

## GALDOS ANTE EL TOPICO Y LA AFECTACION ESTILISTICA

Isabel Román

A Robert Russell y Rodolfo Cardona

Queremos tratar aquí lo que nos parece un verdadero subtema en la producción de Galdós: la sátira del lugar común, de los fraseologismos que hinchán la expresión, de toda manifestación de "discurso repetido", así como de cualquier modalidad de lenguaje retórico o afectado<sup>1</sup>.

De toda la obra galdosiana se desprende un amplísimo censo de personajes —protagonistas, secundarios, de aparición efímera e incluso meras caricaturas verbales en función de la sátira— cuyo discurso es un simple encadenamiento de fórmulas, clichés atrapados en diversas fuentes, etc., que vienen a sustituir el ejercicio del raciocinio propio. Junto a ellos, otro grupo de personajes está caracterizado como portador de la conciencia del autor ante la afectación y la escasa creatividad lingüística, según se verá.

No haremos en este lugar sino unas calas dentro del abrumador material que nos ofrecen las obras, suficientes para corroborar que la sensibilidad lingüística de Galdós es extraordinaria y consustancial a su carácter. Precisamente, en el prólogo a *La Regenta*, uno de los aspectos que llaman su atención como dignos de elogio es "su vena satírica, aquella gracia, digna de Quevedo, con que persigue los lugares comunes de la conversación de la literatura ríspida y del periodismo. En esto es V. iniciador"<sup>2</sup>.

Tras los estudios de J. Gimeno Casalduero, actualizados por S. Gilman, los críticos han comprendido que la aparición de los tópicos puede ir más allá del mero realismo oral, de transcripción. Gilman, siguiendo las propuestas de Gimeno, recuerda que éste intentaba analizar si los tópicos no contribuirán a "revelar la radical vaciedad de la vida social y política española a fines del siglo XIX", si no nos estarán descubriendo que, a los ojos de Galdós, la sociedad española del siglo XIX vive por entero del tópico y mediante él "siente, piensa y habla"<sup>3</sup>.

Galdós se servirá —no sólo en la palabra de los personajes, sino en las voces de sus narradores, tan a menudo paródicas— de muy diversas fuentes de clichés: la oratoria parlamentaria, el lenguaje de la prensa con sus manierismos, el lenguaje burocrático, los sermones y libros religiosos, el habla vulgar que a veces reproduce los registros anteriores...

La sátira de la afectación estilística presente en Galdós tiene ilustres antecedentes en lo que Bajtin denominaría el "plurilingüismo" de la novela humorística representada por

Fielding, Smollet, Sterne, Dickens, Tackeray, etc., en Inglaterra, Hippel y Jean Paul en Alemania. Bien podríamos incluir a Galdós entre los autores citados, en cuanto que sus novelas vienen a constituir "una enciclopedia de todos los estratos y formas del lenguaje literario [pues la narración] reproduce paódicamente las formas de la elocuencia parlamentaria, de la elocuencia judicial, (...) las formas de las noticias periodísticas, (...) la murmuración de los chismosos, el habla pedante de los sabios, el estilo épico elevado, el estilo bíblico, el de los hipócritas sermones moralizantes (...)"<sup>4</sup>. En definitiva, podemos hablar de una estilización paródica de los estratos del lenguaje así como de lo que el citado crítico define como un "movimiento activo del autor hacia y desde el lenguaje".

El alcance último de este "plurilingüismo" en cuanto reproducción paródica de lenguajes, estilemas reconocibles, etc., parece ser en Galdós el siguiente: unos personajes que se expresan mediante "ideas recibidas" y moldes prefabricados están mostrando "toda una manera de pensar y una forma de relación humana" que anula la posibilidad de descubrir "la autenticidad interna del yo" ante uno mismo y los demás<sup>5</sup>.

Un conocido análisis de Tierno Galván acerca del tópico en general nos advertía también que el uso sistemático de fórmulas, clichés, etc. crea una "falsa conciencia" en la persona, superpuesta a su verdadera conciencia. El intelecto, pues, se enajena o vende al renunciar a su ejercicio libre. En muchos casos los clichés pueden devenir no ya formas de expresión (cuya imitación puede resultar cómica) sino —lo que es más grave— formas de pensar<sup>6</sup>.

Como gráficamente dice la aguda Pilar de Loaysa respecto a su viejo marido, existe una clase de personas que "piensan por papeletas":

"Es de esos que llevan dentro del cerebro una baratija de ideas adquiridas y coleccionadas en el trato de los hombres más vulgares (...) La tiene en forma y distribución de papeletas clasificadas. Para cada tema que surge, su papeleta correspondiente. ¿Se habla de teatros? Papeleta. ¿De moral, de matrimonio, de religión (...)? Pues allá va la cédula (...) Ya comprenderás que quien piensa por papeletas, en las acciones procede de un modo semejante, y ha de ser formulista, esclavo de la letra de ordenanzas y reglamentos" (*La estafeta romántica*, p. 627).

Aunque tal vez exagerándola y aprovechándola lúdicamente, hipótesis que no se puede ignorar y que plantearemos también aquí, las novelas de Galdós vienen igualmente a reflejar una situación de degeneración sociolingüística coetánea, frente a la que muestra particular percepción<sup>7</sup>.

Galdós es, como Clarín, un continuo "desautomatizador" de fórmulas previsibles y manidas: por ejemplo, de la tendencia a la adjetivación tópica tan frecuente en la conversación, en la mala literatura, en el discurso político, sea liberal o conservador...

Encontramos desde ejemplos de desautomatización muy elementales, como los siguientes, hasta el aprovechamiento jocosos de fórmulas próximas a lo que J. I. Ferreras denominaba "coordinadas frasísticas"<sup>8</sup>.

Así, el narrador de *Tormento* comenta y en consecuencia deshace lo que casi es "solidaridad léxica", "cena opípara", de este modo burlesco:

"Hubo cena, que por la fuerza rutinaria de la costumbre hemos de llamar opípara..." (p. 86)

Y en otro momento se prevé la adjetivación tópica atribuible a Bringas:

"Bringas no autorizaría aquel lujo que, sin duda, le habría de parecer asiático..." (*La de Bringas*, p. 144)

En otra ocasión hallamos al narrador Tito portando la burla de Galdós ante fórmulas previsibles, en este caso, de subliteratura romántica:

"Pero al llegar a la puerta me sentí detenido por una *mano* que llamaré *invisible y misteriosa*. Así son todas las manos que en casos tales atajan a los personajes de novela, lanzados a veloz carrera por un fuerte impulso del corazón" (*De Cartago a Sagunto*, p. 494).

Desde obras tempranas, como *Gloria*, Galdós puede servirse humorísticamente de esta adjetivación tópica, jugando con el lector y sus expectativas. Así, al lector le suena a "ya oído" el convencional inicio en una "mansión encantadora", "linda casa que tiene el inmenso interés de toda vivienda a cuya ventana se asoma un semblante bello, esta mujer graciosa, estos negros ojitos que buscan y no hallan..." En la descripción primera de Gloria también incurre el narrador en tópicos y almibaradas metáforas del tipo "Sus labios encendidos eran la más hermosa y dulce fruta que puede ofrecerse en el árbol de la belleza a los hambrientos antojos del amor". Pero nos sonreiremos cuando este jocoso narrador, tras su serie de hipérbolos, "corrija" implícitamente su inventiva con la protesta "El que no lo quiera creer que no lo crea" (pp. 516-517).

Los primeros capítulos, en suma, son un juego con un inicio convencional de novela romántica, que por diversos procedimientos va siendo enmendado y destruido. La misma intención con que en *Un tribunal literario* un joven Galdós se burla de las propuestas manidas que cuatro críticos ofrecen al incipiente escritor.

