

8. El lenguaje corporal como elemento caracterizador de los personajes

8.1. Introducción

En este capítulo presentamos un análisis de *clusters* en CorBPG para analizar el uso que el autor canario hace del lenguaje corporal en sus novelas. De forma más concreta, en el capítulo investigamos construcciones repetidas de las que Galdós se sirve para configurar hábitos gestuales con los que dotar de autenticidad y realismo a sus personajes. Desde un punto de vista metodológico, el análisis se construye sobre el mismo procedimiento para la identificación de ejemplos que en el capítulo 7: la localización de *clusters* en CorBPG. A diferencia del capítulo anterior, donde nos centrábamos en ejemplos localizados únicamente en construcciones de ejemplo directo para investigar la representación de la oralidad, en este caso nos centramos en ejemplos que contengan partes del cuerpo. El objetivo del capítulo es identificar hábitos textuales en forma de patrones lingüísticos de los que Galdós se sirve para caracterizar a sus personajes. Nuestro interés no es tanto explicar idiosincrasias del lenguaje corporal de personajes concretos –recurso habitual en las novelas de Galdós para individualizar la caracterización de sus criaturas (Madariaga de la Campa 2012)– como ser capaces de demostrar la regularidad en el uso de construcciones a lo largo de sus novelas relacionadas con el uso de lenguaje corporal, en las que el autor se apoya para definir a sus personajes en el plano textual. Sirva como botón de muestra *las manos en los bolsillos*, *cluster* localizado en nuestro estudio que contiene la palabra *manos* del que mostramos tres casos en los ejemplos (1), (2) y (3).

- (1) –Bueno, bueno, bueno –decía Guerra media hora después, paseándose en el comedor, con *las manos en los bolsillos*–. Por, sacrificios míos no quedará (*Ángel Guerra*, capítulo 3).

- (2) –No me opongo yo a que en sus caridades llegue hasta el despilfarro, hasta la bancarrota –dijo D. Manuel paseándose pomposamente por la habitación con *las manos en los bolsillos*–. ¿Pero no hay otro medio mejor de hacer caridades? Ella ha querido dar gracias a Dios por la curación de mi sobrino... muy bueno es esto, muy evangélico... pero veamos... pero veamos (*Marianela*, capítulo 21).
- (3) –Ahora duerme –replicó de muy mal talante, paseándose en la habitación con *las manos en los bolsillos*–. Va mejor (*Lo prohibido*, capítulo 22).

Aunque nos ocuparemos en este *cluster* con más detenimiento en el apartado 8.4.1, estos tres ejemplos sirven para ilustrar la hipótesis de estudio de este capítulo: si bien los tres ejemplos pertenecen a tres novelas distintas (*Ángel Guerra*, *Marianela* y *Lo prohibido*), en ellos se advierte un uso similar, pues en todos los casos se asocia con el mismo verbo de movimiento (*pasear*) y su uso tiene lugar en momentos de representación del discurso. Este patrón, que como se puede advertir va más allá del uso de la misma construcción, se materializa en una función estilística concreta, pues se utiliza para ilustrar la intranquilidad de un personaje cuando habla, afianzada por el hecho de que se pasea por la escena con las manos en los bolsillos. Identificar *clusters* para investigar este tipo de funciones es precisamente el objetivo de este capítulo, en el que pretendemos arrojar luz sobre el uso del lenguaje corporal en las novelas de Galdós desde un punto de vista inédito en la exégesis del autor canario.

El resto del capítulo se organiza del siguiente modo. En el apartado 8.2 presentamos un marco teórico sobre el lenguaje corporal y sus funciones en los textos literarios. A continuación, explicamos la metodología de estudio que hemos utilizado, en donde detallamos los parámetros que hemos establecido para localizar los ejemplos en CorBPG con las distintas partes del cuerpo que analizamos y mostramos los resultados obtenidos (apartado 8.3). En el apartado 8.4, finalmente, nos ocupamos del análisis de estos resultados, que dividimos según las distintas partes del cuerpo de las que nos ocupamos: las manos (apartado 8.4.1), los ojos (apartado 8.4.2), la cabeza (apartado 8.4.3) y las demás de partes del cuerpo (apartado 8.4.4). Por último, en el apartado 8.5 detallamos algunas consideraciones finales a modo de cierre, haciendo hincapié en el potencial de los enfoques de corpus para analizar patrones textuales relacionados con el lenguaje corporal que suelen pasar desapercibidos pero que contribuyen decisivamente a configurar a los personajes en el plano textual.

8.2. El lenguaje corporal en los textos de ficción

Para investigar las funciones que los *clusters* relacionados con el lenguaje corporal desempeñan en la producción narrativa de Galdós debemos recurrir a un marco teórico que nos permita investigar la relevancia estilística del lenguaje corporal en los textos de ficción. Para llevar a cabo nuestro análisis, hemos tomado como referencia el modelo de Korte (1997), que diseñó un marco de estudio transversal para el estudio del lenguaje corporal en general en los textos literarios, independientemente del autor, su lengua o la época a la que pertenece. En su modelo, Korte sugiere que la relevancia del lenguaje corporal se encuentra, además de en los hábitos gestuales idiosincrásicos que pueden servir para individualizar la caracterización de un personaje —como las manos de Cristóbal Ramos «Caballuco» en *Doña Perfecta* (Madariaga de la Campa 2012)—, en los hábitos gestuales menos inmediatos pero que contribuyen de manera igualmente eficaz a procurar realismo a los personajes que pueblan el universo ficticio de una novela. Precisamente de este tipo de ejemplos nos ocupamos en este capítulo, donde nos centramos en construcciones repetidas a lo largo de la producción narrativa de Galdós.

De acuerdo con el modelo de Korte (1997, 15), el lector emplea dos tipos de conocimiento en su interpretación del lenguaje corporal en los textos literarios: su experiencia real y su competencia literaria. Para explicar cómo la experiencia de cada uno contribuye a la comprensión del lenguaje corporal, Korte recurre a un sistema basado en categorías modales y funcionales, donde la segunda sirve para completar la primera y analizar los efectos que el propio lenguaje corporal tiene en el texto (reforzar actitudes de un personaje, su caracterización, etc.). Las categorías modales incluyen categorías como la kinésica, la háptica o la proxémica, relacionadas con el movimiento de los personajes, el contacto físico y la disposición espacial, respectivamente. La dimensión funcional, por su parte, también se divide en distintas categorías (*externalisers*, *emotional displays*, *illustrators*, *regulators* y *emblems*)¹, que se ocupan de organizar las distintas funciones que el lenguaje corporal puede desempeñar en el texto. Los externalizadores (*externalisers*), por ejemplo, contribuyen directamente a la caracterización. Los ejemplos bajo esta etiqueta procuran «information about a character apart from his or her temporary emotions: relatively stable mental conditions (such as [...] opinions, values, personality traits), but also mental and intellectual activities and conditions»

¹ Para una información detallada sobre estas categorías, véase Korte (1997, 40-50).

(Korte 1997, 41). La autora, además, sostiene que este tipo de lenguaje corporal se presenta como habitual ante el lector (Korte 1997, 134), es decir, existe un patrón formal que se materializa, por su recurrencia, en una función textual concreta. Para analizar los ejemplos, además, Korte recurre a lo que ella denomina «frame conditions», que sirven para explicar el lenguaje corporal de los personajes como «the forms of non verbal behaviour exhibited by characters within the fictional situation» (Korte 1997, 35). Esto es, precisamente, lo que hacemos en este capítulo, donde analizamos construcciones de lenguaje corporal repetidas a lo largo de la producción narrativa de Galdós.

