

## MIAU: EL LENGUAJE COLOQUIAL (HUMANO) EN GALDOS

Ana M.<sup>a</sup> Vigarra Tauste

En sentido estricto, el lenguaje coloquial no es sino el producto de una determinada modalidad de realización lingüística oral-conversacional, que se define por su inmediatez (fugacidad, espontaneidad), y por la interdependencia dinámica de todos los elementos que intervienen en el proceso de actualización comunicativa (emisor, etc.). Se entiende, pues, que cuando empleamos la denominación de "lenguaje coloquial" en el estudio de una obra literaria, nos estamos refiriendo, en realidad, a la *imitación* que del lenguaje conversacional pone el autor en boca de sus personajes.

Y es que las limitaciones, convenciones y condicionamientos que la comunicación escrita impone al texto son muy diferentes de los que impone la comunicación oral. En efecto, el *coloquio* presenta una estructura abierta que se basa en la alternancia comunicativa y en el puntual compartir por parte de los interlocutores, es efímero y está condicionado por la inmediatez: todo ello favorece la *improvisación formal*. La *comunicación escrita literaria*, por su parte, unilateral (receptor-mensaje) y destinada por su autor a perdurar, debe proporcionar un determinado contexto de sentido ("elaborándolo", desde una dimensión más o menos imaginaria, para el lector<sup>1</sup>), supedita todo elemento al plan general de conjunto y crea unas determinadas expectativas en el lector: todo ello favorece, por un lado, la *formulación lingüística reflexiva* (como parte de la "voluntad de estilo" de su autor) y, por otro, el re-uso (relectura, comprobación, memorización) por parte del receptor.

Por eso, a diferencia de los coloquiales, los textos literarios dialogados no son sino *elaboraciones* (creación, re-creación) de la lengua hablada, que responden a una actitud singular y previa del escritor (subrayado: *del escritor*). Galdós, abanderado de la *naturalidad* en el lenguaje literario, fue maestro en asignar a cada uno de sus personajes un lenguaje propio, que los caracteriza fuertemente como individuos. Y en este sentido, sin duda, sus novelas sí concuerdan con el tópico del "espejo en el camino" que refleja con fidelidad la realidad: lo que dicen sus personajes parece, en general, lo propio de ellos, *nos suena* tan natural como si los escucháramos en una de nuestras salidas diarias: no percibimos la distancia que hay entre sus palabras y su recreador, ni entre sus mensajes y nuestra recepción, porque Galdós (mediador en el proceso comunicativo) consigue recorrerla con

pasos imperceptibles, adecuando perfectamente el uso que del lenguaje hablado hacen sus personajes a sus planteamientos novelescos de autor que persigue reflejar con verosimilitud todo el mundo de ficción. Y éste es, sin duda, un mérito que no podemos negarle a nuestro autor.

Pero cosa bien distinta es —por más que no suele tenerse en cuenta— que a una perfecta *adecuación de lo coloquial a lo literario* (como la que hemos descrito) corresponda, complementariamente, una perfecta *adecuación literaria a lo coloquial*. Porque Galdós utiliza el lenguaje coloquial (en su registro popular casi siempre) como *recurso estético*, y no hace —ni pretende hacer— en sus novelas una reproducción fiel de la realidad del lenguaje conversacional corriente, con sus titubeos, sus rupturas, sus interrupciones, sus abundantísimos elementos de carácter fático, sus imprecisiones, sus errores espontáneos e inevitables... y tantas otras características que, sin duda, trasladadas al papel, dificultarían la adecuada fluidez del texto y aburrirían al lector. Ello no es, como puede comprenderse, demérito de Galdós, sino todo lo contrario: probablemente lo único sensato que un autor con voluntad de permanencia para su obra puede hacer. En las páginas que siguen intentaremos mostrar, por una parte, de qué estrategias se vale el autor de *Miau* para convertir el lenguaje en el rasgo caracterizador esencial de sus personajes; y, por otra, qué recursos ha seleccionado del lenguaje coloquial para que, incorporado éste al texto sin menoscabo de su valor estético, no estorbe su comprensión (sino la facilite) ni traicione la expectativa “realista” del lector. Naturalmente, hacer un estudio detenido de todos ellos requeriría mucho más tiempo y espacio de los que en esta ocasión disponemos; por eso, más allá de los más representativos (los de expresividad), nos limitaremos a poco más que presentar un mero índice de fenómenos.

### 1. El lenguaje, caracterizador de los personajes en *Miau*

Cuando escribe *Miau*, Galdós está seguramente en su mejor momento creativo. Cada vez más, y cada vez de una forma más clara, se permite una mayor *interiorización* en sus personajes, los “muestra” más que “contárnoslos”, de manera que el lector puede llegar a conocerlos por ellos mismos. Poco a poco, el autor va cediéndoles en su obra el uso de la palabra y limitando sus propias intervenciones como narrador, hasta quedar reducidas en ocasiones a poco más que la mera *acotación*<sup>2</sup>.