Por su relación con el aspecto que nos interesa, tenemos que subrayar una evidencia problemática: la frecuencia en Galdós de lo que son exclusivamente PARODIAS DE ESTILOS. Y es necesario desde el principio interrogarse sobre los diversos móviles de tan numerosas parodias, a veces lúdicas y satíricas a un tiempo, en ocasiones pura diversión del autor. En efecto, Galdós es también un gozoso "pasticheur", capaz de imitar con humor cualquiera de los muchos estilos que conoce. Como encarece Bravo Villasante, este "poder mimético, avivado por la ironía, es uno de los mayores encantos para el lector actual"<sup>9</sup>. Y Hinterhäuser ha subrayado respecto a los Episodios nacionales, la "gran capacidad de adaptación estilística", que permite al autor tomar rasgos de la novela popular, de obras románticas, y también convertir a algunos de sus personajes en verdaderos palabradores que discursen al modo de sus oradores favoritos, de artículos de Prensa, etc.<sup>10</sup>

Galdós puede servirse para sus fines de personajes a los que caracteriza con los mismos rasgos de sensibilidad lingüística y gusto por la parodia que tiene él mismo, según veremos. O, simplemente, inventa un ocasional personaje cuyos dichos, referidos, le son útiles para el cambio de registro. Este último es el caso que citaremos de *La familia de León Roch*: en la Parte III de la obra se produce un sorprendente cambio de tono cuando el narrador decide, lleno de humor, recordar expresamente el estilo de Fray Gerundio en la descripción de la

capilla de Suertebella. Para ello se sirve como intermediario de “un chusco que se entretuvo cierto día en dar una explicación humorística y a todas luces irreverente de las figuras que hermoseaban la capilla, (...) Los doctores, en número de cuatro y representados en actitud de escribir gravemente con el *aquilífero pincel* (...) en el sitio mismo donde estaba pintado San Lucas, *el evangélico toro...*” (pp. 916-917).

Es sorprendente, por otra parte, la uniformidad que pueden mostrar los narradores galdosianos en sus ocasionales caprichos paródicos. Así, en *El Doctor Centeno*, la parte II se abre con un buenhumorado “ubi sunt” en la voz del narrador:

“Aquellos guapos chicos, aquellos señores de diversa condición que allí vimos entrar (...) ¿qué se hicieron? ¿Qué fue de tanto bullicioso estudiante, qué de tan variada gente? (...) Estos y otros que no nombro, ¿do están?” (p. 1.381).

Frecuentes son también las cervantinas descripciones del amanecer o el atardecer, ya de por sí parodia de los clásicos grecolatinos<sup>11</sup>. No importa quién sea el narrador. En *La de Bringas*, el narrador nos ofrece una descripción pseudolírica del atardecer, tal vez acompañando burlescamente la actitud teatral de Rosalía y Pez: “cuando la luz solar se dilataba en las alturas y empezaba a clavetear el cielo las pálidas estrellas...” (p. 149). Veintisiete años después, en *De Cargago a Sagunto*, de repente Tito remonta su estilo y describe así un amanecer: “pues la aurora, mensajera del rubicundo Febo, apenas hendía los horizontes con sus dedos de rosa...” (p. 499).

Son los anteriores casos de parodia cuya intención última puede ser en exclusiva la diversión del autor, y no queremos escamotearlos, aunque tan perplejos nos dejen a veces<sup>12</sup>.

Pero como dijimos más arriba, existe también la posibilidad de diseñar personajes cuya capacidad mimética esté vinculada con su conciencia lingüística y que en la obra se conviertan en los parodiadores o cronistas de los dichos de otros personajes. Un ejemplo interesante corresponde a la caracterización de Augusto Miquis en *La desheredada*, quien, en llamativo paralelismo con su propio autor, satiriza la pedantería, se divierte imitando discursos, etc.:

“Se asimilaba prodigiosamente las ideas de los libros y las ideas de los maestros orales, sus frases, su estilo (...) Tomando un tono hueco, hacía pasar por sus labios todas las palabras retumbantes, todas las frases oscuras de la fraseología científica (...) en realidad no hace más que mofarse de lo que es realmente pedantesco” (pp. 1.008-1.009).

Este procedimiento lo ensaya Galdós con frecuencia. En *Cánovas*, último de los Episodios, escrito en 1912, encontraremos, por ejemplo, tertulias de Segis, Tito y un estudiante, los tres con idéntico humor, entretenidos en el lúcido intercambio de tiradas retóricas que parodian el lenguaje parlamentario de utopía política.

Inventa Galdós infinidad de situaciones de impulso idéntico, entre su gusto por el pastiche y su sincera fobia ante la cursilería y el lugar común. Por ejemplo, es evidente su especial diversión al imitar el estilo de LOS SERMONES y LA ORATORIA RELIGIOSA en general, pero también su antipatía ante las metáforas que apelan a los sentidos, ante los consuelos propios de sermón, etc.

Ya en *La Fontana de Oro* advertimos la afición del autor por “hacer párrafos”, adoptando el lenguaje de sermón, o de lecturas místicas. Sumamente divertidas son las admoniciones retóricas y redundantes de Paulita Porreño. Además, el autor introduce aquí y en otros lugares digresiones metanovelescas y metalingüísticas, que se convertirán en uno de los cauces del humor en la novela. Por ejemplo, suponiendo nuestra extrañeza ante el exceso verbalista de Paulita, sugiere, por una parte “la influencia de las lecturas místicas en la manera de expresarse de aquella señora”. Y además, una explicación jocosamente distanciadora, reclamando como autor su derecho a escribir a su gusto: “Tenemos datos para creer que la devota no dijo esto con las mismas palabras empleadas en nuestro escrito. Pero si el lector lo encuentra inverosímil, si no le parece propio de la boca en que lo hemos puesto, considérelolo dicho por el autor, que es lo mismo” (pp. 131-132).

No haremos aquí un inventario de los personajes que sirven a Galdós a un tiempo para satirizar la florida oratoria religiosa y para recrearse imitándola. Nos limitaremos a recordar la función de las amplias peroratas místicas de Juan de Dios, (muy parecidas a las de la ermitaña Marcela de *La campaña del Maestrazgo*) siempre de efectos jocosos, como cuando intenta convencer a Gabriel de que piense sólo en el alimento espiritual: “—Por piedad por todos los santos, por la salvación de su alma, amado hermano mío, modérese usted, refréne esos livianos apetitos, ponga cien cadenas a la concupiscencia del mascar, pues por la puerta de la gastronomía entran todos los melindres pecaminosos” (*La batalla de los Arapiles*, p. 127).

De sospechosa semejanza con lo citado son algunas de las parrafadas de Tito, o Proteo Liviano, quien —como su autor— es particularmente proteico en su gusto por los cambios de registro lingüístico. A veces, el propio narrador reconoce su propensión al sermón religioso:

“Con un tonillo evangélico que maquinalmente me salía del pensamiento a los labios, le hablé de este modo:

— Amigo, mejor será decir hermano mío, coge estas ropas y tenlas por tuyas sin reparar en la mano que te las entrega; corre a tu morada y, una vez que purifiques tus carnes con santas abluciones...” (*Cánovas*, p. 576).

Este tono parece serle especialmente querido, ya que, tras hablar con el obispo en *La Primera República*, reconocerá que lo imita al decir:

“Y heme ahora, lectores amados, feligreses píos en estos divinos oficios de la Historia...” (p. 367). Y aún varias páginas adelante retoma su latiguillo sermonario: “Vedme otra vez en el Congreso, amados leyentes míos y hermanos en la comunidad de la historia...” (p. 387).

De todas formas, no es éste el único registro que imita este portentoso remedador de estilos. No hay más que recordar sus requiebros en estilo quijotesco y arcaizante ante la anticuada dama vizcaína de quien se enamora en *De Cartago a Sagunto*, p. 466., subrayando así su escepticismo en amores, su distanciamiento jocosos de la situación. O su parodia de las cláusulas trimembres de sinónimos usadas poco antes por Ido del Sagrario: “si viene un guardia (...) despiértente en seguida. Me traerá un parte, un despacho, un aviso...” (*La Primera República*, p. 386).

El ejemplo máximo de exhibición paródica de este interesantísimo personaje- narrador lo tenemos en su cínico discurso en Durango, a imitación de Fray Gerundio de Campazas, (*Amadeo I*, cap. XVII), aguda burla del papanatismo de sus oyentes. Aquí Tito demuestra cómo es posible conmover a un auditorio con tópicos encadenados y majaderías arbitristas, además de analizar finamente la “pragmática” de la situación oratoria, como en tantas ocasiones hace Galdós.