Para estudiar el lenguaje corporal como recurso de caracterización en los textos literarios es necesario, además, tener en cuenta que la caracterización se considera «a process where the reader forms impressions of a character in relation to the experience of real people» (Mahlberg 2013, 104). Es importante incidir en esto, porque «when we form our impressions of real people we may not be consciously aware of certain body movements or postures, but they can still add to our perception of a person» (Mahlberg 2013, 104). De igual manera, en los textos literarios puede haber ejemplos que no resulten significativos a simple vista pero que pueden contribuir a configurar efectos literarios concretos. Un enfoque de corpus como el que aquí presentamos nos puede ayudar a identificar este tipo de ejemplos, que podremos analizar de forma sistemática para calibrar su relevancia estilística. Esta relevancia estilística tiene su razón de ser en la experiencia real del lector en la comprensión del lenguaje corporal en un texto literario. Efectivamente, la impresión que un lector se forma de un personaje en el transcurso de lectura está basada en su conocimiento del mundo. Sin embargo, mientras que en la vida real no existe ningún filtro sobre qué tipo de lenguaje corporal encontramos, en una novela este aparece tamizado por la figura del narrador. En otras palabras, «accounts of body language in a novel are the result of narratorial choices as to what behaviour to describe and what to highlight in order achieve specific effects» (Mahlberg 2013, 109). Este matiz resulta decisivo para comprender la relevancia estilística del lenguaje corporal que encontremos en un texto literario, pues su inclusión forma parte de una decisión tomada por el autor de la obra y como tal es susceptible de análisis en el marco de la masa de texto de la novela. Page (1973, 2) lo sintetiza con precisión cuando asegura que

(d)etail in a work of fiction, whether of action, description or speech, and however apparently fortuitous or excessive, can hardly be dismissed as irrelevant, since it belongs to the strictly finite amount of material laid at our

disposal by the writer, as distinct from the unselective and virtually unlimited offering made by «reality».

Por último, es importante resaltar que en los estudios sobre el lenguaje corporal en los textos de ficción se distinguen dos dimensiones: descriptiva e interpretativa –que Mahlberg (2013, 110) llama «contextualising» y «highlighting» respectivamente–. Por un lado «(c)ontextualising functions show how character information is less strikingly presented as part of a larger textual picture, while highlighting functions illustrate how prominence is given to character information» (Mahlberg 2013, 110). En este capítulo nos centramos en la dimensión descriptiva («contextualising»), pues analizamos patrones generales de la producción narrativa de Galdós en lugar en aspectos concretos de la caracterización de un personaje (o varios) en una novela concreta del autor. En cualquier caso, conviene incidir en que ambas dimensiones pueden ser consideradas polos opuestos de un continuo. Como apunta Mahlberg, el lenguaje corporal relacionado con la dimensión descriptiva ha recibido menos atención académica que el relacionado con la dimensión interpretativa. Sin embargo, este tipo de lenguaje corporal es igualmente importante, pues «(p)atterns that appear more towards the contextualising end of the cline add to the authentication of a character through more subtle or inconspicuous cues» (Mahlberg 2013, 110). Tanto la función descriptiva como la interpretativa aplicadas al estudio del lenguaje corporal en los textos de ficción se relacionan con la desviación lingüística (*foregrounding*), especialmente cuando se trata de *clusters*, como en este capítulo. Efectivamente, los *clusters* «present unexpected regularity through the verbatim repetitions of sequences of words» (Mahlberg 2013, 110). En el caso de la recurrencia de *clusters* a lo largo de la producción de un autor, como en este caso, estos pueden contribuir a definir un hábito textual con el que configurar un efecto literario determinado. Esto es precisamente lo que analizamos en este capítulo, donde investigamos patrones de lenguaje corporal a lo largo de sus novelas como recurso para caracterizar a los personajes y dotarlos de autenticidad a través de su lenguaje corporal –del mismo modo que los *clusters* relacionados con la representación del discurso lo hacían mediante el habla en el capítulo 7–.

8.3. Metodología y resultados

La metodología empleada para localizar los *clusters* en CorBPG es similar a la que hemos detallado en el capítulo anterior, salvo por los parámetros que

hemos establecido para seleccionar los ejemplos. Así, al igual que en el capítulo 7, hemos identificado *clusters* con una longitud de cinco palabras con al menos diez apariciones en nuestro corpus de estudio. Esos resultados son la base que hemos utilizado para seleccionar los ejemplos que posteriormente analizamos. Para escoger estos ejemplos hemos partido de una premisa de tipo formal: los *clusters* objeto de estudio tienen que hacer mención a alguna parte del cuerpo. De esta forma, todos los ejemplos que localicemos serán potencialmente susceptible de análisis –naturalmente, habrá «falsos positivos», como los que contienen referencias a partes del cuerpo pero son en realidad usos figurados de estas, como *el corazón en la mano*–.

Para acotar nuestra muestra de análisis, hemos optados por centrarnos en aquellas partes del cuerpo con una frecuencia de uso absoluta mayor en el corpus. Para ello, hemos recurrido a la lista de palabras desde la que hemos generado nuestra lista de *clusters* y hemos aislado los sustantivos que hacen referencia a partes del cuerpo. En la Tabla 9 mostramos las quince partes del cuerpo utilizadas con más frecuencia en CorBPG.

Tabla 9. Frecuencia de uso de sustantivos que hacen referencia a partes del cuerpo en CorBPG

Parte del cuerpo	Frecuencia de uso
MANO(S)	8557
OJO(S)	5868
CABEZA(S)	4759
BRAZO(S)	2765
FRENTE(S)	1680
PIE(S)	1579
LENGUA(S)	857
HOMBRO(S)	729
NARIZ/NARICES	676
PIERNA(S)	656
RODILLA(S)	596
CUELLO(S)	499
ESPALDA(S)	472
CODO(S)	301
OREJA(S)	195

Fuente: elaboración propia.

Estos resultados nos invitan, por una cuestión estadística, a analizar *clusters* que contengan referencias a estas partes del cuerpo. Para localizarlos, simplemente hemos buscado en la lista de *clusters* generada ejemplos que contengan referencias a estas partes del cuerpo. A continuación, mostramos los ejemplos localizados en cada caso.

En primer lugar, en la Tabla 10 mostramos los ejemplos que contienen la palabra *mano*.

Tabla 10. Clusters que contienen la palabra *mano(s)* en CorBPG

<i>Cluster</i>	Frecuencia
LAS MANOS A LA CABEZA	59
LA MANO EN EL HOMBRO	48
LA PALMA DE LA MANO	46
CON LAS MANOS EN LA	44
LAS MANOS EN LA CABEZA	40
LAS MANOS EN LOS BOLSILLOS	38
LAS PALMAS DE LAS MANOS	33
LLEVÁNDOSE LAS MANOS A LA	30
CON LAS MANOS EN LOS	27
LAS MANOS A LA ESPALDA	27
DE LA MANO DE DIOS	24
DE MANOS A BOCA CON	23
PONIÉNDOLE LA MANO EN EL	22
LA MANO EN EL PECHO	19
LA MANO POR LA FRENTE	19
PUSO LA MANO EN EL	19
SE LLEVÓ LAS MANOS A	18
EL CIELO CON LAS MANOS	17
LA MANO A LOS OJOS	17
LA MANO POR LOS OJOS	17
CON LAS MANOS A LA	16
LA CABEZA ENTRE LAS MANOS	16
LE PUSO LA MANO EN	15
YO ME LAVO LAS MANOS	15
LLEVÓ LAS MANOS A LA	14
LA MANO POR LA CARA	13
DEJADOS DE LA MANO DE	12

LA CARA Y LAS MANOS	12
LA MANO EN EL BOLSILLO	12
MANOS A LA CABEZA Y	12
PASÓ LA MANO POR LA	12
PONIÉNDOLE LA MANO EN LA	12
NOS TENGA DE SU MANO	11
SE LLEVÓ LA MANO A	11
DEJADO DE LA MANO DE	10
EL CORAZÓN EN LA MANO	10
EL ROSTRO CON LAS MANOS	10
LA MANO POR EL LOMO	10
LA MANO POR LA CABEZA	10
LLEVÁNDOSE LA MANO A LA	10
MANO SOBRE EL HOMBRO DE	10

Fuente: elaboración propia.

