

6. El espacio como eje vertebrador en la configuración de los universos ficticios

6.1. Introducción

En este último capítulo analizamos patrones formales y funcionales relacionados con la configuración del espacio en los universos ficticios de la producción narrativa de Benito Pérez Galdós. El estudio del espacio en la obra de Galdós resulta importante, además de por su interés como documento de una época –sus textos son una fiel estampa de realidad que nos permite conocer las ciudades, las casas, las escuelas, los cafés, los teatros, etc.–, por ser un elemento fundamental de las novelas en el plano simbólico, pues se encuentra cargado de significado (véase apartado 6.2). Desde un punto de vista estilístico, además, observar los criterios de caracterización del espacio del referente y su función (Álvarez Méndez 2002, 70) resulta igualmente importante, pues en él se aprecian mecanismos y hábitos que definen el estilo del autor. En la novela realista, en donde el elevado grado de verosimilitud que caracteriza este movimiento se cifra en gran medida en una reproducción fiel de los emplazamientos en los que se desarrollan las historias, esta relación entre el tratamiento del espacio y el estilo de los autores es especialmente importante. El caso de Galdós, desde luego, no es una excepción. En este capítulo nos centramos en el uso repetido de construcciones que contienen referencias espaciales a lo largo de la producción del autor canario, que analizamos desde el punto de vista de las funciones que desempeñan en la construcción de los universos ficticios que el autor nos plantea. Este análisis nos ayudará a explicar cómo el dominio del espacio visual y del movimiento con el que «se prefigura el ritmo cinematográfico» de muchas de sus obras (Arroyo Díez 2011, 366) se cimienta sobre el uso repetido de construcciones con referencias espaciales que no han sido analizadas de forma sistemática por la crítica especializada.

El capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, realizamos una breve contextualización del marco de estudio, donde explicamos la relevancia del espacio en el género novelesco en general y su tratamiento en las novelas de Galdós en particular (apartado 6.2). En el apartado 6.3 detallamos la metodología empleada para la localización de ejemplos mediante la identificación de *clusters* en CorBPG y mostramos los resultados obtenidos. El apartado 6.4, que comprende la parte analítica, se divide en dos subapartados. En primer lugar, se realiza una aproximación general a las construcciones identificadas (apartado 6.4.1), analizando sus funciones según su clasificación en tres grandes bloques: los que contienen la palabra *calle*, los que contienen la palabra *puerta* y los que contienen dos referencias espaciales. En segundo lugar, en el apartado 6.4.2 se lleva a cabo un análisis más específico sobre cómo Galdós recurre a estas construcciones con referencias espaciales para transmitir movimiento y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones, marcados habitualmente por elementos que definen la escena. El capítulo finaliza con una breve reflexión en torno al potencial de los estudios de estilística de corpus en el ámbito de la literatura en español, donde relacionamos los hallazgos más importantes de este capítulo con los que ya hemos desgranado en los capítulos 4 y 5.

6.2. Marco de estudio: el espacio en el género narrativo y en la obra de Galdós

El espacio, entendido como escenario en el que tiene lugar la acción, es una parte fundamental del texto novelesco (Álvarez Méndez 2002) y un elemento que se encuentra en estrecha relación con el resto de componentes de la estructura formal. Junto con el tiempo, los personajes y los acontecimientos que tienen lugar en la historia, el espacio es uno de los pilares estructurales de la sintaxis narrativa: toda narración implica una serie de acontecimientos y personajes que se desarrollan en un tiempo y también en un espacio determinados (Zubiaurre 2000, 20-21). La importancia del espacio en el género novelesco es tal que hay quienes llegan a distinguir entre tipologías de novelas como «novelas de situaciones» o «de espacio» (Valles Calatrava 2008, 178). Si nos centramos en la novela realista española, el espacio se erige como un elemento de importancia cardinal en la ilusión de transparencia y el efecto de

verosimilitud que domina este movimiento. Siendo la reproducción fiel del mundo exterior uno de los pilares del realismo (Martínez Carazo 2006, 36-37), la actitud del novelista no puede ser sino objetiva e impersonal, tratando de describir los espacios de manera detallada y exacta. La descripción sistemática de los espacios que domina la novela realista otorga a las escenas, y sobre todo a los personajes que las protagonizan, un entorno físico corpóreo, que hace que la historia parezca real (Matzat 2007). Además de este importante papel en la construcción del universo narrativo, la configuración espacial se revela como uno de los elementos con más posibilidades de interpretación. (Zorán 1984, 319). Así, las profundas y minuciosas descripciones de los espacios típicas de la novela realista dotan habitualmente a los escenarios de un fuerte contenido semántico que habla indirectamente de los personajes y contribuye a su definición. El espacio, por tanto, no solo sirve de telón de fondo a los personajes, sino que juega un papel estilístico que suele ir más allá de la realidad geográfica sobre la que se asientan los actantes y en la que llevan a cabo sus acciones.

Si nos centramos en la figura de Galdós, vemos que los distintos rasgos que combina su estilo se encuentran armonizados en un universo novelesco que resulta, ante todo, convincente. Este realismo es en gran medida el resultado de su tratamiento del espacio, descrito con minuciosidad en sus obras gracias a su conocida labor de documentación en la que anotaba datos de escenarios que trasladaba a sus novelas. Sin embargo, su magistral tratamiento del espacio no solo queda patente en precisas descripciones de los enclaves en los que se desarrollan las historias, sino que tiene implicaciones literarias que van más allá de la propia configuración de la escena. Así, en muchas de sus novelas el espacio adquiere un valor simbólico en relación con determinadas funciones que envuelven y llegan a definir la actuación de los personajes. En *La de Bringas*, por ejemplo, Galdós hace coincidir los sentimientos y las actitudes de los personajes con el espacio en el que se desarrolla la acción (López-Landy 1979:182). El espacio del teatro, por ejemplo, sirve para proyectar la vanidad y el afán por aparentar de Rosalía Bringas. En *Fortunata y Jacinta*, por su parte, el espacio interior del convento de la Micaelas representa una atmósfera opresiva marcada por el dominio de las religiosas. Lo mismo ocurre con *Torquemada en la hoguera*, donde el espacio interior representa la expresión de un ámbito opresor, pues es donde el usurero presencia cómo se consume la vida de su hijo. Finalmente, en *El doctor Centeno*, por citar un ejemplo de distinto corte, el espacio también tiene un claro valor simbólico. A lo largo de la historia, las calles tienen un cariz positivo en la vida de Felipe

Centeno, pues es en ellas donde se libera del espacio opresor de la casa de los Polo, en la que sirve y no recibe un trato demasiado agradable.