Y decimos que les cede “el uso de la palabra” y no “la palabra” porque, en *Miau*, los personajes dialogan poco entre sí, y casi, más que de comunicación, podría hablarse de *incomunicación* entre ellos. Pero, tal vez por aquello de que —como se decía en una vieja película— “nadie habla de uno tan bien como uno mismo”, el autor nos hace continuamente testigos privilegiados de lo que sus personajes callan (de lo que piensan y sienten): unas veces mediante la reproducción en estilo directo (ED) de largos monólogos nunca pronunciados en voz alta; otras, mediante el llamado estilo indirecto libre (EIL), que alterna y mezcla continuamente con sus observaciones y comentarios de narrador omnisciente<sup>3</sup>. Y ésta se convierte para nosotros, a lo largo de la novela, en la mejor manera de conocerlos, porque además de sus actos y sus palabras (hechos objetivos, objetivables), su “voz interior” nos revela su más íntima verdad personal.

De este modo sabemos, por ejemplo, que Víctor Cadalso es un consumado mentiroso, algo que otros personajes de la novela sospechan, pero que ninguno podría demostrar fehacientemente; conocemos el ciego amor de Abelarda por su cuñado cuando ningún otro miembro de su familia puede sospecharlo todavía; o asistimos al milagro de escuchar al mismísimo Dios hablando con Luisito Cadalso... En todos los casos, aunque en unos de forma más evidente que en otros (Víctor, doña Pura, Murillito), Galdós ha seleccionado sobre todo, del lenguaje coloquial (y del popular), aquello que (dentro de unas exigencias mínimas de verosimilitud) mejor le servía para caracterizar individualmente a sus personajes. Veámoslo...

Víctor es un personaje esencialmente activo; el único, en toda la novela, que tiene un cierto control sobre la realidad y sobre su propio destino. Acorde con su personalidad, Galdós le dota de un peculiar comportamiento comunicativo: confía en sí mismo y en el poder de su palabra; toma la iniciativa en la comunicación y reclama la atención y respuesta de sus interlocutores, imponiéndoseles personalmente y actuando sobre ellos. En esto coincide con doña Pura, su suegra. De hecho, los dos presentan dentro de la novela el grado mayor de agresividad verbal: la una, desde su pragmatismo inapelable; el otro, desde su conciencia de superioridad y dominio del arte de la oratoria. Su lenguaje, sin embargo, aparece individualmente diferenciado.

A Víctor corresponden, por ej., en la novela, el mayor número de *interrogaciones retóricas* (pese a su nombre, uno de los recursos de interacción más frecuentemente usados en la conversación); su hablar está plagado de ellas; le sirven para dar un aire de objetividad-sinceridad a sus argumentaciones y así "engatusar" mejor a sus interlocutores, a quienes miente y manipula hasta extremos que sonrojan al lector. Sus intervenciones tienen con frecuencia un cierto tono ensayístico; y aparecen estructuradas y formalizadas con tal perfección y corrección, que, si no *nos sonaran* a Víctor Cadalso, diríamos que este personaje habla "como un libro abierto", y no como común mortal. Veámoslo en un fragmento:

— No sé qué responderte (afectando una confusión bonita y muy del caso). Si te digo que sí, miento; y si te digo que no, miento también. Y, habiéndote asegurado que te quiero a ti, ¿en qué juicio cabe la posibilidad de interesarme por otra? Todo ello se explicará distinguiendo entre un amor y otro amor. Hay un cariño santo, puro y tranquilo, que nace del corazón, que se apodera del alma y llega a ser el alma misma. No confundamos este sentimiento con las ebulliciones enfermizas de la imaginación, culto pagano de la belleza, anhelo de los sentidos, en el cual entra también por mucho la vanidad, fundada en la jerarquía de quien nos ama. ¿Qué tiene que ver esta desazón, accidente y pasatiempo de la vida[,] con aquella ternura inefable que inspira al alma el deseo de fundirse con otra alma, y a la voluntad el ansia de sacrificio...? (pág. 178)<sup>1</sup>.

Prácticamente todas las características de esta intervención hablada apuntan hacia una clara *actitud intelectual* (no exenta de arrogancia) en el personaje: desde el predominio absoluto de *sustantivos abstractos* (no hay, en todo el fragmento, ninguno que no lo sea) hasta la abundancia de *verbos* (o *locuciones verbales*) *de estado y subjetivos* (*saber, asegurar, haber la posibilidad, interesarse, explicar, distinguir...*); desde la *trabazón del período* y la *progresión lógica de la información* (que se apoya en el procedimiento de pregunta-

respuesta y utiliza nexos de relación coordinantes y subordinantes) hasta el empleo de *léxico poco familiar* (en *qué juicio cabe* —en vez de “en qué cabeza...”—, *culto pagano*, *anhelo*, *jerarquía*, *inefable...*); desde las *anáforas*, *paralelismos* (*Si te digo que sí, miento; y si te digo que no, miento también*) y *sinonimias* (*cariño santo*, *puro y tranquilo*; *ebulliciones...*, *culto...*, *anhelo...*; *desazón*, *accidente y pasatiempo* de la vida), figuras todas de repetición (léxica, sintáctica y semántica, respectivamente) con las que precisa y subraya su idea con cierta complacencia, hasta el perfecto empleo de la *paradoja* (*un amor y otro amor; si te digo que...*); desde los *epítetos valorativos* (*santo*, *puro*, *tranquilo*, *enfermizas*, *inefable...*) hasta las intencionadas *gradaciones* (*que nace del corazón*, *que se apodera del alma y llega a ser el alma misma*)... Todo, en fin, incluido el *ritmo* lento, armonioso y progresivo, marcado por la sintaxis y las pausas, nos habla de un *estilo oratorio* al que el lenguaje espontáneo es muy poco propicio si no se mantiene “la cabeza fría” y se domina el arte de la palabra. Para cualquiera más avisado (o menos enamorado) que Abelarda, con quien habla en este fragmento, su estilo y su lenguaje traicionarían su verdadero estado de ánimo y sus auténticas intenciones (pero Víctor es como un camaleón: llegado el momento, o viendo en peligro sus intereses, es capaz de cambiar y adaptar su registro a las nuevas circunstancias, y lo hace, además, con buen instinto).