En segundo lugar, en la Tabla 11 mostramos los ejemplos que contienen la palabra *ojo(s)*.

Tabla 11. Clusters que contienen la palabra *ojo(s)* en CorBPG

<i>Cluster</i>	Frecuencia
CON LOS OJOS FIJOS EN	23
ECHANDO LUMBRE POR LOS OJOS	21
ABRIR Y CERRAR DE OJOS	18
CON LÁGRIMAS EN LOS OJOS	18
EL PAÑUELO A LOS OJOS	18
LOS OJOS FIJOS EN EL	18
LA MANO A LOS OJOS	17
LA MANO POR LOS OJOS	17
UN OJO DE LA CARA	17
LAS NIÑAS DE SUS OJOS	14
LOS OJOS EN TODA LA	14
LOS OJOS EN EL SUELO	13
LOS OJOS LLENOS DE LÁGRIMAS	13
OJOS FIJOS EN EL SUELO	13
A LOS OJOS DE LA	12

CON LOS OJOS LLENOS DE	12
LAS NIÑAS DE MIS OJOS	12
NO QUITABA LOS OJOS DE	12
OJOS EN TODA LA NOCHE	12
NO LE QUITABA LOS OJOS	10

Fuente: elaboración propia.

En tercer lugar, en la Tabla 12 mostramos los ejemplos que contienen la palabra *cabeza*.

Tabla 12. Clusters que contienen la palabra *cabeza* en CorBPG

<i>Cluster</i>	Frecuencia
LAS MANOS A LA CABEZA	59
LAS MANOS EN LA CABEZA	40
LA CABEZA SOBRE EL PECHO	20
METIDO EN LA CABEZA QUE	19
HA METIDO EN LA CABEZA	18
LA CABEZA LA IDEA DE	18
LA CABEZA ENTRE LAS MANOS	16
LA CALLE DE LA CABEZA	13
LOS TRASTOS A LA CABEZA	12
MANOS A LA CABEZA Y	12
QUE SÍ CON LA CABEZA	12
HA PUESTO EN LA CABEZA	11
LA CABEZA EN SEÑAL DE	11
CABEZA LA IDEA DE QUE	10
CAER LA CABEZA SOBRE EL	10
LA MANO POR LA CABEZA	10
ME QUITA DE LA CABEZA	10
REMEDIO QUE BAJAR LA CABEZA	10

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, en la Tabla 13 mostramos los ejemplos que contienen el resto de las partes del cuerpo mostrados en la tabla 9.

Tabla 13. Clusters que contienen otras partes del cuerpo

<i>Cluster</i>	Frecuencia
LA MANO EN EL HOMBRO	48
LAS MANOS A LA ESPALDA	27
AL PIE DE LA LETRA	26
LA MANO POR LA FRENTE	19
LA PUNTA DE LA NARIZ	17
A PONER LOS PIES EN	16
DAR SU BRAZO A TORCER	16
LOS CODOS EN LAS RODILLAS	14
A LOS PIES DE LA	13
A PIE Y A CABALLO	13
LAS PUNTAS DE LOS PIES	13
ME DA EN LA NARIZ	13
CON LOS BRAZOS ABIERTOS Y	12
EL CUELLO DE LA CAMISA	12
EL UNO FRENTE AL OTRO	11
EN LA NARIZ OLOR DE	11
LA PUNTA DE LA LENGUA	11
EL SUDOR DE SU FRENTE	10
MANO SOBRE EL HOMBRO DE	10

Es importante mencionar que algunos *clusters* aparecen en dos tablas, pues son ejemplos que contienen dos referencias a dos partes del cuerpo: *las manos a la cabeza, las manos en la cabeza, la cabeza entre las manos, manos a la cabeza y, la mano en el hombro, las manos a la espalda, la mano por la cabeza, la mano a los ojos, la mano por los ojos, la mano por la frente y mano sobre el hombro de*. También conviene incidir en que hay ejemplos que no hacen referencia al lenguaje gestual y que podríamos etiquetar como «falsos positivos», como *la niña de sus ojos*, que corresponde a un uso figurado de la parte del cuerpo. Otros ejemplos de este tipo son aquellos que corresponden al discurso de los personajes y que no hacen referencia a descripciones de lenguaje corporal, como *nos tenga de su mano*, que en realidad forma parte del modismo *Dios nos tenga de su mano*. En cualquier caso, estos ejemplos comportan apenas unos cuantos casos aislados de todos los detallados en las tablas anteriores. Así, la mayoría de *clusters* identificados revelan patrones textuales relacionados con la configuración de los personajes en su

plano físico. En el análisis que se presenta a continuación mostramos cómo estos hábitos lingüísticos relacionados con el lenguaje corporal son empleados por Galdós para caracterizar a los personajes que pueblan su universo ficticio y atesoran, además, significados que sirven para configurar efectos literarios concretos.

8.4. Análisis

El análisis se ha dividido en cuatro bloques. En primer lugar, analizamos los *clusters* que contienen referencias a las manos (apartado 8.4.1). En segundo lugar, nos ocupamos de los que contienen referencias a los ojos (apartado 8.4.2). En tercer lugar, abordamos los que contienen referencias a la cabeza (apartado 8.4.3). Por último, nos ocupamos de aquellos relacionados con el resto de partes del cuerpo mostrados en la Tabla 13 (apartado 8.4.4). En todos los casos, nuestro análisis girará en torno tanto a cuestiones de tipo formal como funcional. Además, nuestra explicación de los ejemplos se acomodará en lo que Korte denomina «frame conditions» (Korte 1997, 35), que sirven para explicar el lenguaje corporal de los personajes como «the forms of non verbal behaviour exhibited by characters within the fictional situation» (Korte 1997, 35), de tal suerte que nuestro análisis esté construido sobre un estudio cualitativo (más que cuantitativo) de los ejemplos.

8.4.1. Las manos

Las manos son la parte del cuerpo más frecuente en las novelas de Galdós, como hemos mostrado en la Tabla 9. No es extraño, por tanto, que sea también la parte del cuerpo de la que más *clusters* hemos identificado. Como explicamos en este apartado, las manos resultan un elemento de importancia cardinal en la configuración del lenguaje corporal de los personajes que pueblan el universo ficticio del autor canario, de las que se sirve para configurar efectos literarios concretos en la caracterización de sus personajes. Para explicar la relevancia de esta parte del cuerpo nos centramos en tres ejemplos: *las manos en los bolsillos*, *el rostro con las manos* y *la mano por la frente*. El *cluster las manos en los bolsillos* es el más frecuente de los tres, con treinta y ocho ejemplos. En el uso que Galdós hace de él en sus novelas advertimos patrones tanto formales como funcionales que contribuyen a definir la carac-

terización de sus personajes. Desde un punto de vista formal, como se puede observar en los ejemplos (4), (5) y (6) y ya mostrábamos en los ejemplos (1), (2) y (3) del apartado de introducción, este *cluster* se emplea en momentos de diálogo. La asociación entre lenguaje corporal y habla de los personajes, como veremos en el resto del apartado, es habitual en la producción narrativa de Galdós. Además de utilizarse en momentos de diálogo, resulta interesante la frecuencia con la que el *cluster* aparece interrumpiendo el discurso del personaje. Los ejemplos (4), (5) y (6) cumplen este patrón, conocido como suspensión (*suspension* o *suspended quotation* en inglés). Una suspensión es una «protracted interruption by the narrator of a character's speech» (Lambert 1981, 6). Este recurso textual tiene entre sus funciones la de crear sensación de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal. Esta parece ser, desde luego, la función en los ejemplos (4), (5) y (6). Este hecho se refuerza por el uso del verbo *pasear* en los tres ejemplos —«se dijo volviendo a su febril paseo» en (4), «dijo Calpena, paseándose inquieto» en (5) y «dijo Maroto, paseándose» en (6)—. La combinación del verbo y *las manos en los bolsillos*, utilizadas interrumpiendo el discurso de los personajes, imprime sensación de realismo a la acción, pues se crea un efecto de sincronía entre el discurso del personaje y la forma en la que se pasea con las manos en los bolsillos mientras lo articula. En cuanto a su significado, este *cluster* suele utilizarse para ilustrar la intranquilidad de un personaje, como apuntábamos cuando explicábamos los ejemplos (1), (2) y (3) en el apartado de introducción, o su carácter meditabundo, como ocurre en el ejemplo (6) y veremos de nuevo en el ejemplo (39) en el apartado 8.4.3.