Sin embargo, a pesar de este claro valor simbólico que Galdós otorga al espacio, que es del que se ha ocupado la crítica especializada de manera más frecuente, en este capítulo hemos decidido centrarnos en la forma misma que el autor tiene de tratar el espacio desde un punto de vista textual, pues también tiene un valor estilístico que ha pasado desapercibido para la crítica especializada –o al menos no ha sido abordado de forma sistemática–. Es cierto que en algunos estudios se abordan aspectos como los deícticos espaciales (cf. Arroyo Díez 2011, 43 y ss.), pero no existen trabajos en los que se traten, de forma metódica, los hábitos sobre los que Galdós construye su magistral dominio del espacio en la creación de sus universos ficticios. Las construcciones que aquí se analizan revelan patrones formales y funcionales que ayudarán a entender mejor el estilo del autor canario. El objetivo del capítulo es el de localizar el uso sistemático de estos patrones y poder así ahondar en sus funciones.

6.3. Metodología y resultados

Como en los capítulos anteriores, hemos utilizado el *software* de concordancias WordSmith Tools. En concreto, para analizar el espacio en la producción de Galdós, se han generado *clusters* tanto en CorBPG como en CorXIX y se han ordenado según su frecuencia en ambos corpus. Desde un punto de vista puramente formal, un *cluster* es una secuencia de dos o más palabras empleada de forma repetida en un corpus de textos (Cheng 2012, 72)¹. Se generan automáticamente por un *software* de concordancias (en nuestro caso, WordSmith Tools). El hecho de que no se seleccionen de forma premeditada refuerza, sin duda, su relevancia estilística. Desde un punto de vista funcional, a los *clusters* localizados en un corpus se les presupone «identifiable discourse functions in texts» (Conrad y Biber 2005, 58), por lo que pueden ser interesantes en la configuración de bloques textuales.

En nuestro caso, para obtener una relación de ejemplos lo más significativa posible, hemos seleccionado aquellos *clusters* con una longitud mínima

¹ Para una información detallada de qué es un cluster y cómo se genera utilizando WordSmith Tools, véase Scott (2013). Además, para cuestiones relacionadas con los parámetros que se han de utilizar en la localización de estos segmentos de texto, remitimos a Nieto Caballero (2022, 250-251), donde se ofrece una explicación detallada sobre aspectos como la longitud, la frecuencia y la distribución de estos en un corpus de estudio.

de cinco palabras y una frecuencia de al menos cinco apariciones en cada corpus. Aunque el número de ejemplos identificados es notablemente mayor, por una cuestión tanto de representatividad como de relevancia estilística hemos preferido centrarnos en los *clusters* más numerosos identificados en cada corpus. En concreto, hemos seleccionado los primeros veinticinco de CorBPG y CorXIX. Estos se muestran en la Tabla 6.

Tabla 6. *Clusters* identificados en CorBPG y CorXIX

	CorBPG		CorXIX	
	<i>Cluster</i>	Frec.	<i>Cluster</i>	Frec.
1	A UN LADO Y OTRO	126	LA NOVELA DE UN NOVELISTA	157
2	DE LA CALLE DE LA	126	A LA PUERTA DE LA	135
3	EN LA CALLE DE LA	98	DE UN MOMENTO A OTRO	79
4	EN LA PUERTA DE LA	88	DE UN LADO A OTRO	77
5	EN LA CUENTA DE QUE	81	AL FIN Y AL CABO	73
6	CASA DE LA CALLE DE	74	AL PIE DE LA LETRA	71
7	EN MEDIO DE LA CALLE	70	EN EL FONDO DE SU	68
8	EN EL MOMENTO EN QUE	69	DE DON JUAN DE AUSTRIA	67
9	A LA PUERTA DE LA	65	LA MAYOR PARTE DE LOS	62
10	EN LA PUERTA DEL SOL	65	A UN LADO Y A	57
11	LA PUERTA DE LA CASA	61	NI MÁS NI MENOS QUE	57
12	DE UN LADO PARA OTRO	60	A UN LADO Y A OTRO	56
13	LA ESQUINA DE LA CALLE	59	EN LA CUENTA DE QUE	56
14	LAS MANOS A LA CABEZA	59	UN LADO Y A OTRO	56
15	YO NO SÉ LO QUE	56	A LA LUZ DE LA	55
16	POR LA CALLE DE LA	55	LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS	55
17	NO HAY MÁS REMEDIO QUE	53	EN EL FONDO DE LA	52
18	NO SÉ LO QUE ME	53	EN EL MOMENTO EN QUE	49
19	DE UNA PARTE A OTRA	52	LAS TRES DE LA TARDE	49
20	DE LA CALLE DE SAN	51	LE DIGO A USTED QUE	49
21	NO ES MÁS QUE UN	51	LA PALMA DE LA MANO	48
22	NO HABÍA MÁS REMEDIO QUE	51	LA PUERTA DE LA CALLE	47
23	AL CAER DE LA TARDE	49	A LA LUZ DEL SOL	46
24	A LA CALLE DE LA	48	LA MAYOR PARTE DE LAS	46
25	DE LA NOCHE A LA	48	A DON JUAN DE AUSTRIA	45

Fuente: elaboración propia.

