo cree? ¿Por qué menea la cabeza? Pues si no quiere creerlo, con *su pan se lo coma*. Digo lo que siento y me quedo tan tranquila. Ya le dije otra vez que nunca he sabido lo que es amor de hombres, ni me hace falta saberlo. Usted lo dudará, y me llamará hipócrita. Bueno: aguanto el mote sin quejarme. ¿Cree usted que todas las criaturas han de ser iguales? ¿Dice que sí? Pues yo digo que no, ea (*Ángel Guerra*, capítulo 6).

La expresión *tener la fiesta en paz*, por otro lado, se emplea en la lengua para apelar al orden e intentar evitar una discusión o cualquier otro conflicto en un intercambio conversacional. Este es también el uso que le da Galdós cuando recurre a *tengamos la fiesta en paz*. Como se puede advertir en los ejemplos (43) a (46), además, el uso que el autor canario hace de este modismo es siempre similar: el personaje interpela, mediante un vocativo, a su interlocutor, al que expresa su deseo de no provocar una discusión mediante el uso de *tengamos la fiesta en paz* —«Pipaón, tengamos la fiesta en paz» en (43), «Candiola, Candiollilla, dame la harina y tengamos la fiesta en paz» en (44), «Hermano, tengamos la fiesta en paz» en (45) y «Andrés, tengamos la fiesta en paz» en (46)—.

- (43) —Ya verás, ya verás —me dijo con cierta acrimonia que me disgustó— cómo les sentiremos la mano. Y se me figura que te me estás volviendo libralote de algún tiempo a esta parte... Pipaón, *tengamos la fiesta en paz* (*La segunda casaca*, capítulo 20).

- (44) —Sí, tú tienes sangre de judío mallorquín; tú no eres hijo de esta noble ciudad. Los lamentos de aquellos dos pobres heridos ¿no resuenan todavía en tus orejas de murciélago? Uno de ellos, desangrado rápidamente, murió en este mismo sitio en que estamos. El otro arrastrándose pudo llegar hasta el mercado, donde nos contó lo ocurrido. ¡Infame espantajo! ¿No te asombrastes de que el pueblo zaragozano no te despedazara en la mañana

del 5? Candiola, Candiollilla, dame la harina y *tengamos la fiesta en paz* (Zaragoza, capítulo 12).

(45) –Sí, para ella estaban –dijo con avinagrado gesto Restituta–. ¡Dos pendientes de filigrana de oro, largos como badajos de campana, y que pertenecieron a una camarista de la reina doña Isabel de Farnesio! Hermano, *tengamos la fiesta en paz* (El 19 de marzo y 2 de mayo, capítulo 17).

(46) –Andrés, no me incomodes. Siseta y los bergantes de sus hermanos pueden alimentarse con cualquier piltrafa que busquen en la calle; pero mi enferma necesita ciertos cuidados. Después de hoy viene mañana, y tras mañana pasado. Si ahora te doy media Pichota, ¿qué le daré a mi hija dentro de un par de días? Andrés, *tengamos la fiesta en paz*. Busca por ahí algo que echar a tus chiquillos, que ellos con roer un hueso quedarán satisfechos; pero haz el favor de no tocarme a Pichota (Gerona, capítulo 12).

Sin duda, estos *clusters* relacionados con el lenguaje fraseológico comportan otro recurso del que Galdós se sirve para imprimir realismo y naturalidad al habla de sus personajes. Como apunta Schellheimer (2016), el lenguaje fraseológico es un pilar fundamental de la lengua oral. Su incorporación al discurso de los personajes de un texto literario contribuye a naturalizar su habla, otorgándole autenticidad y verosimilitud.

7.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos identificado *clusters* en construcciones de estilo directo en CorBPG. Nos hemos centrado en ejemplos con una longitud de cinco palabras que, además, aparecen al menos diez veces en las novelas del autor canario, de tal suerte que puedan establecerse generalizaciones en el uso que Galdós hace de este elemento a la hora de construir la representación del habla de sus personajes. Al contrario del análisis presentado en el capítulo 6 sobre la configuración del espacio, donde comparábamos los *clusters* más frecuentes de CorBPG con los de CorXIX, en este capítulo nos hemos centrado exclusivamente en el corpus de textos galdosianos, circunscribiendo nuestro análisis a aquellos ejemplos que se utilizan de forma exclusiva en construcciones de estilo directo. Los ejemplos localizados, por tanto, forman parte de la masa de texto empleada por Galdós para dar forma al habla de sus

personajes, por lo que su análisis ha servido para arrojar luz sobre los hábitos lingüísticos del autor en este extremo de su estilo. Como hemos podido observar, los ejemplos analizados cumplen una clara función: dotar de autenticidad y verosimilitud el discurso de sus personajes. Al contrario de lo que ocurre con las idiosincrasias discursivas que han solido recibir atención académica (las muletillas o el uso de variedades diafásicas, diastráticas o diatópicas comentadas en el apartado 7.2) y que sirven para individualizar el discurso de los personajes, los *clusters* de los que aquí nos hemos ocupado sirven para arrojar luz sobre hábitos textuales que contribuyen a crear una sensación de verosimilitud en la representación del habla de los personajes que pueblan el universo ficticio galdosiano en general. Dicho de otro modo, estos ejemplos sirven para imprimir realismo a la caracterización verbal de forma, podríamos decir, transversal. Gracias a un enfoque de corpus hemos podido identificar una gran cantidad de ejemplos que sería imposible localizar mediante una lectura atenta de los textos, que a su vez hemos podido analizar forma sistemática para descubrir hábitos textuales inéditos en el estilo del novelista canario y contribuir al análisis exegético de la caracterización oral de sus personajes por la que goza de gran reconocimiento.