En este sentido, resulta particularmente interesante el cap. X de *La Fontana de Oro*, donde no se transcriben las palabras del fallido discurso de Lázaro en el café, sino la resonancia de la situación en el interior del orador, y esta “pragmática” de la oratoria que analiza la psicología del público, el misterio de la conexión orador-oyente, etc.

En la línea de parodia de la forma y contenidos de sermones, plegarias, etc, estaría la transcripción de los artículos de prensa y las oraciones de falsa devoción del cínico Juan Bargas en *Memorias de un cortesano de 1815*, los tópicos discursos sobre “el ateísmo de los tiempos”, a cargo del cura de Ficóbriga y otros aspirantes a oradores domésticos en *Gloria*, etc.

En *La familia de León Roch*, el narrador comenta con dureza el estilo melifluido del Padre Paoletti, y el modo sensual de vivir la religión María, quien “hallaba elocuente y sublime un escrito en el cual, para celebrar a Cristo en la Hostia, se hablaba de armonía y silencio, de fuentes selladas, de celestial sonrisa(...)” (pp. 891 y 952).

Un caso de especial transcendencia lo encontramos en *Miau*: en la novela, como es de esperar, Dios no puede ofrecer a Luisito respuestas que el niño no conozca previamente. El autor se servirá del parlamento de Dios para, sin necesidad de glosa ni comentario explícito, ridiculizar algunas propuestas religiosas como la del abandono a la voluntad divina. A la pregunta obsesiva de Cadalsito sobre cuándo colocarían a su abuelo, Dios responde ensartando tópicos consuelos de sermones, sobre los que el autor ironiza:

“Porque verás: ¿para qué sirven los bienes de este mundo? Para nada absolutamente. Esto, que tú habrás oído muchas veces en los sermones, te lo digo yo ahora con mi boca(...) Tu abuelito no encontrará en la tierra la felicidad(...) ¿No te acuerdas ya de lo que dice el Catecismo? Apréndelo bien. El mundo ese es un valle de lágrimas, y mientras más pronto salís de él, mejor” (p. 1.102).

Siendo los sermones, entre otros factores, la base de la infantil formación religiosa de Luisito, resultará dramática la sensiblería del buen don Ramón. Villaamil escucha a su nieto como si de un oráculo inspirado se tratase, incapaz de reconocer el tópico en sus consejos:

“— Y anoche me dijo que no te colocarán, y que este mundo es muy malo, y que tú no tienes nada que hacer en él, y que cuanto más pronto te vayas al Cielo, mejor(...) El estupor de Villaamil fue inmenso. Eran las palabras de su nieto como revelación divina, de irrefragable autenticidad” (p. 1.107). Lo dramático en esta ocasión estriba en la resonancia de estas frases en don Ramón, hasta el punto de ser uno de los factores que decidirán su suicidio.

Por su parte, el cesante tampoco había quedado antes libre de repetir estos conceptos. En la cita siguiente, el narrador no señala explícitamente —como tan a menudo suele hacer— que nos encontremos ante una sarta de tópicos; pero el sospechoso encadenamiento de éstos,

reproducidos en estilo indirecto libre nos sugiere de inmediato la actitud burlesca e irónica del autor frente a ellos:

"Villaamil entonó al difuntito la oración fúnebre de gloria, declarando que es una dicha morir en la infancia para librarse de los sufrimientos de esta perra vida. Los dignos de compasión son los padres, que se quedan aquí pasando la tremenda crujía, mientras el niño vuela al cielo a formar en el glorioso batallón de los ángeles" (p. 1.006).

Hay que destacar también la frecuencia con que, desde obras tempranas, Galdós se entrega a la parodia del LENGUAJE AMOROSO CABALLERESCO O ROMÁNTICO, inventando situaciones muy semejantes en diversas obras. Así, en *La batalla de los Arapiles* (p. 134 y sig.), un Gabriel gozoso se dirige a Inés, por juego, en estilo caballeresco, tal vez inducido por el concepto de España y los modos de expresión de miss Fly, viajera romántica.

En *Miau*, Víctor Cadalso es el principal acreedor a la ironía del autor. Sus manifestaciones son un conjunto de ideas tomadas de acá y allá. No representa al usuario de tópicos hasta cierto punto ingenuo, presuntuosillo a escala menor, sino otro de peor especie y mayor peligrosidad. No en vano es en *Miau* el triunfador mediante la palabrería, que con dosificación inteligente sabe imponerse a interlocutores que parecen estar deseando ser deslumbrados por el tono teatral y enfático del histrión. El narrador advierte una y otra vez las fuentes de que se sirve el tipo, lamentablemente ignoradas por sus interlocutores en la novela. Así, tras una larga perorata ante Abelarda lo desenmascara el narrador: "(estas filosofías y otras semejantes las tomaba Cadalso de ciertas novelas que había leído)" (p. 1.042).

O, en otro lugar,

"No hables, me atormentarías sin consolarme. Soy un réprobo, un condenado. Estas frases de relumbrón, espigadas sin criterio en diferentes libros, las traía muy preparaditas para espetarlas a la primera ocasión" (p. 1.53).

En *Miau*, la relación de Víctor y Abelarda será una de las líneas argumentales más rentables para la comicidad. Aparte de su pertinencia en el conjunto de la novela, parece amplificarse por puro gusto del autor, convirtiéndose en una excrecencia de cierta autonomía. Galdós se divierte y se deja llevar en la recreación de los diálogos de la pareja, más extensos de lo que sería estrictamente necesario. La burla de Víctor a la joven parece ir demasiado lejos, dejándonos con la sospecha de si las amplias parrafadas no se deberán al espíritu lúdico con que el autor se entretiene en la parodia —cuya finalidad acaba en sí misma— de un estilo engolado y romántico.

Se trata del mismo impulso que conduce, por ejemplo, la extensión de un diálogo entre José María Bueno y su prima M<sup>a</sup> Juana en *Lo prohibido*. José María se remonta y, por juego, finge admiración expresándose en forma grandilocuente, y alternando con los razonamientos de María al estilo de una heroína de folletín (p. 412). Se produce así otra escena de organización y fines independientes. Parece que Galdós está azotando y burlándose de este tipo de expresión tópica e insincera, pero también que se divierte imitándola, con la misma

actitud de atracción-repulsión que algunos de nuestros autores barrocos (Quevedo, Quiñones de Benavente, Polo de Medina...) adoptaron frente a las frases hechas o "civilidades". Sólo esto explica la morosidad, innecesaria estructuralmente, con que se recrean escenas como los diálogos de Víctor y Abelarda, cuyo efecto cómico llega a difuminar la compasión por la infeliz joven.

M. Nimetz se ha ocupado de estos interrogantes, al advertir cómo buena parte del humor en las Novelas Contemporáneas proviene de una sátira del romanticismo y del gusto romántico. Si recordamos que es requisito de la sátira que sea de interés presente, relacionada con el aquí y el ahora, tendremos que preguntarnos seguidamente con Nimetz por qué Galdós dedicaría tantas páginas a tal sátira, cuando entre 1881 y 1915 los peores excesos del romanticismo habían decaído<sup>13</sup>.

Son indiscutibles las consecuencias cómicas del lenguaje de un romanticismo trasnochado con que finge Víctor ante Abelarda, y tal vez sea ello la causa de la prolongación de las escenas entre ambos. Sin embargo, esta finalidad humorística no es incompatible con el sentido crítico con que el autor aborda las expresiones tópicas de los personajes.

No es nuestro propósito trivializar la presentación de las relaciones de Abelarda y Víctor que, por otro lado, han sido valoradas en su sentido profundo por E. Rodgers, quien las considera parte de la estrategia de Galdós para revelarnos el conjunto de una sociedad ocupada en jugar con los sentimientos serios y profundos. En el caso que comentamos, cree Rodgers que los tópicos románticos parecen proveer a la sociedad de unos medios prefabricados para entender las relaciones humanas<sup>14</sup>.

Subyace una dimensión profundamente seria que ha sido puesta de relieve por este crítico: Abelarda, Víctor y don Ramón en especial, forman parte de un "continuum" que en definitiva, abarca toda la Restauración española. Los clichés con que piensan forman parte de su herencia cultural global que comparten con sus contemporáneos, y les obliga a contemplar su propia experiencia en términos de estereotipos.