Como se puede advertir en la Tabla, la mayoría de los ejemplos localizados en CorBPG contienen referencias al espacio. En concreto, quince de los veinticinco *clusters* más numerosos identificados en la obra narrativa de Galdós tienen que ver con cuestiones relacionadas con el espacio (*a un lado y otro, de la calle de la, en la calle de la o en la puerta de la*, por mencionar los cuatro primeros, todos con referencias espaciales). Esta es, sin duda, una clara señal de la importancia del espacio, apuntada ya por la crítica especializada. El hecho de que el procesamiento del corpus galdosiano apunte en esta dirección resulta interesante, pues, como señala Stubbs, «even if quantification only confirms what we already know, this is no bad thing [...], since this gives confidence that the method can be relied on» (Stubbs 2005, 6). Y en este caso, no solo nos vale para «confirm findings from many years of traditional study» (Stubbs 2005, 6), sino para para calibrarlos con exactitud: el espacio se presenta como un elemento fundamental en el estilo galdosiano, con quince de los veinticinco *clusters* más numerosos relacionados con este aspecto. Esta relevancia se refuerza, además, si observamos el conjunto de *clusters* identificados en CorXIX. Como se puede observar, solo seis de los veinticinco ejemplos localizados hacen referencia a cuestiones relacionadas con el espacio (*a la puerta de la, de un lado a otro, a un lado y a, a un lado y a otro, un lado y a otro y la puerta de la calle*). Este hecho no solo justifica sino que parece demandar un estudio detenido como el que aquí se presenta, en el que se aborden los mecanismos empleados por Galdós para definir el espacio en sus novelas.

6.4. Análisis

Para llevar a cabo el análisis hemos realizado concordancias de los quince *clusters* localizados en CorBPG que contienen referencias espaciales, identificando todos los ejemplos de cada construcción en listas separadas. Esto permite una lectura vertical de los ejemplos (Tognini-Bonelli 2001, 18), que hace posible, a su vez, identificar patrones recurrentes a lo largo de la producción narrativa de Galdós. Para ilustrar los hallazgos más significativos de nuestro análisis, hemos dividido el apartado analítico en dos grandes bloques. En primer lugar, hemos clasificado los *clusters* en bloques separados según el tipo de referencia espacial que contienen y hemos analizado las funciones principales de cada uno estos bloques (apartado 6.4.1). En segundo lugar, nos hemos centrado en cómo Galdós recurre a estas construcciones con referen-

cias espaciales para transmitir movimiento, lo que servirá para reforzar su consabido dominio del espacio a través de un análisis de aspectos que hasta ahora no habían sido descritos –o al menos analizados de forma metódica (apartado 6.4.2).

6.4.1. Clasificación

Los quince *clusters* identificados en CorBPG se pueden clasificar en tres grandes grupos: los que contienen la palabra *puerta*, los que contienen la palabra *calle* y el resto, que contienen dos referencias espaciales (*a un lado y otro*, *de un lado para otro* y *de una parte a otra*). Que pueda realizarse una clasificación tan clara no parece casual, sino que más bien es el resultado de la existencia de patrones en los que Galdós se apoya para definir el espacio visual y construir su universo ficticio. De hecho, si observamos el uso que Galdós hace de los distintos *clusters* que conforman cada uno de los bloques, advertimos patrones que refuerzan esta tesis, como se detalla a continuación.

En primer lugar, el bloque de *clusters* que contienen la palabra *calle* es el más variado, con ocho ejemplos (*de la calle de la*, *en la calle de la*, *casa de la calle de*, *en medio de la calle*, *la esquina de la calle*, *por la calle de la*, *de la calle de San* y *a la calle de la*). La aparición recurrente de las calles entre los *clusters* más numerosos identificados en CorBPG refleja la importancia de este elemento en la obra de Galdós. Este hecho se refuerza si tenemos en cuenta la frecuencia relativa de *calle* en CorBPG y CorXIX, siendo de 0,07 % en el primero (4674 apariciones totales) y 0,03 % en el segundo (2164 apariciones totales). En el género novelesco, las calles son una parte importante del paisaje urbano en la época realista (González 1998, 32). En el caso concreto de Galdós, el autor recurre habitualmente a las calles para situar la acción presentada en un espacio real, de manera que logra un alto grado de verosimilitud en el marco del antedicho paisaje urbano en el que transcurren la mayor parte de sus historias. Además de esta sensación de realismo a la que se suele referir la crítica tradicional, la identificación de los *clusters* que contienen la palabra *calle* permite ahondar en el uso que Galdós hace de este elemento desde un punto de vista textual y descubrir patrones que se repiten a lo largo de la producción del autor canario. El uso más habitual es el de posicionar lugares en los que tiene lugar la acción mediante su enclave en una vía determinada. Pisos, cuadras, cuartitos, colegios, prisiones, farmacias, tiendas, auditorios, cacharrerías, buñolerías, comercios, pollerías, clubes y sobre todo

casas –*casa de la calle* es el sexto *cluster* más habitual en el corpus galdosiano, con setenta y cuatro ejemplos– son localizaciones a las que se suele hacer referencia por su situación en una calle concreta, como se muestra en los ejemplos (1), con dos referencias, y (2), con una sola referencia pero en el que se abunda en detalles que tienen que ver con la localización de la casa de la calle de la Inquisición («esquina a la Flor Baja, cerca del edificio de la Inquisición de corte y a poca distancia de los Premostratenses»). Este gusto por incidir en la situación de determinados lugares en la ciudad no se advierte en CorXIX –o al menos no con la misma intensidad–. Se trata más bien de un recurso galdosiano, que encaja con su dominio del espacio visual y con el que confiere sensación de realismo a sus universos ficticios.