Doña Pura, en cambio, no tiene dobleces; con ser, como el de su yerno, impositivo y agresivo su lenguaje, tiene un repertorio de recursos más limitado y actúa exclusivamente en la esfera (muy reducida también) de su cotidianeidad. Es mujer de genio vivo, palabra alta y juicios despiadados y rotundos. Sus preguntas, mucho menos retóricas que las de Víctor, se convierten con frecuencia en órdenes o reproches a su interlocutor:

— ¿Por qué no comes? ¿Qué tienes? ¿Qué cara es esa de carnero a medio morir? ¿Por qué no quieres venir al Real? No me tientes la paciencia. Vistete, que nos vamos enseguida (pág. 204):

para sus comparaciones, echa mano de la evidencia empírica más cercana:

— Pues sí (alzando el grito), tú debías ser ya Director, *como esa luz* [...];

llama a las cosas por su nombre:

— [...], y no lo eres por mandria, por apocado, porque no sirves para nada, vamos, y no sabes vivir [...];

y su lenguaje, que huye de las abstracciones, tiene tal fuerza plástica, que no puede por menos que calar hondo en el ánimo de sus interlocutores:

— [...] Las credenciales, señor mío, son para los que se las ganan enseñando los colmillos. Eres inofensivo, no muerdes, ni siquiera ladras, y todos se rien de ti<sup>5</sup>.

Baste, como demostración de la adecuada selección lingüística que hace Galdós para sus personajes, con estos ejemplos y unas pocas notas de urgencia añadidas...

En el extremo contrario a Víctor y doña Pura se encuentran los personajes que tienen menos fe en sí mismos, los más inseguros, frágiles y, por añadidura, infelices; los que no suelen hablar por propia iniciativa, sino, generalmente, por requerimientos de otro(s) y a modo de defensa inevitable de su intimidad o de su persona. Este es el caso de don Ramón Villaamil (al menos mientras está cuerdo), de su hija Abelarda y del nieto, Luisito Cadalso<sup>6</sup>, personajes volcados en sí mismos, con intensísima vida interior que contrasta con la insipidez de su realidad cotidiana: en ellos centra Galdós la mayor parte de sus largos fragmentos monologados y las intervenciones más frecuentes en EIL. A ellos, que sufren las mayores discordancias entre la realidad y sus deseos, corresponde el mayor número de contradicciones y de suspensiones involuntarias de la frase; a ellos, el lenguaje más afectivo de toda la novela. Además, Villaamil y su nieto aparecen caracterizados también por sus *muletillas*: el niño exclama continuamente: ¡*contro!*; y al abuelo se le escuchan con frecuencia dos: *y ole morena* (irónico, enfadado), *y digo más*.

Para conseguir la identificación rápida y segura de otros personajes (secundarios y con pocas intervenciones habladas). Galdós recurre a la caracterización convencional, mediante recursos muy visibles y fáciles de reconocer. Lo hace con Silvestre Murillo, que es “el chico más aplicado de la escuela y el mejor amigo que Cadalso tenía en ella” (p. 62), a quien su padre había destinado a abogado (o quién sabe si ministro); en su boca pone el autor una cierta retórica adulta y alguna fórmula del lenguaje administrativo:

— Como tú eres así tan poquita cosa, *es a saber*, que no achuchas cuando te dicen algo, *vele ahí* por qué no te guarda el respeto (p. 63),

la deformación de palabras que no conoce o no entiende:

— Viven de chuparle la sangre al pobre [...]. Mi mamá las llama *las arpidas* (p. 63) [epéntesis],

y sobre todo numerosos vulgarismos fonéticos que solemos disculpar en los niños: *maera* (síncopa), *Caarso* (por “Cadalso”: síncopa y cambio de *l* por *r*), *tié, mu* (apócope), *presonas* (metátesis), *el respeto, sacabaron las quistiones* (cambio y pérdida de vocales), *un disinificante* (adición y sustracción de sonidos), *clos* (adaptación fónica de *clowns*)... Lo hace con el señor Mendizábal, a quien encontramos, lacónico y sentencioso, intentando reproducir como juicio propio lo que en la prensa ha leído y perdiendo el hilo (y la palabra) en el intento; con doña Pura, señora de Mendizábal, a quien nos presenta en verborrea afectiva e intranscendente; con Pantoja, probo funcionario que sabe guardar las precauciones de palabra que su cargo exige... y hasta con Dios<sup>7</sup>.