Galdós reproduce, a lo largo de toda su obra, situaciones idénticas, entre la crítica evidente y el gusto por inventar en las coordenadas románticas. Por no traer más que un último ejemplo, en *España trágica*, de 1909, encontramos: un joven galateando por diversión en la iglesia, a lo romántico, a una madura beata: "Me callaré —respondió Segismundo deslizado las sílabas con susurro—, me callaré después de decir a usted, Donata sublime, que este Donado ama a usted con locura, con frenesí(...) ¿Quién hizo esa belleza dolorida y arrebatadora?..." (p. 157)

### *La sátira de la "bêtise" y la prensa como moderna "enciclopedia"*

Perdónese el uso del galicismo, con el que sólo pretendemos subrayar la semejante actitud de Flaubert y Galdós ante la "tontería" de su tiempo, entendiendo ésta en el sentido de los tópicos triviales de la conversación burguesa, la reproducción en bloques anquilosados de lo leído y también en el sentido de búsqueda de la "preciosité" estilística, que conduce a la cursilería.

Hay que reconocer, no obstante, la mayor ferocidad del autor francés, quien en una carta declara "Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent" y, en

consecuencia, su necesidad de “vomir sa bile” contra la sociedad. La intención del *Dictionnaire des idées reçues*, proyecto que tenía en la mente desde su juventud, es, según él mismo declara: que tras haberlo leído, nadie se atreviese ya a usar ninguna de las frases en él contenidas. Se trata, pues, de combatir la “tontería” mediante un paródico diccionario de sus manifestaciones, vinculadas al lugar común<sup>15</sup>.

Recordemos la irónica advertencia que, respecto a la palabra “original” recoge Flaubert en su Diccionario, subtítulo “Catalogue des opinions chic”: “Rire de tout ce qui est original. Le hair et même le bafouer et l’exterminer, si l’on peut”.

El Diccionario ofrece un código de opiniones ya formuladas y “frases” útiles para que los burgueses incultos se comuniquen pomposamente entre ellos, en una rueda de engaños recíprocos.

Se trata también de ofrecer un repertorio donde el burgués pueda hallar, en cómodas píldoras, un “resumen” de conocimientos culturales de todo tipo, siempre con la finalidad de que se sirva de ellos para mantener una conversación distinguida o de buen tono. Al burgués no le interesaría la originalidad, ni la cultura gratuita y arduamente obtenida, sino el sentirse “parte de” un círculo de comportamientos y lenguaje uniformes. Como afirma Herschberg-Pierrot, servirse del cliché es buscar seguridad, es un medio de “se rattacher à la norme, et de coïncider avec la loi”<sup>16</sup>.

Si en la conversación surge la Arquitectura como tema, al receptor de Flaubert le bastaría con saber: “Il n’y a que quatre ordres d’architecture. -Bien entendu qu’on ne compte pas l’egyptien, le cyclopeén, l’assyrien, l’indien, le chinois, gothique, roman, etc.” Si se habla de dinero, quedaría bien emitir la fórmula latina “Auri sacra fames”. Si se asiste a un funeral, decir del difunto esta trivialidad: “¡Y pensar que yo estaba cenando con él hace ocho días!”. Si de religión se trata, hay que exclamar con unción, “La religión de nos pères”.

En éste y en otros casos, Flaubert prescribe también el gesto o el tono que debe acompañar la frase (temblar, suspirar, echar pestes de...). Por supuesto, hay también consejos para fingir sensibilidad:

“OISEAU. Désirer en être un, et dire en soupirant: “Des ailes!”, marque une âme poétique”.

Y también haría buen efecto aprender frases célebres, con la intención de citarlas luego en conversación. Por ejemplo, si se habla de Filosofía, al burgués le será suficiente conocer el “Cogito, ergo sum” a propósito de Descartes, o “Busco un hombre”, de Diógenes.

En su obra inacabada *Bouvard et Pécuchet*, termina de publicar en 1881, los protagonistas ejemplifican en ciertos aspectos al usuario ideal del Diccionario: emiten opiniones tópicas sobre las mujeres, denigran todo lo que es convencional denigrar, e incluso se convierten en almas sentimentales y poéticas cuando es preciso, como cuando esperan la primavera con las oportunas reflexiones nostálgicas sobre los ciclos de la naturaleza y el paso del tiempo. Pero, fundamentalmente, representan la caricatura del “dilettante” eterno, incapaz de profundizar en ningún saber, a la búsqueda del cómodo resumen, de “las frases” condensadas y netas que supuestamente contienen la verdad y esencia de cada materia, se trate de Historia, Literatura, Religión, Medicina o Dibujo<sup>17</sup>.

La “enciclopedia” de saberes abreviados para el cómodo uso tiene, como sabemos, precedentes en nuestra literatura. No hay más que recordar el *Libro de todas las cosas y otras*

*muchas más* que vedesco, donde se ofrece "a la turbamulta de los habladores", un compendio de soluciones burlescas, plenas de tautologías, para el contemporáneo interesado en el arte de la adivinación, así como varias recetas "Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día": la *Aguja de navegar cultos*, donde el aspirante a culterano puede hallar un repertorio de términos y metáforas ya establecidas; *La culta latiniparla*, con un "disparatario" que contiene diversas fórmulas para "ennoblecere" el lenguaje, etc.

Recordemos también las relaciones con los diversos diccionarios de la "Preciosité" en Francia, como el de Antoine B. de Somaize, publicado en 1660 y reeditado con ampliaciones en el S. XIX (1856). Somaize declara en él su intención de divertir al lector con la extravagancia de los términos recogidos de las tertulias de las "preciosas" de su época. Pero es sorprendente la semejanza de alguno de los manierismos que recoge con las tendencias lingüísticas del burgués que refleja Galdós: la perifrasis pseudo-elegante ("*L'eau*.-L'element liquide"), la acuñación de metáforas banales ("*Les oreilles*.-Les portes de l'entendement"), el uso de antonomasias para hiperbolizar las cualidades ("*Cette femme est chaste*.-Cette femme et une vraie Penelope") etc.<sup>18</sup>.

Galdós se refiere, por otra parte, a los antecedentes dieciochescos de algunos de sus pseudo-cultos, evolución del tipo que habría sido el alumno ideal de *Los eruditos a la violeta*, donde el profesor ofrece una condensación de diversos saberes (Retórica, Filosofía, Derecho...), para fingirse refinado en una semana, tal vez como parodia de algunas enciclopedias de "erudición universal" de su tiempo<sup>19</sup>. Y en efecto, en su obra encontramos varios de estos "pseudo-cultos", que buscan compulsivamente el saber vulgarizado, ahormado en bloques fácilmente memorizables, con el exclusivo fin de exhibirse en la conversación.

El prototipo de "pedante contemporáneo" parece ser el Zárate de *Torquemada en el Purgatorio*, quien "estaba al corriente de lo moderno, espigando todo el saber en periódicos y revistas, sin profundizar en nada" (p. 1.474), y cuyas frases son absorbidas durante un tiempo por el usurero, hasta que éste decide acudir por sí mismo a los diccionarios y enciclopedias en busca de "la frase".

Galdós no escribió ningún diccionario o enciclopedia paródica, es obvio. Y sin embargo, de la lectura de sus obras podemos extraer un completo repertorio de lo que para él son "civilidades", de fórmulas de amplificación sintáctica (frecuentes cláusulas trimembres, de carácter redundante), sinónimos pedantes en el registro de la conversación, latinismos usados como ornato, citas célebres —a menudo mal utilizadas y ridículamente descontextualizadas—, metáforas acuñadas y casi lexicalizadas por el abuso, etc.