- (1) Mi comercio *de la calle del Pez* se hizo agua una noche para sacarle de la cárcel, cuando aquel feo negocio de los billetes de lotería. La cacharrería *de la calle de la Torrecilla* se resquebrajó después, y pieza por pieza se la fueron tragando el médico y el boticario, cuando cayó Francisca en la cama con la enfermedad que se la llevó (*La desheredada*, capítulo 2).
- (2) Yo vivía en una hermosa casa *de la calle de la Inquisición*, esquina a la Flor Baja, cerca del edificio de la Inquisición de corte y a poca distancia de los Premostratenses. Mis servicios a determinado prócer diéronme aquella habitación demasiado grande para un soltero [...] (*La segunda casaca*, capítulo 2).

Un uso análogo se observa con los personajes, lo que refuerza este hábito estilístico. Así, los personajes se identifican frecuentemente por su localización. El carbonero de la calle de la Esperancilla (*Tormento*), las monjitas de la calle de San Leonardo (*Amadeo I*), el prestamista de la calle de San Blas (*Torquemada en el purgatorio*) o el guarnicionero en la calle de la Zapatería de Viejo (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*) son solo algunos ejemplos. En ocasiones se trata, como en los ejemplos vistos (1) y (2), de referencias que sirven para construir el universo ficticio, pues se ofrecen detalles que van más allá del personaje. Esto es lo que ocurre por ejemplo en (3), donde el guarnicionero se nos describe como un personaje «instalado en la calle de la Zapatería de Viejo» y además se nos ofrecen datos más concretos de la localización («muy contigua a la de la Sal»). De forma más frecuente, las calles sirven como referencia de identificación de los personajes, es decir, las calles actúan como una suerte de recurso de caracterización. Esto es lo que ocurre con las monjas

de la calle de San Leonardo en (4). Además de como un recurso de caracterización, referencias como la de «la calle de San Leonardo» para identificar a las monjas de *Amadeo I* nos ayudan a su vez a formar el universo ficticio que el autor nos plantea, pues los personajes aparecen frecuentemente presentados como pertenecientes a un punto concreto del mapa de la historia.

- (3) Por fortuna, yo conocía un maestro guarnicionero instalado *en la calle de la Zapatería de Viejo*, muy contigua a la de la Sal, y resolví dirigirme a él para pedir informes del Sr. Requejo (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo 14).
- (4) Enterose de ello la Marquesa de Navalcarazo, y queriendo apartar a la pobre niña de todo influjo maléfico, obligó a la madre a ponerla bajo la guardia y custodia de unas monjitas *de la calle de San Leonardo* (*Amadeo I*, capítulo 13).

En suma, además de para definir la escena, Galdós emplea las calles de modo referencial, con las que establece conexiones entre lugares –ejemplos (1) y (2)– y también personajes –ejemplos (3) y (4)– con enclaves en el marco de la ciudad. Este uso tan particular –y tan habitual, pues es el que se advierte en los usos del término *calle* en las construcciones más comunes en las que se emplea el sustantivo en la producción del autor– supone un hábito estilístico representativo del que se vale para construir su universo ficticio. Este hábito sirve para reforzar el magistral uso que Galdós hace de las calles descrito por la crítica, en el que estas, como centro de la vida urbana, desempeñan un papel protagonista a través de minuciosas descripciones y su papel protagonista como enclave donde se desarrollan los hechos (Arroyo Díez 2011, 103).

Por su parte, los *clusters* que contienen la palabra *puerta* (*en la puerta de la, a la puerta de la, en la puerta del Sol y en la puerta de la casa*) son ante todo ejemplos de punto de emplazamiento. Dicho de otro modo, en el universo ficticio galdosiano las puertas suelen actuar como la referencia en la que se sitúan los personajes y en torno a la que se construye la escena que se nos presenta. Al contrario de lo que ocurre con las calles, la frecuencia normalizada de *puerta* en la obra del canario (3486 ejemplos, lo que constituye un 0,05 % del corpus) no es mayor que en la novela realista en general (3253 ejemplos en CorXIX, lo que constituye también un 0,05 % del corpus), por lo que el uso tan particular detectado en CorBPG puede considerarse un rasgo típico del estilo de Galdós. En concreto, a lo largo de sus novelas es fre-

cuenta toparse con referencias a la puerta de la casa, la puerta de la cocina, la puerta de la alcoba, la puerta de la armería, la puerta de la ratonera, la puerta de la iglesia, la puerta de la carnicería, la puerta de la botica, la puerta de la comandancia, etc. como matrices sobre las que se construye el universo ficticio. En (5) y (6) se muestran dos de estos casos en los que la puerta se emplea como referencia espacial sobre la que se define la escena. En (5), por ejemplo, Galdós utiliza la puerta de la alcoba de doña Lupe como punto de referencia para explicar la posición de Fortunata. Sobre la puerta se construye la foto que recibimos como lectores. Algo parecido ocurre en (6), en donde a pesar de ofrecérsenos una descripción tanto física como introspectiva de Mita, esta se realiza nuevamente tomando como referencia su posición: sentada en la puerta de la casa. Estos usos encajan dentro del uso que Galdós hace del espacio como recurso con el que lograr un entorno físico realista sobre el que desarrollar la acción.

- (5) Fortunata le examinaba atentamente, sentada lejos del grupo principal, en una silla próxima a la puerta de la alcoba de doña Lupe. Él no se sentó [...] (*Fortunata y Jacinta*, parte 4, capítulo 1).
- (6) Mita, sentada en la puerta de la casa, expresaba con su inmovilidad, el codo en la rodilla, la cara recostada en la palma de la mano, el aburrimiento de una larga espera (*O'Donnell*, capítulo 32).

