

## FUNCION DEL LENGUAJE EN EL EPISODIO DE LA MUERTE DE CHICO (*O'DONNELL I Y II*)

Manuel Muñoz Cortés

Esta Comunicación se enlaza, como parte de un Programa en curso, con la que leí en el Congreso de Madrid, sobre *Fortunata y Jacinta* y con el *Proyecto de estudio integral de la Lengua de Galdós*, presentado en el anterior Congreso Galdosiano. Corresponde, como digo, a un Programa más amplio: el estudio de las relaciones en la Historia estilística de la Lengua Literaria, que se propone analizar las implicaciones y funciones de los sistemas parciales del diasistema que es la Lengua Española, referido en mi contribución aún inédita al *Lexicon der Romanistischen Linguistik* (Niemayer Tübingen). “Variedades regionales del español”, y en dos contribuciones al tema en dos artículos: “Variedad regional, lengua vernácula y conflicto lingüístico en el Bilbao del siglo XIX, y su función en “El Intruso” de Blasco Ibáñez “*Misce-lania Sanchis Guarner*”, Valencia 1984- 215-224; “El Andalucismo Lingüístico en “La Bodega” de Blasco Ibáñez”, en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Cáceres 1987, 1299-1314. Y un modelo general presentaré en el próximo II Congreso de esa Asociación, en Abril. Por otra parte, en una consideración basada en una Semiótica Textual, hay que partir de la unidad que es el Texto, y observar cómo el uso del lenguaje en sus dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas, está implicado dialécticamente en el conjunto de actos textualizadores, en la unidad narrativa y dialógica en este caso. Esto lo veremos en el texto que analizaré.

La primera relación que hay que establecer es la del texto y su significante y el contenido. En una tipología textual hay una división aún primaria entre textos *fictivos* y textos *fácticos*. Si utilizamos la elemental idea del “Género” nos encontramos con el problema de que, aunque toda obra de Galdós es una “novela histórica”, podemos abstraer aún más y afirmar que todo texto es *texto histórico*. Y hay que recordar que las relaciones entre un tipo de narración general y la narración histórica, se están planteando en el pensamiento post-estructuralista partiendo de Foucault y Paul Ricoeur, entre otros; se abre una narratología histórica ya desarrollada. (V. *The Representation of Historical Events*. Serie *History and Theory Beiheft* 26. Wesleyan University. Middletown. Connecticut). Y creo que eso plantea la necesidad de enfocar de otro modo el estudio de la obra galdosiana.

Cuando se desconstruye un texto (siguiendo, por moda, los conceptos de Derrida), hay que estudiar su situación en el conjunto. En Galdós hay una doble fuerza narrativa, hay una implicación de narraciones parciales, que pueden ir apareciendo en cada una de las obras seriadas, en ellas la reaparición de personajes ha sido también señalada por varios investigadores galdosianos, como es muy bien sabido. Cada uno de estos personajes tienen una entidad de "motivos" que pueden después desplegarse o reducirse, pero en cada momento se estructuran en situaciones de interacción reflejadas en el lenguaje. Por eso creo que hay que insistir en que la consideración de la lengua de Galdós es fundamental para entender su obra.

El conjunto del episodio de la muerte de Chico el Jefe de Policía se encuentra en los capítulos I y II de O'Donnell. Si establecemos las diferencias internas y externas, vemos que el Cap. II ofrece un cambio de perspectiva con respecto al capítulo final de *La Revolución de Julio*. El cambio de perspectiva es que, en esa obra, la narración es en primera persona. Pero ya anuncia el narrador que quedó en el tintero "la trágica muerte de Chico" que "yo no presencié". Y así la perspectiva pasa en O'Donnell a ser de narrador omnisciente. Pero ya han aparecido personajes que constituirán la constelación o constelaciones de habla y acción, es decir el componente dramático de la narración<sup>1</sup>. Me voy a referir sólo a los rasgos de lenguaje, la aplicación de otros paradigmas (por ejemplo la inversión de funciones en el personaje chico, de *verdugo a víctima*) queda fuera de mi intención. Han aparecido, en primer lugar el victimado protagonista de esta narración parcial de O'Donnell, Chico, pero en la perspectiva del narrador presente en la obra, y como personaje reflector<sup>2</sup> (Stanzel) que da su imagen activa de lo que sucede, de la historia inmediata. Pero en inversión de funciones también, el personaje Hermosilla en el mencionado capítulo final de *La Revolución de Julio*, en el comentario a la muerte de Gracián por Beramendi, con el arma que había puesto en manos de éste, hace referencia a sus dos hijas, (después de identificarse como "fabricante de zorros y plumeros") "...Ese tunante me *perdió* a mi hija mayor, la Rafaelita, después a mi segunda, la *Generosa*. ¡Qué dolor! Las dos andan por esas calles..." El narrador interviene en el texto mediante las cursivas que marcan "*me perdió*", como rasgo de enunciación, como valoración de la lengua de Hermosilla, aunque extrañamente lo hace compatible con el "¡Vive Dios que ha sido una grande hazaña!", que no sé si es mimético, producto de esa mezcla de niveles en la lengua coloquial, o si es también intromisión del lenguaje de autor real. Lo importante es que aquí aparecen como víctimas referidas, las que en otra situación serán "las *Zorreras*" con fuerza de protagonistas.