- (4) —¿Y por qué habían de ser santos? —se dijo volviendo a su febril paseo, con las manos en los bolsillos—. La santidad rara vez se alcanza. Basta con que fueran buenos cristianos y supieran cumplir sus dos ministerios: el ministerio sacerdotal y el otro... el de gobernar tropas y destruir con ellas la impiedad... (Zumalacárregui, capítulo 13).
- (5) —Salgamos, salgamos pronto de aquí —dijo Calpena, paseándose inquieto, con *las manos en los bolsillos*—. Dentro de esta cisterna, es imposible el discernimiento... Salgamos, y al respirar el aire libre decidire» (*De Oñate a La Granja*, capítulo 7).
- (6) —He leído la carta de Espartero que usted me trajo —dijo Maroto, paseándose, *las manos en los bolsillos*—, y empiezo por decirle que no me pare-

ce bien el abandono del disfraz, ¡porra!... aunque me sea muy grato verle a usted en su porte de caballero distinguido y llamarle por su verdadero nombre... Pero no es prudente, no. Estamos, estoy rodeado de espías infames... Tome usted asiento» (*Vergara*, capítulo 32).

En segundo lugar, en *el rostro con las manos* advertimos nuevamente patrones que refuerzan el uso que Galdós hace de las manos en sus novelas. En los ejemplos (7), (8) y (9) mostramos tres ejemplos. Al igual que ocurre con *las manos en los bolsillos*, este *cluster* que se emplea en momentos de diálogo, lo que refuerza la estrecha relación que existe entre la descripción del lenguaje corporal de los personajes y su discurso. Además, como se puede observar en los ejemplos, este *cluster* también se asocia a un verbo (*cubrir*), que sirve para configurar el significado de la acción (cubrirse el rostro con las manos). En la vida real, la acción de cubrirse el rostro con las manos se emplea para expresar emociones como el miedo o la vergüenza. Este es precisamente el significado que Galdós le otorga a esta construcción en sus novelas –miedo en los ejemplos (7) y (8) y vergüenza en el (9)–. Que Galdós emplee de forma sistemática construcciones de lenguaje corporal para definir en sus historias comportamientos similares a los de la vida real está en consonancia, sin duda, con su afán de caracterización realista. Los *clusters* relacionados con el lenguaje corporal son, desde luego, un claro ejemplo de ello.

- (7) –¡Qué horror! –exclamó la monja cubriéndose *el rostro con las manos* (*Un voluntario realista*, capítulo 11).
- (8) –No –repitió–, ya sabía yo que ese hombre no me perdonaría... Pero esto me parece un sueño. Mi hija desapareció de mi lado sin que hasta ahora me haya sido posible averiguar cómo y a qué hora. Sé que unos aldeanos la vieron conducida en un coche y custodiada por españoles y franceses... y nada más. El corazón me dice que no la volveré a ver... ¿Piensas tú lo mismo? Ese hombre me impondrá condiciones ignominiosas que no podré aceptar sin deshonrarme.
Cubriose *el rostro con las manos* (*Juan Martín el Empecinado*, capítulo 32).
- (9) –¡Dios mío, Santa Virgen del Socorro! –exclamó la señora *llevándose ambas manos a la cabeza* y comprimiéndosela según el ademán propio de la desesperación–. ¿Es posible que yo merezca tan atroces insultos? Pepe,

hijo mío, ¿eres tú el que habla?... Si he hecho lo que dices, en verdad que soy muy pecadora.

Dejose caer en el sofá y se cubrió *el rostro con las manos* (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

Por último, el *cluster la mano por la frente* también se emplea para configurar significados concretos. En (10), (11) y (12) mostramos tres ejemplos de esta construcción. En estos tres ejemplos podemos advertir nuevamente la relación, casi indisoluble, entre lenguaje corporal y discurso: el ejemplo (10) aparece en una construcción de estilo directo y en los ejemplos (11) y (12) observamos sendas referencias a la representación del discurso de los personajes con los que se asocia el *cluster*: «dijole algunas palabras consoladoras y afectuosas» en (11) y «le dijo algunas palabras cariñosas» en (12). La emoción que sintetiza este *cluster* es la del afecto por parte del personaje que pasa la mano por la frente del otro. En el ejemplo (10) el afecto se refuerza en las palabras propias del personaje (el apelativo «Hija de mi alma»). En los ejemplos (11) y (12), por su parte, son las palabras del narrador que acompañan al *cluster* las que refuerzan el significado del lenguaje corporal —«algunas palabras consoladoras y afectuosas» en (11) y «algunas palabras cariñosas» en (12)—.

(10) —Hija de mi alma, estás aún bastante delicada —dijo el marqués, pasándole *la mano por la frente*—. Cuando te restablezcas, cuando podamos llevarte con nosotros... (*La familia de León Roch*, capítulo 12).

(11) Me lastimaba mucho, no puedo ocultarlo, que el marqués y su hermana, advirtieran la ausencia de Eloísa en ocasión tan crítica. Ya me disponía a mandarle un recado... cuando la vi entrar. Eran las diez y media. ¿Cómo tan pronto si la función no podía haber concluido? No se ocupó ella de darme explicaciones, porque en el portal los criados la habían enterado de la gravedad del enfermo. Entró anhelante en la alcoba de este, y pasándole *la mano por la frente*, dijole algunas palabras consoladoras y afectuosas (*Lo prohibido*, capítulo 13).

(12) Soledad se acercó a él, le pasó *la mano por la frente*, le dijo algunas palabras cariñosas y después entró en su cuarto (*7de julio*, capítulo 5).

En definitiva, en el uso que Galdós hace de los *clusters* que contienen la palabra *mano* advertimos patrones tanto formales como funcionales que revelan un uso estilísticamente relevante del lenguaje corporal. Como se ha podido observar, los *clusters* se emplean por norma general en momentos de representación del discurso de los personajes con los que se asocian y, lo que es más importante, sirven para configurar significados relacionados con emociones concretas a imagen y semejanza del mundo real, lo que imprime autenticidad y realismo a la caracterización de los personajes.

8.4.2. Los ojos

Los *clusters* que contienen la palabra *ojo(s)* también resultan relevantes desde un punto de vista estilístico, sobre todo porque sirven para revelar cuestiones relacionadas con la actitud de los personajes, como veremos en los ejemplos de *echando lumbre por los ojos*, *los ojos llenos de lágrimas* y *ojos fijos en el suelo* que mostramos a continuación. El *cluster echando lumbre por los ojos* es, sin duda, el ejemplo más ilustrativo. En (13) a (17) mostramos cinco ejemplos de esta construcción. Este uso hiperbólico sirve para sintetizar una actitud. El componente actitudinal de las miradas es, según Korte (1997, 58), «the most important factor of eye language» en los textos de ficción. Este ejemplo cumple esa función. Como se puede observar, Galdós recurre de forma recurrente a esta construcción para ilustrar la irascibilidad de un personaje. Desde un punto de vista formal, además, este *cluster* suele aparecer en momentos de diálogo y, más concretamente, en suspensiones, a las que ya nos hemos referido en el apartado anterior. Los ejemplos (13) a (17), de hecho, aparecen en este tipo de interrupciones del habla de los personajes por parte del narrador, favoreciendo ese efecto de sincronía que mencionábamos en la explicación del *cluster las manos en los bolsillos* en el apartado 8.4.1. Además, el *cluster echando lumbre por los ojos* atesora una característica que Mahlberg (2013, 110) considera típica en la conceptualización de ejemplos de lenguaje corporal en la ficción narrativa: su verbalización en oraciones subordinadas adverbiales (*-ing clauses*, en inglés). Este hecho hace que el lenguaje corporal aparezca ante el lector como información circunstancial o contextual, si bien puede ofrecer claves relevantes en la interpretación del texto. Los ejemplos (13) a (17) son sin duda una muestra clara de ello.