Otro uso más específico, y que no ha sido abordado por la crítica especializada, es el que marca la puerta como finalización de una escena. En (7) y (8) se muestran dos ejemplos del *cluster la puerta de la casa* en el que la puerta se presenta no solo como el punto donde se sitúan los personajes, sino como referencia sobre la que se construye el final del episodio que tiene lugar. En ambos ejemplos la puerta es donde se detienen los personajes para despedirse. Este uso tan concreto se puede añadir al hábito galdosiano de situar la casa donde vive un personaje «de prolegómeno de una escena que va a venir y de prólogo de otros pasajes importantes de la narración» (Arroyo Díez 2011, 102). No es extraño, como ocurre en (7) y (8), que, además de resultar un prolegómeno, las referencias espaciales —en nuestro caso la puerta de la casa— sean también un elemento que marca el punto final de la escena.

- (7) Nada contestó Guerra a estas sesudas palabras. Detuviéronse a la puerta de la casa del arquitecto, y se despidieron apretándose cariñosamente las

manos, y deseándose una buena noche [...] (*Ángel Guerra*, parte 3, capítulo 4).

- (8) En esto llegaron a *la puerta de la casa* mortuoria, donde Quintina, después de besuquearle otra vez refregándole la cara, le dejó en compañía de los demás chicos, que ya estaban allí, más de lo que permitían las tristes circunstancias (*Miau*, capítulo 28).

Por último, aunque el bloque de los *clusters* con dos referencias espaciales es el menos variado (solo tres ejemplos: *a un lado y otro*, *de un lado para otro* y *de una parte a otra*), en él se advierten dos patrones estilísticamente relevantes desde el punto de vista de la construcción del universo ficticio galdosiano. El primero tiene que ver, como es fácil imaginar, con el movimiento. Al existir dos referencias, estas se suelen erigir en puntos de salida y llegada de un movimiento, expresado por el verbo –de carácter cinético– con el que se asocian (*andar*, *correr*, *ir*, *mover*, *pasear*, *transportar*, etc.). En (9) y (10) se muestran dos ejemplos de corte similar, en los que la construcción, además de ayudar a configurar el movimiento en la escena, contribuye a reforzar el carácter ansioso de los personajes. En el caso de (9), por un lado, *de un lado para otro* se asocia con el verbo *moverse* y nos presenta la intranquilidad de doña Carlota a través de sus movimientos por la casa. En el caso de (10), *de una parte a otra* se asocia con el verbo *ir* y desempeña una función similar en la proyección de la inquietud de Amparo en *Tormento*. Esta es una de las formas que Galdós emplea para transmitir movimiento utilizando referencias espaciales, junto con las que se explican en el siguiente apartado.

- (9) En pie y moviéndose sin cesar *de un lado para otro*, altiva, nerviosa, respirando fuerte, Doña [sic] Carlota parecía que imaginaba crueldades y violencias impropias de mujer y de princesa (*Los apóstólicos*, capítulo 34).
- (10) Iba *de una parte a otra* de la casa con morbosa inquietud; y en ocasiones veía los objetos del revés, invertidos. Hasta el retrato de su padre tenía la cabeza hacia abajo (*Tormento*, capítulo 33).

Cuando no tienen que ver con el movimiento, los *clusters* con dos referencias espaciales suelen relacionarse con la definición del espacio en el que se desarrolla la escena. Este parece ser un estilema galdosiano en la construcción del universo ficticio que el autor nos plantea, sobre todo por el uso tan pecu-

liar que hace de él. En concreto, la particularidad de este uso se encuentra en la sorprendente frecuencia con la que Galdós utiliza este *cluster* con la visión de los personajes como matriz desde la que construir la escena. En la novela realista en general, muchos personajes tienen la función de mirar, siendo su mirada el recurso empleado por el narrador para insertar descripciones (Zubiaurre 2000, 24). En el caso de Galdós, como se ha encargado de demostrar la crítica, el espacio se presenta con frecuencia a través del punto de vista del personaje (Arroyo Díez 2011, 47). En muchos de estos casos se observa el uso de *clusters* con dos referencias espaciales. Con esta estrategia, Galdós focaliza el relato en la mirada de los personajes, lo que hace que, como lectores, presenciemos la escena a través de sus miradas y construyamos la escena en nuestra imaginación. Los casos más claros se advierten en los usos de *a un lado y otro*. En (11) mostramos un ejemplo de este *cluster*, en el que la mirada sirve como mecanismo de engarce de la descripción en el texto narrativo. Como se puede advertir, Galdós se sirve de la mirada a un lado y otro de Benina para ofrecer, con todo lujo de detalles, la escena que pretende mostrarnos cuando esta sale de casa, desde una curva en forma de zig-zag que conduce a la estación de las pulgas hasta «un arroyo de aguas de alcantarilla, negras como tinta, baja por un cauce abierto en los taludes, y salvando el camino por una atarjea, corre a fecundar las huertas antes de verterse en el río». Todo depende de la mirada a ambos lados del personaje, siendo esta responsable de la información que recibimos y la que guía nuestra interpretación, como a veces suele ocurrir en el género novelesco (cf. Garrido 1993, 220).

- (11) Dando las gracias a la esmirriada, salió Benina, y se fue por toda la calle adelante, atisbando *a un lado y otro*. Esperaba distinguir en alguno de aquellos calvos oteros la figura del marroquí tomando el sol o entregado a sus melancolías. Pasadas las casas de Ulpiano, no se ven a la derecha más que taludes áridos y pedregosos, vertederos de escombros, escorias y arena. Como a cien metros de la explanada hay una curva o más bien zig-zag, que conduce a la estación de las Pulgas, la cual se reconoce desde abajo por la mancha de carbón en el suelo, las empalizadas de cerramiento de vía, y algo que humea y bulle por encima de todo esto. Junto a la estación, al lado de Oriente, un arroyo de aguas de alcantarilla, negras como tinta, baja por un cauce abierto en los taludes, y salvando el camino por una atarjea, corre a fecundar las huertas antes de verterse en el río (*Misericordia*, capítulo 27).