El episodio que vamos a estudiar en la secuencia indicada, tiene otra presencia del narrador, según hemos dicho. La introducción se refiere a la denominación de épocas históricas por el nombre de quienes contribuyeron a los sucesos que la caracterizan. La tonalidad o talante (*Stimmung*) del autor es de atenuación, con un complaciente humor con que se trata a la historia, y un cambio de códigos o niveles, así la historia es la "esclarecida jamona Doña Clío de Apolo". Hay como una parodia de relación histórica, situándose en un ámbito espacial determinado.

Los espacios galdosianos ya fueron objeto de un buen estudio de José María Cuesta Abad<sup>3</sup>, apoyándose también en Bobes. Precisamente el episodio de la muerte de Chico ofrece manifestaciones interesantes del valor de los espacios, que yo prefiero denominar "ámbitos" en determinados momentos. Aparte de las referencias en el citado artículo podemos tener

en cuenta estas modelizaciones. Las clasificaciones determinadas por Cuesta Abad contemplan la relación de *espacios y personajes* internamente. Aun de esa manera Ruth Ronen<sup>4</sup> considera la importancia de la graduación de la "inmediatez" ("inmediacy"), de la "factualidad" y de su construcción en relación con la perspectiva. Anteriormente Ingarden, y, continuando sus conceptos, Stanzeles han acentuado el perspectivismo. Pero este aspecto no es el que me ocupa ahora. Lo que quiero hacer observar algo, que no he encontrado hasta ahora en los estudios dedicados al tema, la relación de niveles y registros del lenguaje con espacios determinados. Sería una forma de *función identificatoria* (Cuesta Abad).

El episodio tiene su primera fase, la descripción de un *estado* en una referencia ambiental, situada en una perspectiva focalizadora:

Aunque se sirve del supuesto intermedio de la "buena señora" hay una clara focalización:

"Pues cuenta esta buena señora que el 23 de Julio de aquel año (aún estamos en el 54) salía de la cerería de Paredes, calle de Toledo el enfático patriota Don Mariano Centurión, ostentando con ufanía el sombrero de copa que estrenaba: era una prenda reluciente, de las dimensiones más atrevidas en altura y extensión de las alas que la moda permitía..."

Aquí aparece "la cerería de Paredes, calle de Toledo" como lugar de partida del personaje. La determinación por el artículo, y por la mención del propietario, y la referencia a un espacio más amplio, hace intensa la *visionalidad* del lugar (Anschauunglichkeit), no es un "espacio de indeterminación" en el sentido de Ingarden. La relación con el personaje sería de proximidad, pero tendría una *función opositiva* (Cuesta Abad). Este recibe dos atributos, el primero se refiere a su lenguaje "enfático"; el segundo a la chistera, prenda que como es sabido es un motivo insistente, también en sus caricaturas. Por uno y otro, el espacio, es exterior al personaje. Es aún un componente en disponibilidad. El énfasis en la descripción de la chistera opera para caracterizar la situación del personaje, y justamente el contraste entre esa función el ostentar "una dignidad extraordinaria y una representación pública que atraía la mirada y el respeto de las gentes". También sirve la prenda de cabeza como "motivo" para el contraste en el primer encuentro de personajes: reaparece Teleforo del Portillo, llamado *Sebo*, personaje importante en *La Revolución de Julio*, que también ostenta una chistera, pero "artículo de ocasión adquirido en el Rastro y sometido a un planchado enérgico". Hace años, en una comunicación al II Congreso Galdosiano, indiqué la conveniencia de aplicar al mundo de cosas de Galdós, la diferenciación debida a Panowsky entre lo "iconográfico" y lo "iconológico", entre lo puramente ornamental y lo que contiene un significado simbólico y funcional. Aquí la chistera reparada tiene un doble sentido: hace entrar a su portador en ese ambiente de respetabilidad antes mencionado, pero también indica que se ha instalado en la nueva situación política. Ello indica que con respecto a la posición de *Sebo* en *La Revolución de Julio* ha habido un ascenso, y en términos de la teoría de la interacción (Watzlawick y otros)<sup>5</sup> en la "hipótesis de "partners" se ha establecido cierto equilibrio. Ello se expresa primero en que en la sucesión de acciones se establece "un vivo diálogo con su amigo". El narrador desconoce "los términos precisos", pero ya hace una referencia a ámbitos políticos, designados con cierta marca de énfasis irónico la *Junta de Salvación, Armamento y Defensa*, cuya referencia de espacio "que funcionó en casa del señor Sevillano" causa inmediatamente el vaciamiento de la designación del grupo político; la segunda *Junta del Cuartel del Sur*, también tiene una referencia espacial que menos enfática también contrasta con su poca importancia. Ahora comienza un párrafo en el que

aparecen en referencia directa términos de discurso político de carácter tópico, que al ir marcados en cursivas tienen una carga irónica clara: “*el monstruo de la anarquía*”, “*la salud pública*”, “*el patriotismo del trono*”, “*elemento progresista*” a lo que hay que añadir el tan frecuentemente satirizado por Galdós “*en principio*”. Como el resto de la conversación se refiere a las esperanzas de colocación el contraste irónico aparece aún más marcado. Es un caso más del vaciamiento del lenguaje que lleva a cabo el gran novelista como un indicio constante de su construcción del mundo narrativo.