- (13) –¡Qué infamia! –exclamó Ángel *echando lumbre por los ojos*–. ¿Pero usted no se indigna? Le veo a usted tan tranquilo, que no sé qué pensar (*Ángel Guerra*, capítulo 7).
- (14) –¡De vivir –dijo briosamente, *echando lumbre por los ojos*, la noble dama–, de vivir! ¿Sabes tú lo que es vivir? ¿Sabes lo que es el temor de morirnos los tres mañana, de aquella muerte que ya no se estila... porque está lleno el mundo de establecimientos benéficos... de la muerte más horrible y más inverosímil, de hambre? ¿Qué, te ríes? Somos muy dignos, Rafael, y con tanta dignidad no creo que debamos llamar a la puerta del Hospicio, y pedir por amor de Dios, un plato de judías (*Torquemada en la cruz*, capítulo 6).
- (15) –El marido... –añadió la Burlada *echando lumbre por los ojos*–, es uno que vende teas y perejil... Ha sido melitar, y tiene siete cruces sencillas y una con cinco riales... Ya ves qué familia. Y aquí me tienes que hoy no he comido más que un corrusco de pan; y si esta noche no me da cobijo la Ricarda en el cajón de Chamberí, tendré que quedarme al santo raso. ¿Tú qué dices, Almudena? (*Misericordia*, capítulo 3).
- (16) –Mira –le dijo, *echando lumbre por los ojos*–, yo puedo trabajar...; pediré un destino y me lo darán... (*La desheredada*, capítulo 18).
- (17) –Chico –le dijo, *echando lumbre por los ojos*, balbuciente y trémulo–, soy hombre perdido: ni puedo consentirle sus infamias, ni puedo dejar de quererla. ¡Ya ves, yo, tan corrido, tan dueño de mí en otros lances de mujeres! Pues aquí me tienes loco, niño, imbécil; no sé qué soy. Creo lo que nunca hubiera creído, que se dan y se toman filtros o venenos para enloquecer. Yo no me conozco. Antes de dos días haré lo único que cabe para poner fin a esta situación: la mato y me mato. He comprado dos pistolas muy seguras y las tengo bien cargadas... Porque no me quiere la mato a ella; porque la adoro me mato yo (*Montes de Oca*, capítulo 13).

El *cluster los ojos llenos de lágrimas*, por su parte, también revela un componente actitudinal: sirve para enfatizar la tristeza de los personajes. En (18) a (22) mostramos cinco ejemplos de esta construcción. Cabe mencionar que en su estudio de intertextualidad sobre la influencia que Dickens ejerció en Galdós, Nieto Caballero (2019a, 333) sostiene que esta construcción se utiliza típicamente con hombres, lo que sirve para marcar una diferencia esti-

lística con respecto a la configuración de la tristeza con personajes femeninos (que suele representarse mediante un pañuelo, que se llevan a los ojos). Sin embargo, como demuestran los ejemplos (19), (20), (21) y (22), Galdós también utiliza la construcción *los ojos llenos de lágrimas* para ilustrar la tristeza de personajes femeninos. Al igual que el ejemplo de *echando lumbre por los ojos*, este *cluster* suele emplearse en momentos de diálogo, y, como se puede observar en los ejemplos (20), (21) y (22), también aparecen con frecuencia en suspensiones, que favorecen el efecto de sincronía entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal.

- (18) En tanto Celedonio, *los ojos llenos de lágrimas*, me hacía señas para que volviese al gabinete, y me dijo entre sollozos que me sacaría ropa de su amo para que me mudase. La idea de ponerme sus vestidos me causaba un sentimiento muy extraño; no sé qué era; mas hallábame tan horrible con la mía que acepté. Púseme a toda prisa una camisa, un chaleco de abrigo y una bata corta del muerto. Pero deseando vestirme con mi ropa, mandé a Evaristo a casa para que me la trajera (*Lo prohibido*, capítulo 13).
- (19) –¿Te vas ya? –indicó la madre con *los ojos llenos de lágrimas* (7 de julio, capítulo 27).
- (20) –Otra vez será –me dijo Inés con *los ojos llenos de lágrimas*–. No desconfío. Haz lo que dijimos. Escríbele esta tarde mismo (*La batalla de los Arapiles*, capítulo 30).
- (21) –¡Pero qué infame! –volvió a decir Fortunata, mirando a su tía con *los ojos llenos de lágrimas*–. ¿Pues no ha tenido el atrevimiento de decirme, entre bromas y veras, que yo estaba enredada con Ballester? Pretextos, tiologías y nada más. De seguro que no lo cree (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 3).
- (22) –Creo en Dios uno, Señor del cielo y de la tierra –exclamó Gloria con la mano puesta en el pecho, y elevando al cielo *los ojos llenos de lágrimas* y de la luz divina–; creo en Jesucristo, que murió en la cruz para redimir al género humano, creo en el perdón de los pecados y en la resurrección de la carne, en la vida perdurable... Te desafío a que seas tan explícito como yo. Nunca me has dicho de un modo claro cuáles son tus creencias (*Gloria*, capítulo 28).

Por último, la construcción *ojos fijos en el suelo*, del que mostramos cinco ejemplos en (23) a (27), refuerza aspectos ya apuntados anteriormente, tanto con los *clusters* que contienen la palabra *ojo* como con los *clusters* que contienen la palabra *mano*. De un lado, observamos cómo la construcción suele asociarse con un fruncido del ceño, como se puede advertir en los ejemplos (23), (24) y (25), del mismo modo que *las manos en los bolsillos* se asociaba con el verbo *pasear*. La imagen de los ojos fijos en el suelo, en conjunción con el fruncido de ceño, sirve para ilustrar la actitud de desaprobación de un personaje. Asimismo, como en la mayoría de los ejemplos mostrados en este apartado, *ojos fijos en el suelo* aparece con frecuencia en momentos de diálogo, como se puede observar en los ejemplos (25), (26) y (27). En los ejemplos (26) y (27), además, aparece en suspensiones, interrumpiendo el discurso del personaje y creando un efecto de simultaneidad entre su discurso y su lenguaje corporal.

- (23) Chaperón entró en su despacho con las manos a la espalda, los *ojos fijos en el suelo*, el ceño fruncido, el labio inferior montado sobre su compañero, la tez pálida y muy apretadas las mandíbulas, cuyos tendones se movían bajo la piel como las teclas de un piano. Detrás de él entraron el coronel Garrote (de ejército) y el capitán de voluntarios realistas Francisco Romo, ambos de uniforme. En el despacho aguardaba holgazanamente recostado en un sofá de paja el diestro cortesano de 1815, Bragas de Pipaón (*El terror de 1824*, capítulo 20).
- (24) Quedóse luego muy medita-bunda, con el ceño fruncido y *los ojos fijos en el suelo*, y por fin volvió a su primer tema (*La corte de Carlos IV*).
- (25) –Para restablecer el Gobierno liberal y la mamancia –repetí frunciendo el ceño y con los *ojos fijos en el suelo* (*La segunda casaca*, capítulo 14).
- (26) –Así parece –repuso el joven, los *ojos fijos en el suelo* y como abstraído–. Pero... ¿y si no se consigue nada? ¿No sería mejor desde luego...? (*El audaz. Historia de un radical de antaño*, capítulo 3).
- (27) –No... –dijo Andrea con los *ojos fijos en el suelo*–; pero mi tío es ambicioso... tú no sabes quién es mi tío... tiene ahora la cabeza llena de vanidades, y yo no sé... Se le figura que yo valgo mucho, que merezco la mano de reyes y emperadores... tonterías (*El Grande Oriente*, capítulo 13).