## 2. Uso literario del lenguaje coloquial en *Miau*

Como ya hemos explicado, dadas las limitaciones del texto escrito-literario, el autor no intenta reproducir con exactitud el lenguaje oral-coloquial, sino que ha de conformarse con

*imitarlo con verosimilitud* prescindiendo de muchos de sus fenómenos más característicos; justamente esos que están más directamente vinculados a la oralidad y sería inadecuado trasladar al texto. Lo que hace, entonces, el autor es plasmar del lenguaje coloquial (de entre aquellos que pueden ser incorporados sin dificultad al texto literario) unos pocos mecanismos que aparecen sistemáticamente en él, los suficientemente representativos como para permitir la identificación inmediata, por parte del lector, del registro imitado pasándole inadvertida la técnica selectiva empleada. En *Miau*, Galdós se vale particularmente de uno, seguramente —como se ha dicho— el más representativo (y colorista) del lenguaje conversacional espontáneo: *la expresividad* en sus más diversas manifestaciones.

### 2.a. *Expresividad*

Podemos definir la expresividad como la huella que queda en la comunicación lingüística de la afectividad del hablante, por la cual éste se convierte a su vez, para su interlocutor, en "referente" de la comunicación. Como, en sentido estricto, todo acto de habla comporta siempre una cierta (o incierta) actitud del emisor, podemos afirmar que la afectividad actúa como un auténtico *principio de organización discursiva* en el coloquio; tal vez —como se ha dicho— el principal. Su resultado, lo que llamamos *expresividad*, puede apreciarse, sobre todo, en tres aspectos:

- a) en la modalidad oracional,
- b) en la construcción sintáctica del mensaje y
- c) en el énfasis semántico.

2.a.1. De los tres, el primero, que experimenta una notable ampliación en el coloquio, depende muy directamente de los fenómenos prosódicos de la oralidad y no alcanza buen reflejo en el texto escrito. Galdós utiliza continuamente como índice de expresividad la modalidad exclamativa; y maneja con soltura la más versátil de todas, la modalidad interrogativa, que tiene la ventaja de funcionar como déixis enunciativa de los interlocutores y permitir variadísimos matices de sentido vinculados a su contexto general de comunicación: ya hemos visto algunos ejemplos entre las llamadas *interrogaciones retóricas* que nos han servido para caracterizar el lenguaje de Víctor Cadalso y de doña Pura. Añadidos a cualquier frase de cualquier modalidad, los puntos suspensivos ayudan a Galdós a sugerir al lector una cierta actividad emocional en las palabras de sus personajes: es éste, sin duda, un recurso-comodín para el autor, que lo utiliza continuamente en *Miau* (y, en general, en sus novelas).

2.a.2. Galdós imita con acierto (y con restricciones, pues no llega al anacoluto, por ejemplo) la *organización sintáctica subjetiva* característica del mensaje coloquial, que se refleja particularmente en la construcción (y la amplitud) de la frase, que tiende a la dislocación, a la condensación expresiva y a la liberación sintáctica de sus partes.

a) Sus personajes —como se suele hacer en la lengua coloquial— organizan su enunciado en torno a aquello que les interesa destacar del conjunto cara a sus interlocutores (mediante procedimientos convencionales de tematización):

- *Pues también Posturitas es un buen mico* (p. 63, *ibem*)
- *Sí, sí, lo que es a descarado no te gana nadie* (141)
- *No, lo que es el niño no sale de aquí* (346, doña Pura)
- *Es un ratón lo que Posturas echa por la boca* (p. 247, Cadalsito);

y alteran el orden lógico de los elementos de la oración (*hipérbaton*), dando relieve al elemento desplazado:

- *Quién podrá ser, no lo sé; pero el traidor existe, no lo dudes* (p. 259, Villaamil) [anticipación del OD]
- *Si no te distrajeras tanto con el álbum de sellos, más aprovecharías* (278, Dios)
- *No, papá, malo no es (con mucho calor), malo no* (289, Abelarda)
- *¡Qué mujeres, Dios santo! Prendarse de un zascandil porque tiene la cara bonita, sin reparar... Y que él la desprectia, no hay duda* (384, Villaamil)
- *De esto, ni una palabra a Víctor, que es muy perro y me puede parar el golpe* (p. 268, Villaamil);

b) Muestran con frecuente tendencia (espontánea y generalizada en la lengua conversacional) a reducir su expresión a lo afectiva e informativamente imprescindible, lo cual explica, con ayuda del contexto, las voluntarias e involuntarias *elipsis* en sus palabras:

- *No le gustan más que las doncellitas tiernas.*  
Pues de broma ha dicho usted la verdad. *De quince a veinte. Lo demás para bobos* (330, Argüelles)
- *Lo que es yo... ¿Allá?... Estás tú fresco.* (352, Milagros)
- *¡Control! —pensó muy asustado—, me va a dar aquello..., me va a dar, me da...* (80, Cadalsito)
- *¡Control, si yo le cojo...!* (83, Cadalsito)

y, sobre todo, la abundancia de *oraciones condensadas* o reducidas a lo esencial. Lo esencial suele ser una simple interjección o un elemento nominal (sustantivo, pronombre, forma verbal no personal), la que el personaje confiere independencia de enunciado completo (desde el punto de vista de la comunicación) y un mayor relieve. El procedimiento permite la expresión de una gran variedad de matices emotivos, desde la alegría incontentida de doña Pura ante la perspectiva de una herencia indirecta con la muerte del tío de Ponce:

- Corrió doña Pura al despacho, donde estaba Villaamil.
- *El Viático..., ¿no te enteras?* (193)

a la ira:

- *Vamos, ¿a que le coloco yo a usted si me atufó?*
- *¡Tú..., tú! ¡Deberte yo a ti...!* (142, Villaamil)

¿De dónde sacas, majadero, que yo me forje ni la milésima parte de una condenada ilusión? ¡Colócame a mí! (139, Villaamil),

pasando por la incredulidad:

¿Usted Dios, usted...? Ya quisiera... (81, Cadalsito),

el desdén:

– Mira qué silfide está doña Pura. Se ha traído toda la caja de polvos.  
– Pues ¿y la hermana con su cinta de terciopelo al cuello? Si las tres traen cinta negra, no les faltará el cascabelito para estar en carácter (262, espectadores del Real)

la turbación:

– Ya sé, ya sé que ha hecho usted unos estúpidos versos y unos mamarrachos ridiculizándome [...]  
– ¿Yo?... Don Ramón... ¡qué cosas tiene! (317, Guillén),

el estupor, la conmoción:

Por fin, murmuró: “¿Victor..., tú?” (131, doña Pura)  
“Victor aquí... Víctor otra vez en casa! Este hombre nos trae alguna calamidad” (131, Villaamil).  
¡Ascenderte! ¿Qué dices? (141, Villaamil),

el asombro hiperbólico:

– A Guillén le encajamos en Guerra  
– ¡Madre de Dios! ¡Un cojo en Guerra! Mejor es en Marina (256, Villaamil),

el horror, el lamento, el reproche:

– Y basta que sea yerno tuyo y que viva bajo tu techo, para que algunos crean que vas a la parte con él.  
– ¡Yo... con él! (horrorizado). Ventura, no me digas tal cosa. (222, Villaamil),  
Abelarda tendió un brazo, que parecía de hierro, y de la primera manotada le cogió de lleno a Luis toda la cara [...]  
– ¡Ay, hijo de mi alma!... ¡Mujer! (343, doña Pura),

etcétera, y Galdós lo utiliza tanto más cuanto más al límite se encuentran sus personajes. Reducidas a la expresión de lo esencial, tiene lugar en este tipo de expresiones una condensación de énfasis en la que la ausencia de precisiones de tiempo, modo y persona confiere un cierto valor de carácter general a lo expresado.



c) Aunque, en la conciencia de los hablantes, la imagen verbal gira en torno a una intención de comunicación bien definida, la necesidad de progresar de forma lineal en la transmisión oral les fuerza, paradójicamente, a expresarse como “a golpes de subjetividad” y con menos precisión lógica que en el lenguaje “formal”. Galdós refleja también esta característica coloquial, valiéndose de dos de sus procedimientos más usuales: de los llamados *conectores no específicos*: nexos de relación (descritos habitualmente como coordinantes o subordinantes) cuya función primordial es la de enlazar (oscuramente a veces) lo que se dice con lo que se viene diciendo, aun cuando no siempre se puede precisar una relación “lógica” entre las partes:

No puede usted figurarse, Federico, lo mal que le sienta a mi marido la ociosidad...; vamos, que no vive. ¡Ya se ve, acostumbrado a trabajar desde mozo!... Y que le conviene también colocarse para los derechos pasivos. Figúrese usted, [...] (115, doña Pura)  
 ¡Dios mío! ¡Que viva yo para ver estas cosas! (141, Villaamil)  
 ¡Ah, qué hombre! Era una pólvora. Pues también el amigo Madoz las gastaba buenas (310, Villaamil)  
 —No tiene más sino que bracea demasiado, y, francamente, la ópera es para cantar bien, no para hacer gestos.  
 —Pero no nos descuidemos —dijo Pura—. En noches así, el que se descuida se queda en la escalera.  
 — ¡Quiá!... ¿Pero no creéis que Guillén o los chicos de Medicina nos guardarán los asientos? (86, Milagros)

y de la imitación de *sintaxis parcelada* del coloquio, por la que se presenta de forma fragmentaria, “impresionista” (mediante la segmentación o la yuxtaposición) esa unidad de sentido que está en la base de las intervenciones de sus personajes:

Luisín, bobillo, estoy aquí. [...] ¡Qué tontín! Pasas sin decirme nada. Aquí te tengo la merienda. Mendizábal fue a las diligencias. Estoy sola, cuidando de la *oficina* por si viene alguien. ¿Me harás compañía?  
 ¿Le lleva recados...? ¿Cartas...? ¿Y a quién? ¿No sabes? (203, Abelarda)  
 ¿Y el Ministro...? ¿Le has visto? (117, doña Pura).

d) El hablante, que progresa en su enunciación a partir de una base conceptual subjetiva, puede encontrarse que, a medida que fluyen sus palabras, una o varias ideas nuevas, recuerdos, sinestesias o emociones, por ej., interfieren el contenido de su comunicación; cuando esto ocurre, el núcleo comunicativo se amplía o se reduce, de acuerdo con las necesidades subjetivas del hablante. Para Galdós es particularmente útil la *suspensión de la frase*, recurso que emplea continuamente en *Miau*, pues es también muy versátil en la expresión de matices emotivos. A veces, la suspensión refleja simplemente los titubeos propios de una turbación no deseada:

*Y si yo te dijera...* vamos a ver (palideciendo), ¿si yo te dijera que no quiero a Ponce?... [...] —*Ahí tienes tú una cosa...* Vamos (balbuciendo), una cosa que me produce el efecto de un porrazo en la cabeza... [...] Porque cuando se aborrece a un hombre, como me

aborreces tú a mí... (confuso y sin saber a qué santo encomendarse), *no se le dice nada que pueda extraviarle respecto a...*, quiero decir, respecto a los sentimientos de la persona que le aborrece, *porque podría suceder que el aborrecido...* No, no atino a explicarle lo que siento (Abelarda y Víctor, 206).