No hay una verdadera narración, más bien se trata de la variedad narrativa que es el “informe” tipo de “narración informativa” que está ligada con la presentación “escénica”. Como vemos el componente dialogal está “narrado” con toques “mimetizantes”.

En este momento ha habido un cambio de situación “Sobre si eran aptos o no los tales discutían Portillo y Don Mariano, cuando atrajo su atención un gran tumulto y escandaloso ruido de gente que por la calle abajo venía”. Ha habido un elemento que ha perturbado la comunicación, un elemento que aparece como en oposición a la “conversación”, el “ruido” unido a “tumulto”, y ha habido un cambio de perspectiva, la mirada es de los personajes, y la referencia española ha cambiado: “por la calle abajo”. Y comienza otro informe en forma descriptiva, pero con mantenimiento de la perspectiva de personajes. “Ya estaba próxima la cabecera de la que parecía procesión, y en el centro de ella, algo que descollaba sobre la multitud como figuras del Santo Entierro conducidas en hombros, desembocaba por el arco de la Plaza Mayor”, la perspectiva espacial ya ha marcado los límites de la representación “escenográfica”. Y en el “espacio” de la calle aparecen, con integración en la escena, (Cuesta Abad) nuevos personajes: “Antes de que los dos patricios se dieran cuenta de lo que aquello era, rodearon a *Sebo* unas hembras (no sé si tres o cuatro) con toda la traza de mozas del partido, desgarradotas, peinadas con extremado artificio, alguna de ellas reluciente de pintura en el marchito rostro”. Todas las calificaciones de estos dos personajes son de absoluta negatividad, con una coherencia en el vocabulario de ese carácter, con tonalidad (Stimmung) grotesca<sup>6</sup> intensificada que dominará en el decurso que continúa. En esta narración escenográfica hay ya diálogo directo y mimetizado lingüísticamente. Hay que notar que el “enunciador” no es individual, sino ambos personajes, indicados por el plural “dijeron”, lo que da más bien un carácter de “coro” a su situación comunicativa; en el texto hay dos indicios de nivel vulgar:

“Véanle, véanle —dijeron— Desde la plazuela de los Mostensen lo *train*. El *Chico* es el que viene en andas, y el *Cano* a pié. Que los afusilen, que les den garrote..., que paguen las que han hecho”.

Así termina la enunciación de carácter vulgar. Interviene el narrador, que acota el cambio de interlocutor, con actitud crítica, y después mimetiza el diálogo con un contraste de niveles, entre lo enfático y lo desgarrado:

Y Centurión, con grave acento, arrimándose a la pared por no ser visto de la canalla delantera, pronunció estas sesudas palabras:

—¡Justicia del pueblo, mala justicia! Y don Evaristo, ¿no se ha enterado de esta barbaridad?... Decid, grandes púas: ¿vosotros habéis venido con esta procesión

infernál? ¿Pasasteis por Gobernación? ¿No estaba allí don Evaristo? ¿Cómo habéis recorrido medio Madrid, o Madrid entero, sin que algunos patriotas honrados os cortaran el paso, ralea vil?

—Cállese la boca don Marianote —dijo la más bonita de ellas, la menos ajada—, que pueden oírle, y corre peligro de que le chafen el *baúl* nuevo.

—Rafaela Hermosilla —replicó Centurión, alardeando de entereza—, un patriota honrado, un hombre de principios, no teme las coces de la plebe indoceta... Pero arrimémonos a esta puerta, para no dar lugar a cuestiones, o metámonos en la cerería de Paredes, que será lo más seguro... *Sebo...*, ¿dónde se ha ido *Sebo*?

En la enunciación de Centurión que ha sido introducida con un indicio irónico: “con sesudas palabras” domina la tonalidad oratoria, con una sentencia en admiración, con una referencia a Evaristo San Miguel, con la apelación insultante, eufemística “. . . grandes púas..” y el juicio del suceso que está presenciando. La contestación está ya personalizada, más positivamente, pero insistiendo en “ajada”; es desgarrada y con despectiva alusión a la chistera, ahora llamada *baúl* con expresiva metáfora: vemos la doble perspectiva de un mismo objeto.

La réplica de nuevo ofrece una modulación en la tonalidad, ahora de nuevo oratoria y enfática, con el contraste entre la propia calificación “hombre de principios”, “patriota honrado”, que aparecen en la isotopía del motivo de la “dignidad” vaciado de sentido, al recordar la conversación del principio. Y de nuevo hay un movimiento de búsqueda de protección, se siente desplazado del “espacio” ocupado por el revuelto pueblo. Pero antes, en la apelación a la moza ya la ha individualizado con su nombre y apellido. Y se revela su personalidad: aquí aparece en realidad, pero antes, como hemos dicho eran mencionadas en la angustiada voz de su padre, el fabricante de zorros. El cambio de perspectiva con la indiferencia realista ante la situación de Rafaela, indiferencia más bien en tono satírico, nos da un sentimiento de justificación de la conducta de la moza, que sin embargo participa en la venganza popular, como en su origen había participado Gracián.