En definitiva, el lenguaje corporal relacionado con las miradas se utiliza, fundamentalmente, para reforzar emociones a través, por así decirlo, del comportamiento de sus ojos. Esta es una tesis apuntada por Korte (1997) en su modelo del lenguaje corporal en los textos de ficción en general, quien sostiene que las miradas son el eje sobre el que construye la configuración de determinadas actitudes, y que el ejemplo de Galdós del que aquí nos ocupamos viene a confirmar. Además, como ya ocurría con los ejemplos relacionados con las manos, es habitual que el lenguaje corporal relacionado con las miradas sea descrito en momentos de diálogo, fortaleciendo la relación que parece existir entre el lenguaje corporal y la representación del discurso de los personajes. Estos hábitos textuales, como mostramos a continuación, se refuerzan en los ejemplos de lenguaje corporal que hacen referencia a la cabeza de los personajes.

8.4.3. La cabeza

La cabeza es la tercera parte del cuerpo más frecuente en CorBPG. En los *clusters* localizados advertimos casos claramente relacionados con las categorías funcionales del modelo de lenguaje corporal propuesta por Korte (1997) que explicábamos en el apartado 8.2, como los emblemas (*emblems*), que tienen una traducción cultural específica (*que sí con la cabeza*, por ejemplo), o los externalizadores (*externalisers*), utilizados para ilustrar fundamentalmente la actitud de un personaje mediante sus gestos (Korte 1997, 41). Aquí nos detendremos en dos ejemplos en los que la cabeza se utiliza para revelar la actitud del personaje: *las manos a la cabeza* y *la cabeza sobre el pecho*. El *cluster las manos a la cabeza*, por un lado, es el más habitual de todos los que hemos identificado con esta parte del cuerpo, con cincuenta y nueve apariciones en el corpus. Esta frecuencia parece deberse, en buena medida, al valor que Galdós le otorga. En general, el acto de llevarse las manos a la cabeza denota algún tipo de excitación. El *cluster* se asocia con el verbo *llevar(se)* y en su utilización se advierte un patrón formal digno de mención por su especificidad. Como se puede observar en los ejemplos (28) a (34), este *cluster* se emplea de forma prácticamente idéntica en todos los casos. En primer lugar, como ya hemos comentado, se asocia con el verbo *llevar(se)*, que sirve para configurar una acción –y que podríamos situar en el marco de la dimensión kinésica del lenguaje corporal apuntada por Korte (1997, 15)–. Esta acción, en segundo lugar, suele aparecer, como ya hemos visto con otras

partes del cuerpo, en momentos de diálogo de estilo directo. Además, el verbo de habla del que depende la acción, y que sirve para unir el acto de habla y el movimiento del personaje, es un verbo descriptivo (*exclamar*), que acentúa la excitación del personaje. Por último, vemos que, en todos los casos, son ejemplos en los que la intervención del personaje es sucinta –la intervención más extensa está formada por siete palabras, en el ejemplo (28) («¡Jesús! ¡Y qué cosas se le ocurren!»)– y siempre menos extensa que la voz del narrador que proyecta el discurso y donde se acomoda la descripción del lenguaje gestual. Este hecho ilustra la importancia del lenguaje corporal en general y del *cluster las manos a la cabeza* en particular en estos ejemplos, en donde la conceptualización de la emoción del personaje mediante su gestualidad tiene un peso textual mayor que sus palabras.

- (28) –¡Jesús! ¡Y qué cosas se le ocurren! –exclamó ella, llevándose *las manos a la cabeza*, cual si oyera el mayor de los absurdos (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 4).
- (29) –¡En carromato la señora! –exclamó Beatriz llevándose *las manos a la cabeza* (*Halma*, capítulo 6).
- (30) –¡No sé, no sé! –exclamó el limosnero extraordinariamente turbado, llevándose *las manos a la cabeza* (*Halma*, capítulo 2).
- (31) –¡Oh, qué lástima! –exclamó pasmado el sagreño, llevándose *las manos a la cabeza* (*Ángel Guerra*, capítulo 6).
- (32) –¡D. Martín! –exclamó Lucila horrorizada llevándose *las manos a la cabeza* (*Los duendes de la camarilla*, capítulo 33).
- (33) –Gettatura, gettatura –exclamó la ninfa, llevándose *las manos a la cabeza*–. ¡Los ciento noventa y uno que le trajeron, ahora le despiden! (*Amadeo I*, capítulo 25).
- (34) –¡Esta noche! –exclamó Elías, llevándose *las manos a la cabeza*–. ¡Esos chicos están locos! Lo van a echar todo a perder... Pero quién les ha dicho que esta noche... ¡Vaya con los niños! Pero voy allá al momento (*La Fontana de Oro*, capítulo 27).

El *cluster la cabeza sobre el pecho*, por otro lado, resulta igualmente significativo desde un punto de vista estilístico, pues en su utilización también advertimos un valor literario concreto relacionado con la conceptualización de una emoción. En este caso, sin embargo, la emoción que ilustra el lenguaje corporal es distinta según el caso, como se puede advertir en los ejemplos (35) a (39). Así, mientras que en el ejemplo (35) es la tristeza la emoción que ilustra el lenguaje corporal del personaje, en el (36) advertimos terror. En los ejemplos (37), (38) y (39), por su parte, observamos el que quizá es el significado que de forma más habitual atesora el uso de *la cabeza sobre el pecho*: el carácter meditabundo de un personaje –en el ejemplo (39), de hecho, vemos cómo se relaciona con el *cluster manos en los bolsillos* explicado en el apartado 8.4.1, que, como apuntábamos, también sirve para proyectar esta actitud en los personajes con los que se asocia–. Al igual que en los ejemplos de *las manos a la cabeza*, este *cluster* suele relacionarse con la representación del discurso. Sin embargo, presenta una particularidad digna de reseña: cuando se utiliza para ilustrar el carácter pensativo de un personaje, como ocurre en el ejemplo (38), el discurso con el que se asocia no es verbal, sino mental. Como se puede observar, el discurso en estilo directo que aparece en este ejemplo («¿Soy yo el equivocado? No, porque [...]») se corresponde, en realidad, con los pensamientos del personaje en lugar de con sus palabras. El *cluster la cabeza sobre el pecho* es un ejemplo interesante, pues, a pesar de relacionarse con dos tipos de discurso distinto (verbal y mental), desde un punto de vista formal el patrón que advertimos es similar y, lo que resulta más importante, está en consonancia con el resto de ejemplos de lenguaje corporal descritos a lo largo del capítulo.

- (35) La señora de Rubín dejó caer *la cabeza sobre el pecho*, dando un chapuzón en el lago negro de su tristeza. Ballester la miraba sin osar decirle nada, respetando aquel dolor que por lo muy verdadero no podía disimularse. Por fin, Fortunata, como quien vuelve en sí, se levantó de la silla, y le dijo: –Esas píldoras, ¿las ha hecho usted? (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 3).
- (36) –No, no quiero verle –repuso Gloria con súbito terror dejando caer *la cabeza sobre el pecho* (*Gloria*, 6).
- (37) –Hablan de mosén Antón con tanto desprecio, que si yo fuera mosén Antón, me moriría de vergüenza.

El cura dejó caer *la cabeza sobre el pecho*, y estuvo largo rato meditabundo (*Juan Martín el Empecinado*, capítulo 22).