Estos usos tan específicos, junto a los identificados en los *clusters* que contienen referencias a las calles y las puertas, revelan hábitos estilísticos en la narrativa de Galdós en lo que a la construcción de sus universos ficticios a través del tratamiento de aspectos espaciales se refiere. Un estudio de corpus permite no solo identificarlos sino analizarlos de forma metódica, lo que refuerza algunos de los presupuestos estilísticos sobre los que se cimienta la opinión de la crítica especializada y revela también algunos usos que hasta ahora habían pasado desapercibidos en la exégesis del autor canario.

6.4.2. Patrones funcionales

Además de estos usos independientes identificados al clasificar los *clusters* en tres categorías –usos que podríamos asociar al tratamiento que Galdós da a unidades concretas como las calles, las puertas o la combinación de referencias espaciales–, el conjunto de quince *clusters* identificados también puede analizarse de forma integral, lo que revela mecanismos estilísticos de los que Galdós se sirve para crear efectos que van más allá de la definición de la escena. Estos mecanismos se abordan en este segundo apartado. En concreto, nos centraremos en cómo Galdós utiliza las referencias espaciales para crear sensación de movimiento y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones, marcados frecuentemente por elementos que definen la escena.

Por un lado, además de los *clusters* con dos referencias espaciales analizados en el apartado 6.4.1, cabe destacar que los que contienen una sola referencia también son empleados por Galdós para crear sensación de movimiento. Como cabría esperar, y al igual que en el caso de los ejemplos que contienen dos referencias espaciales, la constelación léxica (Cantos-Gómez y Sánchez 2001) de los *clusters* con una sola referencia espacial –la puerta o la calle– empleados para transmitir acción está formada principalmente por verbos que indican movimiento. Por ejemplo, *a la puerta de* coloca con verbos como *entrar*, *ir* o *desplazarse*. Sin embargo, lo verdaderamente interesante de estos *clusters* radica en su combinación con otras referencias espaciales. Esta combinación, junto al verbo de carácter cinético que describe la acción, refuerza la sensación de movimiento descrita por el narrador, como se muestra en los ejemplos (12 y 13). En (12) la puerta de la calle se combina, además de con el verbo *recorrer*, con la capilla, mientras que en (13) la puerta de la alcoba se

combina, además de con los verbos *ir* y *venir*, con el comedor, con el despacho y con el gabinete.

(12) La ideal figura enlutada describió una suave curva para recorrer el camino desde la capilla *a la puerta de la calle* (*La primera república*, capítulo 10).

(13) Iba y venía del comedor *a la puerta de la alcoba*, de esta a su despacho, y del despacho al gabinete (*Torquemada en la hoguera*).

Sin embargo, en la creación de sensación de movimiento por parte de Galdós también hay usos mucho más específicos y en los que se advierte una sistematicidad que sugiere un estilema galdosiano a la hora de transmitir acción. Es aquí donde entra en juego su dominio del espacio visual y el movimiento, con el que «se prefigura el ritmo cinematográfico» (Arroyo Díez 2011, 366) que caracteriza su estilo. Desde un punto de vista formal, cuando estos *clusters* se emplean para sugerir movimiento, aparecen en construcciones muy concretas que también ayudan a crear una suerte de movimiento en nuestra mente. En concreto, se trata de proposiciones subordinadas adverbiales de tiempo que aparecen precediendo a la proposición principal y que contienen una referencia espacial, como se describe en la Tabla 7.

Tabla 7. Patrón empleado por Galdós para transmitir sensación de movimiento

Proposición subordinada adverbial de tiempo (<i>cluster</i> con referencia espacial) + proposición principal

Fuente: elaboración propia.

Estas proposiciones ayudan a crear una suerte de sensación de transición de un punto (proposición subordinada) a otro (proposición principal). Es decir, existe una suerte de desplazamiento en el plano formal –de una proposición subordinada, dependiente de la principal, con la que se enlaza– que refleja el desplazamiento que percibimos en el contenido. No se trata de ejemplos aislados localizados con un *cluster* concreto, sino que aparecen tanto en ejemplos que contienen referencias a las calles, como se ve en el ejemplo (14), como en ejemplos que contienen referencias a las puertas, tal como se lee en el ejemplo (15).

- (14) Al entrar *en la calle de la Puebla*, iba ya Cadalsito tan fatigado que, para recobrar las fuerzas, se sentó en el escalón de una de las tres puertas con rejas que tiene en dicha calle el convento de Don [sic] Juan de Alarcón (*Miau*, capítulo 3).
- (15) Cuando *la puerta de la casa* se abrió, precipitose la turba en lo interior, bramando de coraje (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, capítulo 9).

Como se puede advertir, la relación de subordinación refuerza el movimiento, pues la dependencia de la primera proposición sobre la segunda crea una suerte de transición que, en el caso oraciones coordinadas o yuxtapuestas, no existiría. Además, el hecho de que sea en la proposición subordinada donde aparece el *cluster* con la referencia espacial y que esta aparezca en posición inicial también fortalece la impresión de movimiento: como lectores, recibimos y procesamos la información relacionada con el espacio en primer lugar, lo que nos permite configurar la escena. Y desde ahí construimos el movimiento. Cabe destacar que estos ejemplos aparecen tanto en fragmentos correspondientes a la voz del narrador (ejemplos (14) y (15)), como en boca de los propios personajes (ejemplos (16) y (17)). Tradicionalmente, lo referido se ha centrado en los personajes y su relación con el movimiento haciendo énfasis en que son los propios personajes «quienes se desplazan de un lugar a otro creando con su imaginación la visión que el lector ha de percibir de las calles de la ciudad» (Arroyo Díez 2011, 104). Estos ejemplos demuestran, además, que ellos también imprimen movimiento a la narración cuando narran episodios de otros personajes a través de sus intervenciones. El hecho de que esta construcción tan concreta se dé tanto en fragmentos de la voz del narrador como en el discurso de los personajes no hace sino consolidar esta estrategia como un hábito estilístico galdosiano para configurar la impresión de movimiento.