Ahora hay un cambio de “situación narrativa” reaparece la voz del narrador, primero situando a los personajes ya de nuevo en el refugio cercano de la cerería, después describiendo con tonalidad elaborada y algo retórica el suceso:

Llamado por su amigo, se retiró también al arrimo de las casas el ex policía, seguido de otra de las pájaras. Lívido y tembloroso, no podía disimular el terror que la plebeya justicia le causaba, y era en verdad espectáculo que el más animoso no podía presenciar sin miedo y compasión grandes. Detrás de la caterva que rompía marcha gritando, iban dos hombres montados en jamelgos; vestían blusa de dril y cubrían su cabeza con chambergo ladeado sobre una oreja, esgrimiendo sendos chafarotes o sables. Seguía un bigardón con un palo, del que pendía un retrato al óleo, sin marco, acribillado ya de los golpes que por el camino, en las paradas de la procesión, le daban con sus sables los dos jinetes, en demostración de justicia popular. Al portador del retrato seguía otro gandul con trazas de matarife, en mangas de camisa, esta manchada de sangre, llevando una pértiga, de la cual pendía, muerto y sin plumas, un gallo colgado por el pescuezo. Tras este iba un hombre a pie, empujado más que conducido por un grupo de bárbaros, también con aspecto de matachines. Seguían las angarillas cargadas por

cuatro, de lo más soez entre tan soez patulea; las angarillas sostenían un colchón, en el cual iba el infeliz Chico, sentado, de medio cuerpo abajo cubierto con las propias sábanas de su cama; de medio cuerpo arriba, con un camisón blanco; en la cabeza, un gorro colorado puntiagudo, que le daba aspecto de figura burlesca. Con un abanico se daba aire, pasándolo a menudo de una mano a otra, y miraba con rostro sereno a la multitud que le escarnecía, el gentío que en balcones y puertas se asomaba curioso y espantado. Arrimándose a las angarillas todo lo que podía, iba la mujer de Chico con una taza en la mano, revolviendo con un palo el contenido de ella, que, según decían, era chocolate. Parecía loca: su rostro echaba fuego; su cabeza, recién peinada y con alta peineta, conservaba la disposición de las matas de pelo armadas artísticamente. Digo que parecía loca porque el menear el palo dentro de la taza vacía era como un movimiento instintivo, inconsciente efecto de la máquina muscular disparada y sin gobierno. Enrojeciéndose más a cada grito, decía:

—¡Nacionales, no le matéis! ¡No le matéis, nacionales!

La escritura tiene esa tonalidad manifestada en los indicios que van apareciendo. En el comienzo del párrafo, hay la posición del participio circunstancial al comienzo de la frase<sup>7</sup>. La aposición en pareja de adjetivos, también en posición inicial, la anteposición del adjetivo en “plebeya justicia”<sup>8</sup> con nuevo indicativo valorativo en la voz del narrador; el “en verdad”, y la construcción “sin miedo y compasión grande” con su nota de arcaísmo. Podemos observar también la estructura rítmica y melódica del período, aspecto del estilo de Galdós nunca atendido, que coordina con la escritura elaborada retóricamente. El discurso ofrece tres periodos, constituidos por tres grupos fónicos, el primero (“Llamado—por su amigo↑| se retiró al arrimo—de la casa el ex-policía ∨|seguido—de otra—de las pájaras∨”) ofrece como se va un ritmo de frase breve, frase amplia, frase breve (no entro en el aspecto de acentuación); el segundo también de tres (“Lívido—y tembloroso no podía—disimular el terror→| que la plebeya—justicia—le causaba) con la anticadencia del primer grupo, breve, y la concentrada fuerza de los dos adjetivos, en función apositiva, contrasta con el segundo, en suspensión que se resuelve en el tercero más amplio en cadencia. Todo ofrece una concentración narrativa extraordinaria, por el uso de los ritmos y las construcciones.

Inmediatamente el ritmo descriptivo del suceso ha cambiado. Hay una sucesión de oraciones en construcción del periodo asindético. El *tempo* se ha hecho más rápido; en la focalización en cada personaje, con uso de las construcciones de gerundio, tan características también de Galdós, con las modales de participio complementando los verbos en imperfecto, todo esto da una fuerza expresiva en la que hay una concentrada descripción de una acción aparentemente caótica. Pero de nuevo hay la actitud valorativamente negativa en la caracterización de los personajes, con la tonalidad grotesca intensa que hemos señalado antes (complemento así los excelentes análisis de Kronik), reciben las calificaciones de “bigardón”, “otro gandul con trazas de matarife”, “grupos de bárbaros también con aspecto de matachines”, “cuatro de lo más soez cutre”. Todas estas calificaciones forman una red isotópica en la que se despliega una onomasiología densa de palabras de bajo nivel. Esa insistencia de la voz del narrador, es sin embargo distinta de la actitud expresada en la perspectiva de los personajes, de Centurión sobre todo, y es una manifestación más de la actitud de Galdós ante la “plebe”. Por eso las referencias a la víctima del suceso, a Chico,

aparecen con más compasión, aunque descrito, así como su mujer, con una carga figurativa grotesca extraordinaria.