- (38) Al quedarse solo, inclinando *la cabeza sobre el pecho*, se sumergió en cavilaciones oscuras, cavernosas: «¿Soy yo el equivocado? No, porque pensé este desate de la opinión contra la honra de mi casa, y acerté. Si mi hermana se ha mantenido en sus deberes, realizando el mayor prodigio de los tiempos, esto solo quiere decir que la raza es de elección... sí señor... savia superior, incorrupta en medio de esta sentina...» (*Torquemada en el purgatorio*, capítulo 4).
- (39) Pero en la soledad de mi gabinete, paseándome de un ángulo a otro, con las manos en los bolsillos, *la cabeza sobre el pecho*, no podía apartar de mí la idea de que en el tercero pasaba o iba a pasar algo... (*Lo prohibido*, capítulo 23).

8.4.4. Resto de partes del cuerpo

En este apartado, por último, nos detenemos brevemente en los *clusters* relacionados con el resto de partes del cuerpo identificados en CorBPG. Como se mostraba en la Tabla 13, algunos de los resultados obtenidos son en ejemplos que se relacionan con las manos. Se trata de *clusters* en los que las manos aparecen de manera conjunta con otra parte del cuerpo, como los hombros (*la mano en el hombro* y *mano sobre el hombro de*), la espalda (*las manos a la espalda*) o la frente (*la mano por la frente*). Aquí nos ocupamos de estos casos. En concreto, nos centraremos en aquellos ejemplos en los que las manos se relacionan con la espalda y con los hombros, y en cómo esta relación entre dos partes del cuerpo sirve para para ilustrar una acción con la que reforzar alguna emoción de un personaje. En los ejemplos (40) a (48), por un lado, mostramos varios ejemplos de *las manos a la espalda*. Si en el apartado anterior decíamos que llevarse las manos a la cabeza (*las manos a la cabeza*) era sinónimo de excitación y sorpresa, el acto de llevarse las manos a la espalda (*las manos a la espalda*) se utiliza habitualmente para ilustrar el carácter pensativo de un personaje —«profundamente embebido en meditaciones deliciosas» en (40), «Iba Tilín meditabundo» en (41), «Yo le vi muy pensativo y tétrico» en (42)—. Además, resulta especialmente interesante la relación que se establece entre la acción de tener las manos en la espalda y la mirada de los

personajes. Como se puede observar en los ejemplos (43) a (47), el *cluster las manos a la espalda* se utiliza con frecuencia junto a referencias a las miradas de los personajes —«fijando en el reo una mirada maliciosa» en (43), «miraron a las dos damas del modo más insolente» en (44), «fijos los ojos en el suelo» en (45), «mirando el triste grupo de sus padres consternados» en (46) y «inspeccionando los materiales que habían traído» en (47). Como decíamos en el apartado 8.4.2, las miradas suelen atesorar un componente actitudinal en los textos de ficción. En estos ejemplos observamos cómo el acto de llevarse las manos a la espalda se utiliza para acentuar ese componente actitudinal de las miradas. Ya en los ejemplos del *cluster ojos fijos en el suelo* decíamos que la mirada servía para ilustrar la actitud de desaprobación de un personaje. Pues bien, si volvemos al apartado 8.4.2, veremos que en el ejemplo (23) de este *cluster* se advierte también el uso de *las manos a la espalda*. Esa actitud de desaprobación de la mirada, acentuada mediante la descripción del lenguaje corporal del personaje llevándose las manos a la espalda, no es exclusiva de ese ejemplo. En los ejemplos (43), (44) y (45) advertimos una actitud similar, donde el *cluster las manos a la espalda* aparece unido a descripciones de las miradas de los personajes que describen su desaprobación —en (43) la mirada es «maliciosa», en (44) es «insolente» y en (45) se relaciona con un fruncido de ceño—. Existe, como se desprende de los distintos ejemplos, una estrecha relación entre llevarse las manos a la espalda y las miradas de los personajes, por un lado, y la proyección de una actitud de desaprobación por parte del personaje con el que se asocian estas descripciones de lenguaje corporal, por otro.

- (40) Una noche del mes de Marzo [sic], serena y fresquita, alumbrada por espléndida luna, hallábase el buen Nazarín en su modesta casa, profundamente embebido en meditaciones deliciosas, y tan pronto se paseaba con *las manos a la espalda*, tan pronto descansaba su cuerpo en la incómoda banqueta, para contemplar, al través de los empañados vidrios, el cielo y la luna y las nubes blanquísimas, en cuyos vellones el astro de la noche jugaba al escondite (*Nazarín*, capítulo 1).
- (41) El jefe avanzó paseando por la carretera, en compañía de su segundo y del padre Maza, no el de los cincuenta palos, sino un beato mínimo de Cervera que se le había incorporado en calidad de capellán, asesor militar, intendente, con ciertos vislumbres y pujos de jefe de Estado Mayor por su gran pericia topográfica en aquel país. Iba Tilín meditabundo, con las *ma-*

nos a la espalda, además harto común de los grandes genios militares, y contemplaba el monte de sal que con la fuerza de los rayos del sol parecía estar sudando y brillaba de tal modo que en ciertos parajes no era posible fijar la vista en él. (*Un voluntario realista*, capítulo 8)

- (42) Santorcaz, que hasta entonces no había recibido lo que aguardaba, se quedó, prometiendo juntarse con nosotros al día siguiente o a los dos días. Yo le vi muy pensativo y tétrico con *las manos a la espalda*, paseando por el portal de la casa cuando salíamos de ella (*Bailén*, capítulo 9).
- (43) Delante de él estaba D. Patricio, con *las manos a la espalda*, fijando en el reo una mirada maliciosa y nada compasiva (*El Grande Oriente*, capítulo 5).
- (44) Algunos, más resueltos, *las manos a la espalda*, miraron a las dos damas del modo más insolente. Pero uno de ellos, que sin duda tenía instintos de caballero, se quitó de la cabeza un andrajo que hacía el papel de gorra y les preguntó que a quién buscaban (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 9).
- (45) Veíasele pasear por la playa, o detenerse largas horas en el cementerio examinando el sepulcro que se estaba construyendo para su hermano, o vagar solo por los alrededores de la casa, huyendo de toda amistosa compañía, con *las manos a la espalda*, la cabeza inclinada, fijos los ojos en el suelo, ligeramente fruncido el ceño, lento el paso (*Gloria*, capítulo 1).
- (46) Junto a la puerta estaban Isabelita y Alfonsín, aterrados, mudos, sin atreverse a dar un paso: el pequeño con el pan de la merienda en la mano, masticándolo lentamente; la niña seria, con *las manos a la espalda*, mirando el triste grupo de sus padres consternados (*La de Bringas*, capítulo 20).
- (47) Gloria corrió al jardín, donde estaba don Juan en pie, con *las manos a la espalda*, inspeccionando los materiales que habían traído para componer la capilla. Fueron ambos a sentarse en un apartado y umbroso sitio que abrigaban corpulentas magnolias y otros árboles (*Gloria*, capítulo 11).

Por otro lado, *la mano en el hombro* se utiliza para ilustrar una emoción completamente distinta: el afecto de un personaje hacia otro. Sirvan como botón de muestra los ejemplos (48) y (49), en donde la descripción del lenguaje corporal aparece acompañada por una explicación que refuerza el sig-

nificado del gesto –«cariñosamente» en (48) y «con bondad» en (49). Este gesto se ha identificado previamente en trabajos sobre el lenguaje corporal de autores literarios como una construcción mediante la que un personaje expresa su afecto hacia otro, como en el caso de Dickens (Mahlberg 2013, 117). Nieto Caballero (2019a, 338), además, se apoya en este ejemplo de lenguaje corporal para explicar concomitancias estilísticas entre el propio Dickens y Galdós y analizar la influencia del primero sobre el segundo. Desde un punto de vista formal, el *cluster la mano en el hombro* refuerza los aspectos que venimos comentando a lo largo del apartado de análisis sobre el uso que Galdós hace del lenguaje corporal. Así, como se puede observar en (48) y (49), los ejemplos se relacionan directamente con el discurso de los personajes y, además, aparecen habitualmente en suspensiones, creando una sensación de simultaneidad entre el gesto del personaje y sus palabras. Además, como ya apuntábamos en el apartado 8.4.2 en el análisis del *cluster echando lumbre por los ojos*, la construcción aparece en oraciones subordinadas adverbiales, lo que hace que el lenguaje corporal aparezca ante el lector como información circunstancial o contextual, si bien puede ofrecer claves relevantes en la interpretación del texto.