- (16) Me equivoqué... Al verla doblar *la esquina de la calle* de San Bernardino, metime de nuevo en la iglesia. Todo mi anhelo era apoderarme de Celestina Tirado, que charlaba con el sacristán y unas viejas santurronas (*La Primera República*, capítulo 10).
- (17) –Vas a saberlo. Ayer salíamos de almorzar en casa de Carriquiri, Narciso Ametller, Luis Sartorius y yo... Al volver *la esquina de la calle* de las Huertas, vimos a tu amiga salir de un coche con Federiquito Nieto, y entrar... ¿sabes ya dónde? (*De Cartago a Sagunto*, capítulo 10).

Por otro lado, las referencias espaciales también son empleadas de un modo muy concreto para crear impresión de simultaneidad entre el discurso de los personajes y sus movimientos. El patrón formal en el que se han localizado estos ejemplos suele ser siempre el mismo: se trata de casos de estilo directo en el que los *clusters* se colocan en la proposición proyectora, encontrándose esta en una posición media que interrumpe el discurso del personaje, como se puede advertir en el ejemplo (18). Es decir, se trata de las suspensiones (Lambert 1981) a las que ya nos hemos referido en los apartados 4.4.2 y 5.4.2. Como ya comentábamos en estos apartados, las suspensiones pueden crear una impresión de simultaneidad entre el discurso y la información contextual descrita por el narrador, lo que a su vez puede sugerir similitudes con el desarrollo simultáneo del habla y el lenguaje corporal en la vida real. La suspensión mostrada en (18), por ejemplo, transmite la sensación, en el acto de lectura, de que el movimiento de don Fernando corriendo de un lado para otro tiene lugar al tiempo que articula sus palabras –que no es sino lo que ocurre en la historia–. Estos ejemplos encajan en la sensación de verosimilitud que Galdós es capaz de crear en la construcción de sus universos ficticios, que el lector llega a percibir como fragmentos de realidad (Gullón 1980, 59). Las suspensiones, como ya comentábamos en el apartado 4.4.2, son un rasgo típico del estilo de Charles Dickens (Newsom 2005, 556). La utilización sistemática de estas unidades por parte de Galdós, como veremos en el capítulo 9, parece ser un eco del novelista victoriano, que sirve para afianzar la consabida influencia que ejerció en él (cf. Tambling 2013).

- (18) –Esto es horroroso –exclamó D. Fernando corriendo *de un lado para otro* en la oscura pieza–. Que nos fusilen... pero que no nos arrastren, ni nos destrocen, ni nos escupan, ni nos insulten... ¡Piedad, misericordia! (*El equipaje del Rey José*, capítulo 19).

En el caso concreto de las suspensiones en las que aparecen referencias espaciales, cabe destacar que estas se localizan principalmente en momentos de elevada carga emocional. Así lo demuestra el tono exclamativo que suele caracterizar el parlamento del personaje que las acompaña. En el caso de (18) es el verbo de habla (*exclamó*) el que nos lo indica. En otras ocasiones son las propias palabras del personaje las que aparecen entre signos de exclamación, como se muestra en los ejemplos (19) y (20) –en el caso del ejemplo (20), además, el verbo empleado por Galdós para introducir las

palabras del personaje es nuevamente *exclamó*-. Estas escenas se caracterizan por una alta intensidad que Galdós refuerza en el plano textual gracias al uso de las suspensiones transmiten sensación de simultaneidad entre las palabras cargadas de sentimentalismo que articulan los personajes y sus acciones.

(19) –¡Gracias, gracias, mil gracias! –dijo galantemente el héroe saludando *a un lado y otro*-. Pero apartarse, apartarse, señoras (*7 de julio*, capítulo 20).

(20) –¡Ay, no, no, D. Eustaquio, por Jesús vivo! –exclamó ruborizada la señora, *en la puerta de la cocina*, secando un plato que acababa de fregar-. El pobre ingenio mío no merece tales honores [...] (*Vergara*, capítulo 25).

Sin embargo, estas suspensiones con referencias espaciales también se advierten en momentos menos emotivos. En tales casos, Galdós suele recurrir a los vocativos como estrategia para acomodar las suspensiones: el personaje que habla interpela a su interlocutor y es esta llamada la que se separa del resto del parlamento a través de la suspensión, como se puede observar en (21) y (22). Este parece ser un uso *ad hoc* del vocativo, empleado para poder *suspender* la proposición proyectora que incluye la referencia espacial y crear la antedicha impresión de simultaneidad entre las palabras de los personajes y sus acciones.

(21) –Gabriel –dijo deteniéndose *en medio de la calle* y asomando por el embozo de su capa un dedo con el cual ciceronianamente acentuaba sus palabras-, cuando yo lo digo, sabido me lo tengo [...] (*Napoleón en Chamarín*, capítulo 11).

(22) –Rosa –dijo D. José, presentándose de improviso *en la puerta de la cocina*-. Vete a acostar al momento. Es muy tarde (*El doctor Centeno*, parte 2, capítulo 7).