Ahora hay un nuevo cambio de situación narrativa. El espacio se ha reducido de nuevo a la "cerería"; ahora, dentro del "marco" hay la "escena", o "setting". Tiene un grado de "inmediatibilidad", pero en ella se establece una transitoria "comunidad de habla". Ahora debemos observar en esa "comunidad de habla" en una "escena" la relación de "personajes y espacio". En primer lugar, y utilizando de nuevo la oposición de Panofski entre lo "iconológico" y lo "iconográfico", debemos decir que hay un contraste entre la "cerería" cuya mercancía tiene un carácter religioso (quizás en parte) y la calle, alterada en ese momento. El primer personaje que interviene es de nuevo Rafaela Hermosilla. Hay un cambio de "situación narrativa" desde la anterior, que estaba en la perspectiva del narrador, a esta que es perspectiva de "personaje reflector". Y la mimesis responde a la manera galdosiana de intentar reproducir el habla vulgar, concentrando variantes discrepantes (no son deformaciones populacheras), y en algún caso como veremos, creando algunas por un proceso de analogía.

Pasó todo este bestial aparato de venganza y muerte, que observaron desde la cerería don Mariano y Telesforo, las dos muchachas de mal vivir y don Gabino Paredes con su hijo Ezequiel. Rafaela Hermosilla, que había visto el asalto de la casa de Chico, lo contó de esta manera:

—*Lleguemos*; íbamos con idea de arrastrarle, que es la muerte que merece... El pillo del Cano nos dijo: "¡Atrás, populacho!", y no había acabado de decirlo, cuando Perico, el lañador, le echó mano al pescuezo, y yo y otras le arañamos toda la cara. Daba risa... Después le amarraron bien amarradico con cordeles que prestó un mozo de cuerda... y *entremos*; subimos dando patadas y gritos, y nos *desparramemos* por las salas llenas de muebles y cuadros... "¿A quemarlo todo!" Esta fue la voz. ¡Qué risa! Pero Alonso Pintado soltó cuatro tacos, gritando: "¡Pena de muerte al ladrón!..." Salió esa gran tarasca llorando acabadita de peinar, ¡qué risa!... ¡Y cómo chillaba la gran escandalosa! Que su marido estaba enfermo en cama con la podagra, y que le había pedido el chocolate... "Señoras y caballeros —nos dijo Alonso Pintado, subido en una silla—, venimos a hacer justicia, no a faltar a *nadie*. Al ladrón *busquemos*, no a las riquezas que robó... No toquéis a estos *faralanes* y *cornucopios*... Por el tirano de los pobres venimos. Justicia en él, señoras y caballeros; pero sin alborotar, para que no digan..." Yo, me lo pueden creer..., no alboroté ni cogí nada de lo que hay en aquellas cámaras tan lujosas, donde el *gachó* va metiendo lo que rapiña... Pues Alonso Pintado, *Matacandiles*, *Pucheta*, la Rosa y la *Pelos*, don Jeremías, *Chanflas*, *Meneos*, la *Bastiana* y otras y otros de que no me acuerdo, empujaron puertas, rompieron fechaduras y se colaron hasta la alcoba en donde estaba acostado el *Chico*... No le valió a su mujer decir que estaba imposibilitado y que le iba a llevar chocolate. ¡Qué risa!... "Espérense; no le maten... Me ha pedido el chocolate... Está en ayunas... Se muere..., se morirá solo... Matarle, no." Esto decía la tía *Panderetona*, que no es mujer de él por la Iglesia, sino arrimada, como una, pongo el caso, ¡qué risa!... Total, que en vilo le levantaron, con colchón y todo, y de una escalera hicieron las angarillas... Pepe *Meneos* trajo un gallo, le retorció el pescuezo y, desplumándolo delante del *Chico*, le echaba las plumas, diciéndole, dice: "Lo que hago con este gallo haremos contigo, ¡so ladronazo!" ¡Qué risa!

Luego salió la procesión que habéis visto... Pues venía con *muchísimo* orden, como se dice... *Pucheta* mandaba, que es hombre que sabe del orden y tal...

Oyendo estas referencias, Centurión tenía un nudo en su garganta, y no acertaba ni a protestar contra el salvajismo del pueblo.

—¡Ignominia, barbarie!—exclamaba, dando palmadas en el mostrador—. La libertad no es eso, ¡cojondrios!; no es eso.