(48) –Sí, todo humo –dijo Fortunata, poniéndole cariñosamente *la mano en el hombro*–. No pienses y no temerás nada. Es la imaginación, nada más que la imaginación... la loca de la casa, como decía tu hermano Nicolás (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 1).

(49) –Vamos, no llore usted –le dijo con bondad, poniéndole *la mano en el hombro*–. No se ofenda por lo que he dicho. Ya le recomendé a usted que me llevara con paciencia. Hay que tomarme o dejarme. Cuando me ponga a sacar pecados no se me puede aguantar... Pues es claro, les duele; pero luego sienten alivio. Y hasta ahora, nada me ha dicho usted en su descargo (*Fortunata y Jacinta*, capítulo 6).

Estas características formales se refuerzan si echamos un vistazo a la otra construcción similar identificada en el corpus: *mano sobre el hombro de*, de la que mostramos cinco ejemplos en (50) a (54). Como se puede observar, formalmente todos los ejemplos se relacionan con el discurso de los personajes y se sitúan también en suspensiones, interrumpiendo el habla de los personajes. En todos los casos, además, el *cluster* aparece en el marco de una oración subordinada adverbial. Desde luego, el hecho de que en dos *clusters* distin-

tos pero funcionalmente similares se adviertan patrones formales idénticos refuerza la hipótesis del uso del lenguaje corporal como recurso textual relevante desde un punto de vista estilístico, del que Galdós se sirve para crear efectos literarios concretos, como el efecto de simultaneidad entre el discurso del personaje y su lenguaje corporal o expresar emociones concretas (la bondad en este caso) mediante una descripción de sus gestos al hablar.

- (50) –Si vale el consejo de una mujer –dijo la dama poniendo su blanca *mano sobre el hombro de Amadeo*–, yo diría que debías mandar a Tablada un mensajero...; persona discreta y aguda tenía que ser...; un mensajero que pudiera cazar con lazo de buenas razones a Ruiz Zorrilla y... Debes tener muy presente, león de Saboya, que para remover del fondo a la superficie la vida política, las costumbres políticas, y toda la pesca, determinó Prim traer a España un Rey nuevo, un Rey de fuera que nos diese lo que no teníamos, y acabara con el tejemaneje moderado y unionista (*Amadeo I*, capítulo 20).
- (51) –Dios es inmensamente grande y misericordioso –observó Golfín, poniendo su *mano sobre el hombro de su acompañante*–. Quién sabe, quién sabe, amigo mío... Se han visto, se ven todos los días casos muy raros (*Marianela*, capítulo 2).
- (52) –Vamos, Juan –dijo el obispo poniendo la *mano sobre el hombro de su hermano*–; al extremo del prado de Costiguera, junto a la mies de Sotres, tienes una casilla abandonada, donde invernaba antes el ganado (*Gloria*, capítulo 24).
- (53) –Manuela Sancho –exclamé, poniendo la *mano sobre el hombro de la heroica muchacha*–. Toda resistencia es inútil. Retirémonos. La casa inmediata es destruida por las baterías de San José, y en el techo de esta empiezan a caer las balas. Vámonos (*Zaragoza*, capítulo 17).
- (54) –¡Graciosísimo! –exclamó Cimarra, poniendo bruscamente su *mano sobre el hombro de León*–. Del carácter y de las rarezas de Pepa podrá hablarnos este, que la conoce desde que ambos eran niños (*La familia de León Roch*, capítulo 4).

8.5. Consideraciones finales

En este capítulo hemos analizado *clusters* relacionados con el lenguaje corporal en CorBPG. Para ello, nos hemos centrado en las partes del cuerpo (sustantivos) más numerosas del corpus, que posteriormente hemos utilizado como punto de partida desde el que clasificar los *clusters* localizados. Como se ha podido comprobar, el lenguaje corporal en las novelas de Galdós sirve, además de como recurso de personificación en el plano textual, para ilustrar emociones concretas de los personajes. A lo largo del capítulo hemos desgarnado ejemplos de distinto tipo. Por ejemplo, las manos en los bolsillos suelen ilustrar el carácter pensativo de un personaje o, cuando pasea, su intranquilidad; llevárselas a la cabeza, por su parte, denota algún tipo de excitación; y situarlas en el hombro de otro personaje suele ser sinónimo de afecto. La cabeza situada en el pecho, por otro lado, suele reforzar el carácter meditabundo de un personaje, mientras que los ojos suelen revelar cuestiones de tipo actitudinal: cuando un personaje echa lumbre por los ojos es porque está muy enfadado, si los tiene lleno de lágrimas es sinónimo de tristeza y si aparece con ellos fijos en el suelo es por su actitud de desaprobación hacia lo que ocurre. Es cierto que puede resultar obvio el significado de algunos de los ejemplos que hemos analizado, pues no hacen sino reflejar lo que el lenguaje gestual sirve para conceptualizar en la vida real. Esa es, a nuestro juicio, una de las claves de este capítulo, desde el que podemos explicar el carácter realista del estilo de Galdós en relación con un aspecto tradicionalmente desatendido de su obra –al menos en los términos en los que aquí lo hemos analizado–.

Además de esta dimensión funcional, en la forma en que los *clusters* se utilizan a lo largo de la producción narrativa del autor observamos patrones formales que revelan hábitos textuales en la configuración del lenguaje corporal de los personajes en general. El aspecto más importante es, desde luego, la frecuencia con la que las descripciones de lenguaje corporal aparecen junto al habla de los personajes. Como hemos visto, existe una estrecha relación entre la representación del discurso de los personajes y su gestualidad. Esta relación, desde luego, ayuda a conceptualizar las emociones a las que hacíamos referencia hace un momento, pues la descripción del lenguaje corporal no hace sino respaldar el significado del acto de habla del personaje. Esto favorece el antedicho carácter realista de su estilo, que podemos explicar mediante hábitos lingüísticos concretos detectados en nuestro análisis de los ejemplos. El caso más representativo es, sin duda, el uso frecuente del lenguaje corporal en las suspensiones, que son proposiciones proyectoras que interrumpen el

discurso del personaje. La interrupción que provoca la suspensión en la que aparece habitualmente el lenguaje corporal sirve para crear un efecto de sincronía entre el habla del personaje y su gestualidad, que imprime sensación de realismo en la configuración de los diálogos. El uso de suspensiones ha sido identificado como un eco dickensiano en el estilo de Galdós, del que nos ocupamos en el siguiente capítulo de forma concreta.

En definitiva, al contrario de lo que ocurre con el lenguaje corporal repetido que sirve para individualizar la caracterización de un personaje concreto en una novela, los *clusters* analizados en este capítulo revelan patrones, tanto formales como funcionales, en el uso del lenguaje corporal por parte del autor canario en su producción narrativa en general, en el que se apoya para caracterizar a los personajes que pueblan su universo ficticio y ofrecer información relevante que facilite la comprensión de las relaciones interpersonales entre ellos. Identificar estos patrones solo resulta posible mediante un enfoque de corpus, que nos ha permitido no solo localizar los ejemplos sino analizarlos de forma sistemática y descubrir recursos estilísticos inéditos en la exégesis del autor canario.