Buena parte de la crítica lingüística de Galdós en este sentido, tiene como base inevitable el LENGUAJE DE LA PRENSA, que se convierte en inspiración del estilo expresivo de tantos personajes. Tras la invasión periodística del último cuarto del siglo (R. Utt proporciona la cifra de 490 publicaciones entre 1875 y 1882)<sup>20</sup>, Galdós comparte con Clarín la preocupación por la "corrupción lingüística" que se deriva de la reproducción continua de los discursos parlamentarios, fundamentalmente. Clarín es muy severo al respecto: "¡Oh, si fuéramos a prohibir a muchos de nuestros oradores parlamentarios las muletillas, los lugares insignificantes, los idiotismos necios..."! Y, como Galdós, atribuye gran culpa a la infinidad de jovencuelos petulantes con pujos políticos, todos ellos con "una deplorable facilidad para decir cien lugares comunes en cinco minutos"<sup>21</sup>.

Galdós muestra particular aversión ante lo que podríamos denominar “la frase” pretendidamente lapidaria e ingeniosa que busca merecer el honor de ser acuñada. Es el caso de la banalidad que doña Tula emite con pretensiones de sintética sabiduría:

“Esta señora dijo una frase que se quedó grabada en la mente de cuantos la oímos(...)”  
 “¡Ah, los hijos —dijo doña Tula con tristísimo acento— Son una enfermedad de nueve meses y una convalecencia de toda la vida” (*La de Bringas*, p. 137).

Muy semejante es la intención de la particular “phrase à effet” del pedante Casa-Muñoz: “Y si he de hablar ingenuamente, diré a usted que a mí no me asusta la República, lo que me asusta es el republicanismo.

Miró a todos para ver qué tal había caído esta frase” (*Fortunata y Jacinta*, p. 515). Comparte en este punto la aversión de Clarín ante la frase redonda, repetida, que simula condensar en sí importantes principios. Es el caso de la afirmación de Pepe Ronzal: “Dadme un pueblo sajón —decía— y seré liberal”. Como el sarcástico narrador de *La Regenta* comentaba poco antes, “la murmuración variaba poco, los comentarios menos y las frases de efecto nada.” (p. 341, I).

En bastantes ocasiones nos hallamos ante modalidades de “discurso iterativo”<sup>22</sup>, frases citadas una sola vez por el narrador, pero cuya continua repetición está implicada. El origen de esta búsqueda de la frase sintética, repetible, puede radicar en la imitación de lo leído. La Prensa, es además cultivadora de ciertas metáforas supuestamente ingeniosas, que luego repetirán los lectores. Y así don Gerardo, hombre “que se oía cuando hablaba” dirá de la instrucción pública que “es el barómetro, ya lo saben ustedes, el barómetro de la civilización de los pueblos” (*Montes de Oca*, pp. 825-826).

Baldomero Galán insertará en su conversación, con toda naturalidad fórmulas de denominación y solidaridades léxicas con adjetivo procedentes de la Prensa:

“Señor, las hordas de Cabrera son dueñas de casi todo el país —replicó Galán, que hablando de Guerra solía emplear las fórmulas usuales de la Prensa patriótica, de las proclamas y órdenes generales en campaña—, y mientras no consigamos limpiar de enemigos fraticidas todo el territorio de esta Comandancia general, no le aconsejo a nadie que penetre, señor..., a menos que lleve un salvoconducto en regla, expedido por el obcecado Pretendiente”. *La campaña del Maestrazgo*, p. 486).

Mediante los discursos no creativos de los personajes obtenemos un divertido repertorio de las expresiones puestas de moda por la Prensa desde el Romanticismo. A veces un personaje de especial inteligencia se distancia y las pone en solfa, como hace la aguda Pilar de Loaysa con las muletillas “el espíritu del siglo”, “el justo medio” y “vivimos en el caos”, ésta, al parecer, original de Martínez de la Rosa. (*De Oñate a la Granja*, pp. 240-241). O bien un personaje parodia con ironía los dichos de otro, como hace don Beltrán reproduciendo las frases del alcalde. “arrancando a Balmaseda de las garras del retroceso (...) Luchana tuvo que echar el resto(...) y al fin las huestes del progreso...” (*Vergara*, p. 701).

No importa la ideología del personaje: al defender las ideas a base de bloques estereotipados, reaccionarios y progresistas merecen por igual la burla del autor. Tan ridícula es la fórmula

“las huestes del progreso” antes citada, como “las exageraciones liberticidas” a que se refiere el pomposo Marqués de Casa-Muñoz (*Fortunata y Jacinta*, c. VII).

Ambas se convierten en vehículos de pretendido ingenio, devaluadas por el uso no sentido ni original.

Otro manierismo de la Prensa que rechaza Galdós, aunque reconoce que ha ido en descenso desde el Romanticismo, es el de las perífrasis antonomásticas. Es particularmente explícito al respecto en *Bodas Reales*: “Hasta la Prensa se veía tocada de esta demencia ñoña, y prodigaba en sus escritos los tropos más ridículos. Publicistas que pasaron por excelentes llamaban a Chateaubriand *El Cisne del cristianismo*, a La Habana *La Virgen de los trópicos*” (p. 1.028).

Siglos después, Galdós comparte en este punto la misma burla de Quevedo, que ordenaba “salga de las comparaciones” el uso de antonomasias del tipo “Es un Alejandro” o “Es una Catalina de Siena”.

No es extraño que en diversos lugares los personajes tengan sus dudas para descifrar algunas de estas denominaciones, como ocurre al buen don Bruno Carrasco:

“Una palabra que no entiendo trae el periódico: dice que López es el Palladium de las libertades públicas, y quizás por eso mismo, podemos suponer “sintió vivísimas ganas de saber lo que era el Palladium para dar el golpe en el café usando esta palabra en una protesta viril y al propio tiempo erudita” (*Bodas Reales*, p. 991).

No hay que olvidar que Galdós en estos casos ridiculiza modos de expresión que alcanzaron su apogeo en la época romántica, (aunque aún podemos observarlos encastillados en los usos de la prensa). Sin embargo, aún le parece útil denunciarlos ante sus contemporáneos. No puede pasar desapercibida la frecuencia con que inventa, tanto en los episodios como en las novelas, fugaces “cronistas de salones” que dejan su huella de cursilería en las denominaciones y adjetivación tópica. En carta a *La Prensa*, de mayo de 1884, Galdós, comentando la actualidad española para los lectores argentinos, reconoce aún vigentes los prototipos cursis que censura en sus novelas: “Los revisteros de salones, que en todo se meten y a todas partes llevan su literatura empalagosa, escudriñan también las iglesias en estos solemnes días”<sup>24</sup>.

En *El Audaz*, por ejemplo, Galdós critica (tanto como se divierte parodiándola) una crónica social, aplicada a un baile de majos y rufianes, en un modelo de “ironía de referencia” invertida<sup>25</sup>.

“El primero que entró fue Paco Peral (...) Siguió la elegante y simpática verdulera del Rastro Damiana Mochuelo...” Y siguen otros clichés reconocibles, del tipo “distinguida y airosa”, “interesante castañera”, “elegantísima y majestuosa Andrea la Naranjera” etc. (p. 340).

En *La de Bringas*, el narrador, figura de especial sensibilidad ante el lenguaje afectado, se refiere a “un célebre cronista de salones” que “con aquel estilo eunuco que les es peculiar”, ensalza hasta las nubes una cena en casa de la Marquesa de Tellería. En esta ocasión, el narrador prefiere la reticencia ante las fórmulas usadas, no sea que “leyéndolas, sientan mis buenos lectores en su estómago efectos parecidos a los del tártaro emético” (p. 168).

También en *Miau* hallaremos la referencia a un cronista que, años atrás, denominó a doña Pura "figura arrancada de un cuadro del beato Angelico", fórmula de la que el narrador se hará cargo jocosamente para referirse en adelante a la mujer. (p. 987).

Los sistemas más interesantes de los que se sirve Galdós para criticar el lenguaje no creativo de diversos personajes nos parecen de filiación quevedesca, por lo que podríamos denominarlos: 1) el "disparatario" y 2) "el cuento de cuentos", aunque sea habitual su aparición combinada.

1) En efecto, es frecuente la aparición de listas de fórmulas de las que se sirve una figura. En estos casos se hallan enumeradas o referidas, fuera de contexto, por el narrador o bien por otro personaje de especial sensibilidad lingüística.

Esto ocurre con quienes pretenden el ascenso en la estima social, para lo cual se empeñan en un peculiar aprendizaje lingüístico que consiste en la absorción desenfadada de todo tipo de clichés y bordoncillos de moda.