Atiendo al indicio que es la forma analógica de los indefinidos "*Lleguemos*", "entremos", "*nos desparramemos*" que son variantes diastráticas, presentes en el nivel, que llamo ahora, substandard, en toda la hispanofonía. Pero siguiendo el decurso del texto, encontramos una forma "*busquemos*" ("Al ladrón *busquemos*") que no es desde luego subjuntiva, sino de presente (buscamos). Ahora bien esa forma no existe, al menos yo no la he registrado ni observado nunca; si Galdós la hubiera sentido como del presente de subjuntivo no la habría puesto en cursivas. Los restantes indicios son variantes "*faralanes*" y "*cornucopios*" posiblemente de creación galdosiana, aunque posibles. "Naide" y "muchismo" son normales (aunque quizás *muchismo* sea muy manchego). En la viva descripción por el personaje, aparecen los participantes con sus motes, con una gran creación onomasiológica por Galdós, aunque pudiera haberlos oído.

La respuesta de Centurión es breve y expresiva con un eufemismo ("cojondrios") muy galdosiano.

Hemos situado los participantes y hemos observado el primer diálogo. En una "constelación de habla"<sup>9</sup> se consideran en un momento determinado el juego del "status" de cada interlocutor, el "rol" que desempeña en el grupo, la capacidad de socialización, la de expresarse y hablar. Observamos que en este ámbito limitado, hay una rotura de la situación social. Si utilizamos otros conceptos comunicativos, diríamos que ha habido una rotura de la distancia, o del peso del status de ciertos personajes, la irrupción de las mujeres, rameras, en un grupo que está formado por Paredes el cerero, por Centurión y por Sebo, establece un cambio de papeles (roles). El del cerero sigue siendo el mismo, parece que nada le ha conmovido, el de Centurión sigue siendo el de supuesto dirigente de la revolución, como tal se afirma en su enfático lenguaje, así como en su "status" social. Ha habido una rotura, ya que en las amenazas por parte de la Zorrera contra *Sebo* o de la desdenosa advertencia a Centurión, se ha invertido la comunicación, y de ser "complementaria" en una situación social normal, ha pasado a ser "simétrica"<sup>10</sup>, a pesar de las imprecaciones que aparecerán. Sin embargo Centurión intenta restablecer la distancia entre él y su desgarrada interlocutora. Al decir ésta que su hermana iba con *Pucheta* "terciado el manto, muy bien peinadita" corta la palabra a su interlocutora y exclama:

—Tu hermana y tú —afirmó Centurión, furioso— sois unas solemnes castañas pilongas, que después de llevar a los hombres al vicio, les predicáis el orden. ¡Vaya un escarnio! Orden vosotras, que nunca supisteis con qué se come eso. ¡Qué principios tenéis ni qué dogmas profesáis para saber lo que es el orden? ¡Idos al infierno con cien mil pares de cojondrios! Tu hermana Jenara y tú, *Rafa* maldita, habéis escandalizado en todo Madrid, después de escandalizar en las calles del Humilladero, Irlandeses y Mediodía Grande... A vuestro honrado padre, el bueno de Hermosilla, le pusisteis a punto de morir



de vergüenza... No os quitaréis nunca de encima el apodo de las *Zorreras*, que os aplicaron por ser hijas de un fabricantes de zorros, que también hace plumeros... Vete, vete; sigue los pasos de tu hermana, al lado de *Pucheta*, de *Meneas* o de otro de esos matarifes que deshonran la Libertad... No te entretengas aquí, entre gentes honradas y hombres de principios... Corre, y verás cómo ahorcan o fusilan o despachurran al desgraciado *Chico*.

En este discurso se entreveran niveles y registros. Los improprios "castañas pilongas" se complementan con cláusulas sentenciosas, de forma equilibrada "que después de llevar a los hombres al vicio le predicáis el orden". La sucesión de enunciados del mismo nivel y de registro moral, se rompe por el "Idos al infiernos con cien mil pares de cojondrios". Y ahora llega a su climax la narración interna de la historia de las dos hijas de Hermosilla "perdidas" por Gracián. Las referencias a las calles de Madrid escenario de los escándalos de las dos mozas, ya ajadas, se acumulan. El discurso entrecortado con pausas termina con nuevas apelaciones a Rafaela para que vaya a ver el fin de Chico. Con ello termina el Capítulo I.

El comienzo del II ofrece un cambio en la perspectiva, una neutralización del violento discurso de Centurión. La reacción de Rafaela es reírse y preguntar a Don Gabino Paredes:

"¿Verdad Gabinico que tú no me echas de tu casa?"

En la contestación del cerero se establece una neutralización de las tensiones, la interacción queda en estado suspenso. La enunciación del desdentado dueño, hay una cortesía tópica ("esta humilde tienda"), y después de eso apaciguadamente, habla la otra compañera de Rafaela. También se la describe con un tono de valoración negativa. En la mimesis de la enunciación de la "mujerona", hay un reflejo de lengua popular, viva, y con "razones no mal concertadas" concede el narrador. Indicios vulgaristas son "vostedes" y "porsupuesto". La primera forma es extraña y no aparece registrada, la más semejante es *vusted* existente en zonas americanas. Posiblemente es un hipervulgarismos más de Galdós. En general la *Jumos* tiene en su lengua viva una imagen de la historia, en la figura de Chico, con una perspectiva que completa la imagen que teníamos desde *La Revolución de Julio* del Jefe de Policía. En la mimesis de su lengua sólo hay vulgarismos esparcidos como "el *izno* de Espartero", o referirse a la muerte de un primo que después de una paliza "*dormitó* el alma". Galdós aquí se ajusta a un modelo de lengua popular, los indicios vulgares sirven un poco a modo de referencia, pero sin que puedan quitar eficacia al tono general de lo que dice la *Jumos*. Y en la contestación de *Sebo* este emplea una mezcla de expresiones carcelarias ("se le aplicó de firme el vergajo..") con otras de registro jurídico, mezcla propia de la personalidad del policía. Una de estas últimas provoca el estallido de cólera de la *Jumos* por su reacción, hecho frecuente en los coloquios diglósicos, ante una palabra que no entiende. Aparece lo grotesco una vez más cubriendo realidades trágicas:

—No fue así, Pepa *Jumos*; no fue así —dijo *Sebo* gravemente, poniendo en su acento todo el respeto a la verdad histórica—. A Simón Angosto se le hicieron los cardenales y se le aplicó de firme el vergajo porque anduvo en aquellas trapiondas..., bien me acuerdo..., cuando mataron a Fulgoso... Se le encontró una carta con garabatos

masónicos y razones en cifra que parecían... así como un conato de atentado contra Narváez...

—Para conatos tú, reladronazo —replicó la mala mujer, roja de ira—. ¿Qué es conato?

—Es intento de delito, delito frustrado...

—*Me frustro* yo en ti y en el *conato* de tu madre. Sales a la defensa de Chico porque tú eras de los del vergajo, que deslomaban al infeliz que cogían.

Tal eres tú como el otro, que ahora paga sus *conatas* y *frustradas*...., y con él te debíamos llevar.

El juego de adaptaciones diastráticas, verosímil por su frecuencia en el diálogo popular, con sus derivaciones (*conatas*, *frustrata*) ofrece esa comicidad con que el narrador matiza la fuerza de la enunciación de la Jumos.

La réplica de *Sebo* de nuevo está acotada modalmente. El narrador advierte así de la situación de “posible víctima” que siente el personaje al describirlo “palideciendo”. Se inicia así una unidad unilogal:

—Yo no estoy con él ni estuve —dijo Telesforo, palideciendo—. Pepa *Jumos*, mira lo que hablas; ten en cuenta que yo, si cumplí mi deber en la Seguridad, luego me dio asco de aquel oficio y me pasé al partido de los señores generales de Vicálvaro, que nos han traído la Libertad, verbigracia, la Justicia.

—Justicia contra ti, *arrastrao* —dijo Rafaela Hermosilla, terciando en la conversación—. Andate con tiento, *Sebito*, y no pintes el diablo en la pared, que como te huela el pueblo hará contigo un *conato*.

—El amigo Telesforo —indicó Centurión, extendiendo una mano protectora sobre el renegado de la Policía— es hombre de principios que jamás atropelló al pueblo soberano. Si alguna vez impuso castigos, fue mirando por el Ornato Público, que llamamos también Policía Urbana.

El tono de la enunciación de Telesforo es neutralizante. Con la ilocución que es una advertencia “mira lo que hablas”, intenta restaurar la situación “complementaria” en voluntad de simular su superioridad; el “ten en cuenta” tiene un tono persuasivo. Se presenta la referencia a la propia persona: “que si yo”, iniciándose una condicional. Pero aquí de nuevo se modula el proceso introduciendo un lenguaje ético-político “si cumplí mi deber en la Seguridad”; hay una línea isotópica en el comportamiento lingüístico del personaje. Después hay una supuesta confesión personal “me dió asco” y describe su aparente cambio de “estado”, y de nuevo vuelve al registro histórico político, con una reverencial “los señores generales de Vicálvaro” con la que quiere afirmar su pertenencia a los vencedores. Y sigue en la misma tonalidad enfática que el narrador destaca poniendo “Libertad” y “Justicia”, aunque unidas por el “verbigracia” de tono cultivulgar. Hay pues una politonalidad en los cambios de registro.

El texto, la enunciación, ha terminado enfáticamente. Se siente el carácter paródico mendaz del habla de *Sebo*. El enlace con la enunciación del personaje antafonista, es por el recurso de repetición, de la palabra final. Pero del vaciamiento semántico, de la “mentira” que carga *Justicia* se pasa a una autenticidad sentida por Rafaela Hermosilla, que de nuevo toma la palabra, primero con fuerza expresiva pero de función ilocutiva, la operación de

reducir a su significado exacto a "Justicia", la refuerza Rafaela con la directa apelación "arrastrao" que el narrador marca como vulgarismo, aunque la variante *ao* sea muy general, así se refuerza el sentido agresivo de la enunciación. Pero se introduce ahora una advertencia, y sucede en el decurso que aparece ya *Sebito*, con un valor familiar pero claramente despectivo. En la perspectiva del narrador se ha afirmado la personalidad de Rafaela. De su "status" de prostituta o de protagonista de los trágicos acontecimientos que ella misma describió, se pasa a un "papel" o "rol" en la constelación de habla; el espacio de intimidad, con una disminución de la distancia física de los interlocutores, causa una reducción: hay una relación "simétrica", con una "complementariedad" en cierto modo invertida; en el nivel lingüístico hay de nuevo los rasgos de habla popular, con introducción de un refrán interesante (no lo he encontrado en colecciones españolas, en su versión alemana es muy corriente). Y de nuevo la referencia paródica a la lengua enfática de Telesforo, con la burla de *conato*.