Por último, no podemos dejar de mencionar los casos en los que Galdós recurre a suspensiones con referencias espaciales cuando reproduce los pensamientos de sus personajes. Como se puede observar en (23) y (24), se trata de la misma estrategia: estilo directo y el discurso (mental) del personaje interrumpido por las palabras del narrador (una suspensión), en las que se encuentra una referencia espacial. Aunque la crítica se ha ocupado

tradicionalmente de analizar la interdependencia entre el movimiento físico y el proceso mental de los personajes, considerándosela un aspecto distintivo de la novela galdosiana (Arroyo Díez 2011, 104), estos casos revelan un marcado patrón formal que arroja nueva luz sobre la interdependencia entre las acciones y los pensamientos de los personajes en el universo galdosiano. En concreto, el hecho de suspender la proposición que introduce los pensamientos y dividir estos en dos ayuda a crear una impresión de simultaneidad entre las acciones de los personajes y los pensamientos de los que nos informa el narrador, lo que contribuye a lograr un mayor grado de realismo en el plano textual.

(23) –Pero ese tiro, ¿me lo doy o no me lo doy?... No tengo más remedio que dármelo –discurría entrando *por la calle de la Magdalena*–. Por ninguna parte veo la solución. Sí, lo que es el tiro me lo pego; vaya si me lo pego... Lo malo es que no tengo revólver... [...] (*Fortunata y Jacinta*, parte 4, capítulo 5).

(24) –Pero ¿qué reos son esos a quienes tengo yo que auxiliar? –me decía yo, vagando como un demente *de una parte a otra* con las manos en la cabeza–. ¿Qué delito han cometido para que se les sacrifique inhumanamente? [...] (*Vergara*, capítulo 2).

Desde luego, resulta interesante –y lo que es más importante, estilísticamente significativo– que el uso de suspensiones para crear un efecto de sincronía entre el discurso de sus personajes (ya sea verbal o mental) y sus acciones esté caracterizado por la inclusión de referencias espaciales localizadas en los *clusters* más numerosos identificados en su producción narrativa. Este hecho no hace sino afianzar la relevancia estilística del espacio en la producción del autor, como se viene comentando a lo largo del capítulo. Como se ha visto, la construcción de sus universos ficticios se cimienta, en gran medida, en el uso sistemático de determinadas construcciones. Además de para definir la escena (apartado 6.4.1), estas construcciones se emplean para transmitir sensación de movimiento e incluso sensación de simultaneidad entre acciones, como acabamos de ver. Las funciones de estos *clusters* y sus funciones, algunas de ellas tradicionalmente desapercibidas en la exégesis del autor canario en lo que a su tratamiento del espacio se refiere, sirven para arrojar nueva luz sobre la maestría de Galdós en la construcción de sus universos ficticios, uno de los aspectos por los que goza de mayor reconocimiento.

6.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos analizado el valor del espacio como uno de los ejes sobre los que se vertebra la creación del universo ficticio galdosiano. El análisis se ha articulado en torno a *clusters* identificados tanto en CorBPG como CorCIX gracias al procesamiento de los textos con WordSmith Tools, que ha revelado patrones tanto formales como funcionales que han pasado desapercibidos para la crítica tradicional. De forma más específica, la metodología empleada ha permitido localizar una serie de *clusters* que contienen referencias espaciales que, además de encontrarse entre las construcciones más empleadas por Galdós en sus novelas, son empleadas con un valor similar a lo largo de su producción. De hecho, ha sido posible clasificar los *clusters* identificados en tres grandes bloques: los que contienen la palabra *calle*, los que contienen la palabra *puerta* y los que contienen dos referencias espaciales. En ellos se advierten funciones similares que ayudan a la construcción de los universos ficticios galdosianos: el bloque de *clusters* que contienen la palabra *calle* (*de la calle de la*, por ejemplo) se emplea habitualmente para identificar, además de lugares, a personajes y así caracterizarlos (el carbonero de la calle de la Esperancilla o el prestamista de la calle de San Blas); los que contienen la palabra *puerta* (*a la puerta de la*, por ejemplo) suelen funcionar, además de como referencias en la que se sitúan los personajes y en torno a la que se construye el universo ficticio, como punto de finalización de una escena, sobre todo cuando los personajes se despiden; por último, los que contienen dos referencias espaciales (*a un lado y otro*) se asocian frecuentemente con la mirada de los personajes para que presenciemos la escena a través de sus ojos y construyamos la escena en nuestra imaginación. Además, analizados en conjunto, en el uso de estas construcciones también se han detectado funciones relevantes en lo que a la configuración de los universos ficticios se refiere. Como se ha podido comprobar, Galdós se apoya en las referencias espaciales para crear sensación de movimiento y también para dotar de ritmo a la acción mediante la creación de impresión de simultaneidad entre lo que está ocurriendo en el plano discursivo y los aspectos que rodean a las conversaciones. Todos estos aspectos, en suma, revelan hábitos en el estilo de Galdós que, tal vez por su dispersión en la obra del autor –de más de setenta novelas y casi seis millones y medio de palabras–, no ha sido posible analizar de forma metódica con anterioridad. Esta es, en efecto, una de las mayores ventajas de los enfoques de corpus como el que aquí se ha empleado, pues permiten identificar segmentos de texto estilísticamente significativos en los que no reparamos como lectores (ni como críticos), si bien contribuyen a crear los

efectos que percibimos en el acto de lectura. Este es uno de los objetivos principales tanto de este capítulo como de los dos anteriores (y podríamos decir que de este libro en general), en los que, además de presentar un estudio de la figura de Galdós desde un punto de vista estilístico, hemos intentado demostrar la validez de la estilística de corpus en el análisis de textos literarios en lengua española. Sin duda, este tipo de metodologías permiten trabajar con cantidades de textos inasumibles para otras disciplinas de corte más tradicional, al tiempo que abren nuevas vías de análisis que hasta ahora no han sido exploradas de manera sistemática.