Es el caso del indiano enriquecido José María Manso, con pujos de orador político y arbitrista, cuyo aprendizaje vamos siguiendo a través de las citas que críticamente nos ofrece su hermano:

"Un día me lo encontré muy apurado en su despacho hablando solo, y a mis preguntas contestó sinceramente que se sentía orador (...) con este síntoma notaba yo en mi hermano el no menos claro de usar constantemente ciertas formulillas y modos de decir de los políticos (...) Decía: Estamos a ver venir: los señores que se sientan en aquellos bancos; esto se va; lo primero es hacer país; hay mar de fondo; las minorías tiran a dar (...) A mi neófito no se le escapaba tampoco ninguno de los profundos apotegmas que son la única muestra intelectual de muchas celebridades, como por ejemplo "Las cosas caen del lado a que se inclinan" (pp. 1.208 y 1.222).

Por supuesto, y como se trata del empleo sistemático de las fórmulas, Máximo se sirve del presente habitual o discurso iterativo al enumerar otras de las expresiones:

"(...) lo verdaderamente inglés. Lo de la sucesiva serie de transacciones no se le cae de la boca (...) y corta las cuestiones diciendo: Basta de exclusivismos" (p. 1.229).

A veces, y como es de prever, los personajes comparten las expresiones del disparatario, y en diversas obras encontramos citadas críticamente las mismas fórmulas. Así ocurre con las siguientes, aunque en este caso el usuario mezcla los dichos: en *La de Bringas* no aparece el coronel Minio como personaje, pero sí sus dichos,

"pasará a la posteridad por los célebres dichos de la espada de Demóstenes, la tela de Pentecostés y el alma de Garibaldi, (...) con otras cosillas que, coleccionadas por sus subalternos, forman un delicioso centón de disparates" (p. 136).

El procedimiento se encuentra a lo largo de toda la producción galdosiana; en 1911, en el episodio *Bodas Reales*, de nuevo las aspiraciones de ascenso social van unidas a la provisión de tópicos; éste es el "repertorio" de don Bruno Carrasco:

"Ya se verá eso...", "Se hará lo que convenga...", "Esto no puede seguir así...", "Vamos al abismo...", "Los hombres de arraigo siempre están en sus puestos..." ... (p. 1.069).

También la amante de Tito, Leona, pretende escalar socialmente; ella misma nos da cuenta de sus reflexiones metalingüísticas y su repertorio, y además seguiremos sus "progresos" posteriores con los comentarios de Tito:

"...Pongo gran atención en el habla de los señores con quienes una noche y otra noche tengo algo que ver, y cuantas palabritas o frases les oigo, que a mí me parecen finas, las atrapo y me las remacho en la memoria para soltarlas cuando vengan a cuento. Ya sé decir: a tontas y a locas, de lo lindo, en igualdad de circunstancias, partiendo del principio, permítame usted que le diga, mejorando lo presente, tengo la evidencia, seamos imparciales, bajo el prisma, bajo la base..." (p. 443).

Cualquier lector de Quevedo recordará sin duda, a la vista de estos repertorios, el que el autor barroco ofrece, por ejemplo, en su *Premática que este año de 1600 se ordenó*, con el fin de que se evite el uso de "bordoncillos inútiles, pues se puede andar sin ellos y por camino llano en las conversaciones y en el escribir de cartas con que algunos tienen la buena prosa corrompida y enfadado el mundo", o "el laberinto de las ocho palabras que nunca se acaban", (si bien, así, de buen aire, lo cierto es, no deja de ser, etc). También en esta esfera de crítica lingüística estaría el *Entremés de las civilidades* de Quiñones de Benavente, donde se enumeran fraseologismos, locuciones de un registro vulgar, del tipo "de hoz y coz", "poner pies en pared", "son habas contadas", "a pie juntillas", "ni oste ni moste", etc.

2) Más útil para la sátira es sin embargo el procedimiento del "cuento de cuentos", por el cual observamos de forma práctica, como en la obra de Quevedo así titulada, cómo es posible inventar un texto mediante la simple combinación de lugares comunes. Esta fórmula la encontramos, además, en el entremés barroco de autor anónimo *Entremés de refranes*, donde los personajes conversan exclusivamente.

En el episodio *España sin rey*, cuya acción se sitúa en el año 1869 y siguientes, el narrador se refiere muy explícitamente a la "manía epidémica" de la oratoria que vemos ampliamente ejemplificada en las Novelas contemporáneas. En esos años, "hombres, mujeres y aun chiquillos salieron perorando a cántaros..." (p. 10), dice Galdós, jugando con la expresión quevedesca que tantas veces utilizará en contextos semejantes ("un orador de los que hablan a cántaros", "chaparrón oratorio", etc)<sup>26</sup>.

Con su conocido escepticismo respecto a la oratoria política, Galdós reproduce fragmentos oratorios de parlamentarios en las diversas etapas constitucionales, a menudo comentados, transcritos o glosados por los personajes de ficción. Numerosísimas son las observaciones explícitas de los narradores respecto a la "hojarasca parlamentaria", pero resulta más sutil la presentación de frases lapidarias o fragmentos de discursos, descontextualizados y degradados, a través de las citas de vulgares admiradores que las han aprendido de memoria. Es el caso del barbero Calleja en *La Fontana de Oro*, quien se provee de una particular mixtura de frases de Alcalá Galiano, Romero Alpuente, etc., con el fin de endosarlas a la primera ocasión.

Los episodios escritos en torno al fin del siglo son particularmente sarcásticos al respecto; por ejemplo, en *Bodas Reales*, además de la referencia explícita a la "vana oratoria" de don Joaquín López, se nos ofrece una sarta de sus propuestas, referidas por un admirador don Bruno Carrasco, ansioso de reproducirlas en sus reuniones de café (p. 990).

En cartas y escritos diversos de carácter no novelesco alude Galdós a las sesiones de Cortes como espectáculo: "torneo oratorio (...) fiesta de colores, de ruido, de pólvora, de embriaguez"; "... figurándome que estoy en un teatro apreciando como espectador la destreza y habilidad de los actores..."<sup>27</sup>.

En consecuencia, serán muy numerosas las ocasiones en que se nos presenta la vida parlamentaria mediante la captación que de ella hacen nuestros personajes de ficción, ocasionales asistentes a las sesiones, como a una diversión más de la vida social.

*Cádiz*, es, lógicamente, la obra más significativa al respecto, pero también son interesantes, entre tantos otros, los comentarios que en la carta V de *La incógnita* se realizan sobre la asistencia de Augusta al Congreso, atrida "por el cartel parlamentario de aquel día", y las subsiguientes parodias, reduciendo al absurdo la parola de un orador de segunda fila, que dijo "aquello de "si se me permite recordar lo que tuve el honor de exponer ante el Congreso en la tarde de ayer, me será fácil demostrar que al poner de manifiesto en la tarde de hoy las deficiencias del proyecto que se discute, no dije nada, no expuse nada, ni de cerca ni de lejos, que no estuviese en perfecto acuerdo, en perfecta consonancia, en perfecta conformidad, con lo que salió de mis labios en la tarde de anteayer" (p. 1.131).

La imitación que los particulares hacen de la retórica parlamentaria da lugar a una situación paradigmática, repetida innumerables veces por Galdós, que podríamos resumir así: orador doméstico, que dispone de uno o dos clichés ideológicos intenta hacer oír su discurso, generalmente en el café<sup>28</sup>. Ocasionalmente este orador sirve de diversión a los interlocutores, que le incitan a perorar, caso del fatuo Marqués en *La Corte de Carlos IV*.