Centurión que toma ahora la palabra, ofrece con su estilo modulado de nuevo por el narrador mimetizante, que no deja de presentar al personaje en su verdadera personalidad. Centurión extiende "su mano protectora sobre el renegado de la policía, y aparece hablando con el registro enfáticamente utilizado del vocabulario ético-político. Aparece el tal usado "principios", "pueblo soberano" y elabora el discurso con términos administrativos "Ornato público", "Policía Urbana", en un nuevo tejido de disfraces, con intención de persuadir a sus interlocutores con el uso de esos términos.

Pero de nuevo interviene la Jumas, personaje reflector de la historia, que con el mismo juego de variaciones deformadoras de palabras abstractas deshace el argumento manipulador de uso de términos de carácter enfático.

¡Buenas *ornatas* públicas nos dé Dios!, y continúa de nuevo en su perspectiva realista la enumeración de los actos comentados por *Sebo*.

El tiempo impide que siga analizando estos aspectos del uso del lenguaje en este episodio. Pero el esquema interlocucional es el mismo. Con esto he querido contribuir al conocimiento del uso del lenguaje por Galdós, de la plenitud de rendimiento de todas las funciones del mismo, y al tema general de Historia de la Lengua (que he presentado en el Congreso de Sevilla) de los dinamismos diasistemáticos en textos de diversa clase.

## Notas

- <sup>1</sup> Véase más abajo los rasgos característicos de una *constelación de habla*.
- <sup>2</sup> Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1982. Cap. 6.
- <sup>3</sup> José María Cuesta Abad, "Los espacios de Fortunata": Dialéctica espacio refugio/ espacio prisión", en *Centenario de "Fortunata y Jacinta" 1887-1987. Actas (Congreso Internacional 21-28 de Noviembre)*. Madrid 1989, 477-484.
- <sup>4</sup> Ruth Ronen "Space in Fiction", en *Poetics Today (Poetics of Fiction)* Vol. 7, 1986, 42-438.
- <sup>5</sup> Para la sistematización de las relaciones interactivas entre interlocutores ("partners") es muy útil Hannappel Melenk *Alltagsprache*, München 1979.
- <sup>6</sup> Se crea una "máscara" de las figuras de estas mujeres. Para lo grotesco en Galdós hay que recordar una vez más el guiador estudio de John W. Kronik "Galdós and the grotesque", *Anales Galdosianos*. Anejo, 1978, 39-54. Añado aún que la calificación "mozas del partido" tiene una evocación cervantesca, pertenece al el narrador.
- <sup>7</sup> Es una modalidad sintáctica de aneja tradición en la narración histórica, y de uso frecuentísimo en Galdós. V. Rolf Olbrich *Syntaktisch stilistische Studien über P.G.*, Hamburg 1937, 101 y ss.
- <sup>8</sup> Estas formas, que pueden aparecer también en variantes las llamé "indicios de elaboración" (se trata de escritura culta) en un Seminario en Las Palmas en 1987, y han sido utilizadas por Yolanda Arencibia en sus trabajos sobre variantes en pruebas.
- <sup>9</sup> El concepto de "Constelación de Habla" (*Redekonstellation*) ha sido desarrollado progresivamente en la sociolingüística alemana, por Habermas y otros. Existen algunas que son ocasionales. Se considera que en el acontecer que es las interacciones verbales en un grupo hay grados distintos para la cohesión de los interactores. Así se considera medible, la unidad del lugar, la unidad de tiempo, la constancia de los participantes, y en la interacción la constancia de la tensión ejercida de unos por otros. Puede haber en constelaciones ocasionales una alteración de la constancia de los "estatus" y los "papeles"; aquí hay una inversión de funciones hemos dicho. Pero además hay también una inversión en los niveles socioidiomáticos. La fuerza la tiene el lenguaje popular, frente al artificioso.  
(Orientaciones bibliográficas y más pormenores en Hugo Steger)  
"Über Textsorten und andere Textklassen", en *Textsorten und Literarische Gattungen*, Berlin 1983, 25-67.
- <sup>10</sup> Los conceptos de comunicación "simétrica" y "complementaria" se debieron inicialmente a Watzlawick, y han sido desarrollados en forma distinta. La comunicación "simétrica" se establece entre hablantes que poseen un "estatus" semejante, mientras que en la "complementaria" un hablante

depende de otro. Sin embargo en el caso del diálogo entre Centurión y la "zorrera", aquel tutea a esta, pero no al revés. Para más pormenores véase la obra citada en la nota 5.

<sup>11</sup> Para la época de Galdós es especialmente importante la tesis de María Paz Battaner Arias, *Vocabulario político social en España (1868-1973)*, Madrid, Anejos de la Real Academia Española, 1977.

<sup>12</sup> Harald Weinrich *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, 1968.