En la mayoría de los casos los personajes con pujos oratorios —que pueden pertenecer a cualquier clase social— se hacen eco de la retórica conservadora, temerosa de la ideas revolucionarias que pueden atacar a los principios de oratoria casera que encontramos en *El equipaje del rey José*, a cargo de don Fernando Garrote, del anciano Baraona, etc. (En particular, caps. IV, XIV y XXVI), con los discursos de la gala benéfica que con tanto humor recrea *El amigo Manso* en el cap. XXVI, con los dichos de don Florencio Morales ante Felipe y los estudiantes en *El Doctor Centeno*: "¿Qué nos traen las ideas extranjeras? El ateísmo, la demagogia... Pues esas ideas, ese ateísmo, ese desbarajuste es lo que nos quieren meter aquí..." (p. 1.431) Y también, en la misma novela, las fórmulas de expresión de Federico Ruiz, cuya voz es condenada más de una vez por el narrador a ser oída con dificultad, por lo que de él nos llegan sus impotentes

"Pues yo sostengo que hoy por hoy..." y aquello de "Dígase lo que se quiera, la verdad es...". Oyóse más de una vez el "Porque yo soy muy lógico..." (p. 1.322).

También intenta hacerse oír, con dificultades, don José del Milagro en *Bodas Reales*, y de igual forma recibimos, mostradas así en toda su vaciedad, sus fórmulas fáticas

“Señores..., óiganme, por favor... En nombre de la Patria, de la familia, del individuo, ¡ah!, les ruego que me oigan(...) Sí, amigos míos, compañeros míos, hermanos míos(...)” (p. 1.108).

En bastantes oportunidades, el orador particular es apocalíptico respecto al futuro, además de arbitrista, convencido de que puede sugerir un proyecto de extraordinaria utilidad para la nación. Así ocurre con Pez en *La de Bringas*, cuyas tiradas en tertulia, con sus manierismos retóricos y cláusulas trimembres, son reproducidos burlescamente por nuestro narrador:

“La Revolución, con su todo o nada, y los moderados con su *non possumus*, ponían al país al borde de la pendiente, al borde del abismo, al borde del precipicio. (...) Tenía Pez un ideal que acariciaba su mente organizadora; pero, ¿cómo realizarlo? Su ideal era montar un sistema administrativo perfecto con 80 a 90 direcciones generales(...)” (p. 177).

No cabe duda de que las parrafadas de Mendizábal en *Miau* son cómicas en sí, pero no lo es tanto el origen de su discurso. En este caso, como en otros, Galdós se ocupa de aclarar el punto de partida, la fuente de las ideas que el personaje se limita a repetir. Incluso hablando con su esposa, el memorialista se comporta como un oradorcillo casero, exhibiendo las pomposas expresiones conservadoras.

“Ya no hay cristiandad en las familias —dijo Mendizábal grave y sentenciosamente—. Ya no hay más que suposición (...) Suposición de suposiciones... Consecuencias funestas del materialismo —dijo Mendizábal, que solía repetir las frases del periódico al que estaba suscrito”

Pero malignamente —en esta y otras muchas situaciones— “castigará” Galdós a su personajes a no ser capaz de completar su espuria parrafada:

“¿Qué se hizo de aquella pobreza honrada, de aquella —no recordando lo demás—, de aquella pues... como quien dice...? (p. 990).

EL LENGUAJE OFICINESCO O BUROCRÁTICO aparece menos veces como modelo de expresión de los personajes, puesto que, aunque la ocupación de tantos sea el funcionariado, no todos comparten el grado de alienación del cesante Villaamil. Encontramos por ejemplo al consejero del rey Carlos, don Fructuoso, que aprovecha los formulismos de este registro con el fin de deslumbrar en sus combates verbales a sus adversarios. (*Zumalacárregui*, p. 72)

El caso más llamativo, prueba del efecto alienante, invasor, de este lenguaje como horma del pensamiento, lo hallamos en don Ramón Villaamil, como hemos dicho. Sus mismas cartas pidiendo ayuda a los amigos parecen perder autenticidad, incapaz el buen hombre de librarse en lo privado de la expresión burocrática profesional:

“El desgraciado cesante llegó a adquirir maestría terrible en el arte de escribir cartas invocando a la amistad. Las redactaba con amplificaciones patéticas, y en un estilo que

parecía oficial, algo parecido a los preámbulos de las leyes en que se anuncia al país el aumento de la contribución, verbigracia: "Es muy sensible para el Gobierno tener que pedir nuevos sacrificios al contribuyente". Tal era el patrón, aunque el texto fuera otro" (p. 1.024).

Y aún más grotescamente, momentos antes de suicidarse, Villaamil se despedirá mentalmente de su nieto con fórmulas de carta: "Adiós, tengo prisa...Duérmete, y si eres muy desgraciado y alguien te quita tu libertad, ¿sabes lo que haces?, pues te largas de aquí... ¡hay mil maneras... Y ya sabes donde me tienes... Siempre tuyo" (p. 1.115).

Galdós parece escéptico en cuanto a la solución del problema que plantea: el relevo generacional está preparado, y muchos jóvenes y niños de los que aparecen en sus páginas, comienzan ya a imitar el lenguaje que oyen a sus mayores, con sus ultracorrecciones ("Mi mamá las llama las arpidas"), su búsqueda de expresiones pomposas, aunque sean redundantes ("tienen la fisonomía de las canas, es a saber, como los gatos..." *Miau*, p. 986).

Una niña repite tópicos de los adultos en *El Doctor Centeno*: "Rosita creyó muy del caso consolar a su amigo con las frases propias de la ocasión entremezcladas con suspiritos:

—Hijo, es preciso conformarnos con la voluntad de Dios. ¡Ay, Jesús, qué mundo éste!... No hay más que penas" (p. 1.462).

Y muchos niños y adolescentes petulantes se preparan para la abogacía y la política, y por tanto para la oratoria vana, como "Federico y Antoñito Pez, que estaban a punto de ser abogados, y que eran el uno filósofo (muchos filósofos de hoy tienen diez y siete abriles, y el otro economista(...) Federico se había distinguido en esos círculos de sabiduría temprana donde centenares de ángeles juegan al discurso. Era oradorcito" (*La desheredada*, p. 1.055)

O en *Tormento*, donde dos jóvenes, los hijos de Bringas y Pez, aseguran la continuidad del hombre perorante del siglo:

"Ambos habían principiado la carrera de Leyes y se adiestraban en el pugilato de la palabra espoleados desde tan temprana edad por la ambicioncilla puramente española de ser notabilidades en el Foro y en el Parlamento(...)La tal criatura se sentía con bríos parlamentarios, y como Joaquinito Pez no le iba en zaga, ambos imaginaron ejercitarse en el arte de los discursos, para lo cual instituyeron infantil academia en el cuarto del primero, lo mismo que podían establecer un nacimiento un altarito" Los niños pasan las horas entrenándose, hasta que llega don Francisco y dice satisfecho: "¡Ea, niños(...)Se levanta la sesioncita" (p. 28).

## Notas

(Las obras de Galdós son citadas de su reedición en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986; cinco vols. correspondientes a los Episodios nacionales, dos a las Novelas y uno a "Cuentos, teatro y censo")

<sup>1</sup> Nos referimos en un sentido amplio a toda fórmula que haya de reproducirse, o el hablante tienda a reproducir, en una forma previamente fijada. E. Coseriu entiende por "discurso repetido" las cadenas léxicas "que no son reemplazables o recombinables según las reglas actuales de la lengua" (*Vid. Principios de Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977, p. 84-142). Tenemos en cuenta los giros y modismos, saludos, oraciones, esquemas sintácticos y léxicos propios del lenguaje epistolar, según sugiere I. Bosque en "Más allá de la lexicalización", *BRAE*, Tomo LXII, Cuaderno CCXXV, 1982, p. 104. Así mismo, las combinaciones estables objeto de estudio de la Fraseología (refranes, proverbios, aforismos, citas de autores, etc.) Vid, al respecto A. M. Tristán, "La fraseología como disciplina lingüística", *Anuario L-1*, Acad. Ciencias Cuba, n<sup>os</sup> 7-8, 1975-76, pp. 153-160.

<sup>2</sup> Recogido por W. H. Shoemaker, *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Insula, 1979, p. 123.

<sup>3</sup> S. Gilman, en *Galdós y el arte de la novela europea*, Madrid, Taurus, 1985, particularmente en las pp. 239-246, realiza una útil revisión del sentido profundo que alcanza esta faceta del estilo galdosiano.

<sup>4</sup> M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 118-119.

<sup>5</sup> S. Gilman, "La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*", en *Benito Pérez Galdós*, ed. Douglass M. Rogers, Madrid, Taurus, 1973, p. 300.

<sup>6</sup> *Galdós y el arte de la novela europea*, cit, p. 243.

<sup>7</sup> "El tópico como fenómeno sociológico", en *Desde el espectáculo a la trivialización*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 107-132. Nuestra cita corresponde a la p. 116, donde el autor se refiere a la renuncia al pensamiento propio que implica la expresión mediante tópicos, hasta el punto de que "hay ciertas vidas que transcurren en la pura enajenación del tópico".

<sup>8</sup> Las "coordenadas frasísticas" son para el autor clichés de la novela popular (del tipo "la linda joven", "el apuesto mancebo", "el buen padre", "el infame consejero", etc.) que sirven de pauta o pie forzado a la invención: "...el buen padre es una frase que introduce inmediatamente una conversación o una acción, en la que el padre demuestra su bondad; el malvado conde es frase que precede un crimen o una mala acción del conde. Lo mismo ocurre cuando la frase-coordenada y referencial no se refiere

a ningún personaje: el lúgubre castillo es frase que sirve de introducción a una acción lúgubre, en principio, y es frase también que evita al escritor toda suerte de descripción". *Introducción a una sociología de la novela española del S. XIX*, Madrid, Edicusa, 1973, p. 249.

<sup>9</sup> *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 33.

<sup>10</sup> *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 351-355.

<sup>11</sup> Recuérdese, por ejemplo, el inicio del cap. XIII, I, de *El Quijote*: "Mas apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del oriente..."

<sup>12</sup> L. Romero Tobar, en el cap. "Galdós y la novela popular", de *La novela popular española del Siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 171-172, plantea el problema de la aparente contradicción entre el rechazo que en sus escritos teóricos muestra Galdós hacia la novela de folletín, y los evidentes intertextos de la misma que incluye en sus novelas. Su explicación dista mucho de ser tan convincente como la ofrecida por Hinterhauser.

<sup>13</sup> *Humor in Galdós. A study of the Novelas Contemporáneas*, London, Yale University Press, 1968, pp. 15 y 57.

<sup>14</sup> *Pérez Galdós Miau*, London, Tamesis Books, 1978, p. 48.

<sup>15</sup> J. J. Thomas, "Poétique de la "bêtise": Le Dictionnaire des idées reçues", *Nouvelles sur Bouvard et Pécuchet*, Actes du Colloque tenu au Collège de France, Mars 1980, Paris, CDU, 1981, pp. 129-138. En pp. 130-131 recoge el crítico las famosas citas de Flaubert tomadas de su Correspondance.

Sobre el "escarnecimiento del burgués" en el S. XIX, puede verse Gonzalo Sobejano "Epater le bourgeois en la España literaria de 1900", *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 178-223.

<sup>16</sup> "Le cliché dans Bouvard et Pécuchet", *Nouvelles recherches...*, cit, p. 36.

La autora advierte así mismo la especificidad que los clichés dan a la obra, en cuanto a "la reflexividad del texto", "dans cette possibilité qu'a le texte de réfléchir son langage, et, en l'occurrence, de représenter le processus même de production des clichés..." (p. 32)

Muy interesante es también el trabajo de Claude Mouchard "La consistance des savoirs dans Bouvard et Pécuchet", en AA VV, *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 167-179, donde se refiere al tipo de frases utilizadas por los personajes de Flaubert como "bloques en el aire", lejos de ser muestra de la actividad creadora de la mente.

Por su parte, Germán Gullón en *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 138-147, aborda cuestiones semejantes a propósito de *La Regenta*, explicando "la reflexividad del discurso" en la novela. Al comentar la escena en que Quintanar ve a Alvaro descender de la habitación de Ana

("¡Miserable! ¡debi matarle —gritó don Víctor cuando no era tiempo—... Quintanar se acercó a la pared y vio en sus piedras y resquicios la escalera de su deshonra"), ofrece unas perspicaces conclusiones que son extensibles a nuestro objeto de estudio: "La escena transcrita inyecta un tono folletinesco a la verbalización del personaje que acaba de describir su deshonra; la expresión muestra lo patético de un carácter en que sólo puede el honor enunciar sus quejas con la gastada fraseología del drama (...). Esta retórica parece excluir la posibilidad de la expresión subjetiva (...). La riqueza de *La Regenta* permanece en cierta medida sin explotar, por olvidar que es un texto vuelto sobre sí mismo, en el que el autor transmite un mensaje dual; recreación de una sociedad (...) y tremenda crítica de los modos expresivos de esa sociedad egoísta y cursi". Clarín compartiría con Galdós (sobre todo con el ciclo de Torquemada) su crítica del lenguaje "por entender que su denuncia es necesaria para mostrar la inautenticidad de quienes lo hablan".

No hay que olvidar, por otra parte, que la acumulación de segmentos paródicos en un texto de creación se incluiría en el peculiar registro lingüístico que Todorov denomina "discurso connotativo". Vid. AA VV, *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, pp. 116-117.

<sup>17</sup> Nos referimos a la edición de ambas obras de Flaubert en *Oeuvres complètes*, II, Paris, éditions du Seuil, 1964, con documentadas presentaciones a cargo de Bernard Masson.

<sup>18</sup> Nos servimos de la edición facsimilar en Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1972.

<sup>19</sup> Señala Cadalso en su "Advertencia" preliminar: "...Este exterior de sabios puede alucinar a los que no saben lo arduo que es poseer una ciencia; lo difícil que es entender varias a un tiempo; lo imposible que es abrazarlas todas, y lo ridículo que es tratarlas con magisterio, satisfacción propia y deseo de ser tenido por sabio universal.

Ni nuestra era, ni nuestra patria está libre de estos seudoeruditos (si se me permite esta voz). A ellos va dirigido este papel irónico, con el fin de que los ignorantes no los confundan con los verdaderos sabios, en desprecio y atraso de las ciencias, atribuyendo a la esencia de una facultad las ridículas ideas que dan de ella los que pretenden poseerla, cuando apenas han saludado sus principios"

<sup>20</sup> Roger L. Utt, *Textos y contextos de Clarín*, Madrid, Istmo, 1988, p. 143.

<sup>21</sup> Del ensayo "Del estilo en la novela" publicado en octubre de 1882 y del artículo "Un libro de González Serrano", recogidos ambos por Utt, *op. cit.*, pp. 143-144 y 280.

<sup>22</sup> Concepto manejado por C. Boves Naves en *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, p. 334.

<sup>23</sup> *Premática que este año de 1600 se ordenó*, en *Obras Completas*, Vol I, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 65-68. Muchos de los clichés y palabras altisonantes recogidos por Quevedo, tales como "maremagnum", "el estado de las cosas" ...serían muy estimadas por los personajes de Galdós a los que aludimos en el trabajo.

<sup>24</sup> W. H. Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, Madrid, Cultura Hispánica, 1973, p. 90.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, pp. 18 y 103-105. Se trata de una comparación evidentemente inapropiada de una materia con otra, para dar burlescamente a la materia original un aire de dignidad, método, razón o importancia que no le pertenecen. En el caso que comentamos, no es la fiesta de los majos el objeto de la burla, sino el lenguaje de los cronistas, al degradarlo aplicándolo a un objeto inusual.

<sup>26</sup> En *Las cartas desconocidas...*, *cit.*, p. 52, se reproduce una carta de Galdós escrita en 1884 donde ironiza sobre "la excesiva cosecha de oradores con que la Providencia ha favorecido a nuestro país, cosecha tal que no tenemos ya trojes en que encerrarla, ni mercado donde darle salida, y que nos ahoga, obstruye y embaraza de continuo".

<sup>27</sup> *Las cartas desconocidas...*, *cit.*, p. 44 y *Obras inéditas* ordenadas por A. Ghirardo, Vol. III, p. 168.

<sup>28</sup> "Quizá nada mejor que la tertulia para estudiar el proceso de aparición, desarrollo, continuidad e incluso desaparición de los tópicos. Sobre todo la tertulia decimonónica, especialmente vinculada a la clase burguesa, es el fenómeno social en que el tópico tiene su sede genérica. Tópico y tertulia son sociológicamente inseparables", E. Tierno Galván, *op. cit.*, p. 122.