La suspensión es a veces sólo momentánea, y el hablante acaba completando su expresión (aunque sea de forma inesperada o con aquello que hubiera preferido no decir):

Sí, hijo mío, bienaventurados los brutos, *porque de ellos es el reino... de la Administración.* (93, Villaamil)

*"Parece mentira que detrás de esas pupilas haya... lo que hay"* (190, Abelarda)

Te amo, te amo, y te amaré siempre, sin esperanza, *porque no puedo aspirar a poseer tan... rica joya.* Insultaría a Dios si tal aspiración tuviese... (299, Víctor, que miente descaradamente)

¿Qué personaje de campanillas entrará en el despacho del Ministro con cara *feroce* diciendo: *"De aquí no me muevo hasta que me den... eso?"* (210, Villaamil)

¿Que dónde les encierro?... Todo lo que quieres saber. *Pues les encierro... donde me da la gana.* ¿A ti qué te importa? (359, Dios);

pero en su mayoría, los ejemplos presentan la sintaxis y (con ella) la información bruscamente interrumpidas, como reflejo unas veces de la exaltación emocional en que se encuentran los personajes:

Tonto, y me desprecias a mí por ella; *a mí, que me dejaría matar por... Mamá, mamá,* yo quiero ser monja (247, Abelarda)

¡Qué mujeres, Dios santo! Prendarse de un zascandil porque tiene la cara bonita, *sin reparar...* Y que él la desprecia, no hay duda (384, Villaamil),

otras, de aquello que, compartido y consabido, no precisa de más palabras para el interlocutor-cómplice:

¡Ah!... Noticia fresca... Pero dime, *¿crees tú que Víctor, por ese lado...?* (254, Villaamil),

de temor a decir lo que se desearía no pensar siquiera, o de desinterés:

— Estamos como queremos, sí... Tenemos cerrado el horizonte por todas partes, *Mañana...*

— Dios no nos abandonará [...]. Estoy tan acostumbrada a la escasez, que la abundancia me sorprendería y hasta me asustaría... *Mañana...*

No acabó la frase ni aun con el pensamiento. (89, Villaamil y doña Pura)

del especial efecto que se desea causar en el/los interlocutor/es:

— Usted estará cortado para quien guste; no me meto en eso. Pero lo que es Abelarda, *lo que es Abelarda...*

Ponce le miró serio también, esperando el final de la frase, y la insignificante bajó la vista hacia su labor de costura.

-Digo que lo que es ella no está cortada para usted. Y lo sostendré contra el que opine todo lo contrario (199, Víctor)

etcétera.

Otros ejemplos nos muestran la intercalación de paréntesis subjetivos o asociaciones nuevas, rompiendo la linealidad de la expresión y *ampliándola*:

Me ha dado *la corazonada*..., *ya sabes tú que rara vez me equivoco*..., *la corazonada* de que en lo que resta de mes te colocan (72, doña Pura)

¿No sabe? A Cañizares, *¿se acuerda usted?, el que estaba en Propiedades, aquel a quien llamábamos don Simplicio*, le han dado las doce mil. ¿Ha visto usted *polacada* mayor? (215, ?)

Porque... *verás, me alegro de tener esta ocasión de decírtelo*; eso te perjudica (222, Pantoja)

"Este sitio sí que es de primera... Pero no, me verían los guardas de Consumos, que están en esos cajones, y quizás... *son tan brutos*... me estorbarían lo que quiero y debo hacer..." (381, Villamil)

2.a.3. Pero en lo que Galdós se muestra realmente maestro es en la reproducción de los *recursos de realce y énfasis*, con los que el hablante, obedeciendo a su personal impulso, destaca cara a su interlocutor una parte de su enunciado o su propia actitud de comunicación. Es éste un rasgo de expresividad que ofrece en el lenguaje coloquial la máxima diversificación y que aparece en prácticamente todos los personajes galdosianos (y no sólo de *Miau*); sin duda, uno de los favoritos del autor, junto con el recurso al cliché. La razón radica seguramente en que tales procedimientos (más léxicos que sintácticos) "colorean" siempre de forma adecuada el lenguaje, permitiendo al lector identificar con facilidad el registro usado por los personajes (casi siempre el popular) e instalarse en él.

a) Como ocurre continuamente en la vida real, los personajes galdosianos hacen especial hincapié en *destacar cara a su interlocutor su participación subjetiva en el juicio emitido*, lo cual no es, a su vez, más que un modo de mejor imponerse personalmente a él; de ahí el énfasis en la expresión del pronombre personal sujeto:

No hay tal; no señor [...]. Porque, mediador entre el contribuyente y el Estado, debo impedir que ambos se devoren, y no quedarían más que los rabos si *yo* no los pusiera en paz.. *Yo* formo parte de la entidad contribuyente, que es la Nación; *yo* formo parte del Estado, como funcionario. Con esta doble naturaleza, *yo*, mediador, tengo que asegurar mi vida para seguir impidiendo el choque mortal entre el contribuyente y el Estado... (140, Víctor),

la presencia del pronombre (dativo) afectivo:

¡Pobre hijo!, *me* le traen todo el santo día hecho un carterito (74, Sra. de Mendizábal)

y las numerosas expresiones de *autoafirmación personal* que salpican su conversación superponiéndose a la modalidad expresiva del enunciado: desde las más claras, asumidas en primera persona:

*Lo que yo le digo a usted:* mientras no venga la escoba grande... (128, Mendizábal),

a otras mucho más sutiles, en que la autoafirmación se encubre a veces bajo supuestas necesidades, órdenes, o preguntas que, obviamente, no esperan respuesta:

Yo, *si he de decir la verdad*, deseo que le coloquen porque esté ocupado, nada más que porque esté ocupado. *No puede usted figurarse*, Federico, lo mal que le sienta a mi marido la ociosidad (115, doña Pura)

Lo primero es la fe, *¿sí o no?* (129, Mendizábal)

Merezco, *¿sabes qué?*, pues que el Ministro me llame, me haga arrodillar en su despacho y [...] (336, Villaamil)

Ya lo creo que es importante. *¡Figúrese usted!* (116, doña Pura);

bajo argumentos de tipo general, mediante la expresión de lo consabido:

Es que también él se calza a una momia... sí... *¿no sabía usted?* [...] *Eso lo saben hasta los perros...* y ella le protege, le regala cada dos años su ascensito (330, Argüelles)

Mírate en el espejo de Cucúrbitas; él *será todo lo melón que se quiera, pero* verás cómo llega a director, quizás a Ministro (187, doña Pura),

e incluso en auténticas atribuciones (gratuitas) al interlocutor, que le hacen cómplice en la ponderación del juicio (como no podía ser menos, Víctor es un maestro en el empleo de este recurso "retórico" de autoafirmación):

Con licencia no...; es decir..., he tenido un disgusto con el jefe. Sali sin dar cuenta a nadie. *Ya conoce usted mi carácter*. No me gusta que nadie juegue conmigo... Ya le contaré. (132, Víctor)

*Yo seré todo lo malo que usted quiera; pero*, en medio de mi perversidad, tengo una manía, vea usted (149, Víctor)

Soy muy desgraciado... *No lo sabes tú muy bien*. Aquí me tienes arrastrado por un vértigo de pasiones insanas (205, Víctor)

Además, la *negación enfática*, de la que se pueden recoger numerosísimos ejemplos en *Miau*, es otro de los recursos de realce favoritos de Galdós. Veamos alguna:

De seguro ha hecho alguna pillada y viene a que tú se la tapes.

— ¡Yo! *¡Como no se la tape el moro Muza! A buena parte viene...* (134, Villaamil)

Las cédulas personales no se cobranan *ni a tiros* (140, Víctor)

No quiero verte *ni en pintura* (142, Villaamil)

Pero estoy deseando que se largue de mi casa. De su mano *ni la hostia* (222, Villaamil)

*¡Qué se ha de morir, hombre!* No pienses en eso (248, Abelarda)

- Si usted va allá y lo manda pegando un bastonazo fuerte con ese palo en la mesa del Ministro...  
 – ¡*Quíá!* No hacen caso (356, Dios)

c) Pero el recurso expresivo mejor y más abundantemente representado en *Miau* es, con mucho, la *intensificación afectiva* de la cantidad o de la cualidad, mediante procedimientos que van desde la modificación o la derivación morfológica al aprovechamiento del llamado "discurso repetido" (clichés, locuciones...), pasando por recursos más propiamente sintáctico-semánticos y por el empleo de ciertas figuras de pensamiento (gradación, hipérbole, metáfora y comparación principalmente).

Entre los morfológicos, además de ciertas *modificaciones expresivas en la forma de las palabras* (pasmarotas, p. 86; *cojitranco*, p. 317...) y de la *prefijación* ("*requema*", p. 323; *reconenadas*, p. 335; *requetebien*, p. 340...), el más utilizado por los personajes galdosianos es el de la *sufijación*; peculiar y clásica en el caso de los superlativos, aumentativos y despectivos:

Sea mil y mil veces enhorabuena, *queridísimo*... (340, Villaamil)

"¡Ah, Villaamil, qué *honradísimo* es!" (88, doña Pura)

–¿Es de oposición?

– No; *ministerialísimo*, pero disidente, ahí está el chiste (268, Villaamil)

Nada de *casorios* (279, Dios)

¡Valiente *bicharraco!*... (324, Villaamil)

Pues si esas *muñeconas* supieran arreglarse y pusieran todos los días, si a mano viene, una cazuela de patatas... (75, Sra. de Mendizábal)

Si, después de todo, su yerno de usted es un *cursi*... así como suena, un *cursilón* (328, Argüelles)

Total, que saqué una *millonada* para el Tesoro (140, Víctor)

¡Vaya con el *Señorón* aquel...[...]; ¡Si sería el anciano ciego que le quería dar un *bromazo*...! (84, Luisito),

y siempre rentable en el uso del diminutivo afectivo, abundantísimo en *Miau* (y en general en Galdós). Prácticamente todos los personajes lo usan, como es corriente en el habla cotidiana con los niños, para hablar con Luisito Cadalso o para referirse a él:

Luisín, *bobillo*, estoy aquí, [...] ¡Qué *tontín!* Pasas sin *decirme nada* (64, doña Pura)

"No estudies, corazón, que lo que quieren es secarte los *sesitos*. No hagas caso; tiempo tienes de echar talento" (165, tía Quintina)

Tú vas a ser *curita* (279, Dios)

A ver: saque usted toda la *ropita* de mi hijo para juntarla con la mía (346, Víctor)

...sólo que... por lo que pueda suceder, me encomiendo a Dios y a san Luisito Cadalso, mi adorado *santín*... (390, Villaamil)

(en correspondencia, también el niño los emplea con cierta frecuencia: *tiíta*, *abuelito*...); aparece, además, el diminutivo "de autocomplacencia":

Rico, no... *Ahorrillos* (149, Víctor)

Y cuánto gozo yo viéndoles tan afanados, y considerando a las *Miaus* tan aturdiditas... (382, Villaamil),

el intensificador:

"Eso es, lo mejorcito que tienes; estropéalo donde no le puedes lucir" (302, doña Pura) Parece que es [Dios], porque lo sabe todito... (128);

¿Es que te da ahora el antojillo de seguir viviendo, cobarde? (367, Villaamil)

el despectivo:

¿Pero es de veras que te casas con ese pajarito frito de Ponce? (172, Víctor),

y, sobre todo, el diminutivo irónico, salpicado con sabiduría por todo el texto y en boca de prácticamente todos los personajes:

¡Patatas ellas; pobrecitas! (75, Sra. de Mendizábal)

No te lo puedo decir; pero me consta que ha venido a recomendárselo un diputado de la provincia en que servía la alahajita de su yerno. [...] El Jefe le enseñó las vacantes de provincias, y tu yernito se dejó decir con arrogancia que a provincias no iba ni atado (223, Pantoja)

¡Vamos; tengo entre la familia una reputacioncita...! (295, Víctor)

¿Quién recomendó a Víctor Cadalso para que echaran tierra al expediente y encimíta le encajaran un ascenso? (327, Sevillano)

—Yo te aconsejo que lo mires despacio, que lo estudies, pues para eso te da el Gobierno un sueldo, sin ir a la oficina más que un ratito por la tarde, y eso no todos los días...

Y que tus hermanitos lo estudien también con el biberón de la nómina en los labios (337, Villaamil).

Entre los más propiamente sintácticos, Galdós recurre continuamente al *superlativo iterativo* (o de reiteración léxica, en sentido amplio), a veces reforzado (con partículas, sufijos o fórmulas fijadas), y muy útil en ocasiones —como afirma Lamiquiz<sup>8</sup>— para superlativizar expresiones semánticamente completas y lógicamente absolutas (que no pueden, en rigor, ser "superlativizadas"):

"Pero aunque estoy *convencido* de que no consigo nada, *convencidísimo*, sí, [...]" (100, Villaamil)

"*Jamás* hice ni consentí un chanchullo, *jamás*, Señor, *jamás*" (284, Villaamil)

Me pasan cosas *muy gordas*, *pero muy gordas*. [...] Mi tío está *muy malo*, *pero muy malo*. [...] *Muy malo, muy malito*... (192, Ponce)

Sea *mil y mil* veces enhorabuena, *queridísimo*... (340, Villaamil)

Que tengo que ser cura... ¿ves? *lo mismo, lo mismo* (369, Luisito)

Yo me alegraré mucho y hasta *las aplaudiré* desde allá; *vaya si las aplaudiré*" (379, Villaamil).

Es corriente también el empleo de la *expresión figurada*, generalmente fosilizada, y de *locuciones intensificadoras*:

Y de seguro que esta noche las tres *lambionas* se irán también *de pindongueo* al teatro. [...] El día que les cae algo, aunque sea de limosna, ya las tienes *dándose la gran vida y echando la casa por la ventana* (74-75, Sra. de Mendizábal)  
 Pero la Pellegrini *con tantos humos* no es *ninguna cosa del otro jueves* (86, doña Pura)  
 Viven ahora *del sable*. El buen señor *da unas estocadas... de maestro* (262, Sra. de Mendizábal)  
 Vean ustedes lo que saca uno de *quemarse las cejas* por estudiar algo que sirve de remedio a esta Hacienda moribunda... (309, Villaamil)  
 También él se *calza a una momia* [se acuesta con una vieja] (330, Sevillano)  
 Siempre te descuelgas por aquí cuando estamos *con el agua al cuello* (47, doña Pura)  
 Y que las hay *de buten* (256, un subalterno)  
 Es que... [...] quiero darle un parabién bien dado... una enhorabuena *de padre y muy señor mío* (341, Villaamil)  
 ... y *la mar de cirios*... (365, Villaamil)  
 ¡*Cuidado que sopotar esto treinta años!*... (377, Villaamil)  
 "Este sitio sí que es *de primera*..." (381, Villaamil)

Además de todas estas expresiones estereotipadas, *la proposición consecutiva* está también fijada con valor ponderativo y es procedimiento muy corriente, que permite una cierta libertad de elección por parte de los hablantes/personajes:

Mía tû, *Caarso*, si a mí me dieran esas chanzas, de la galleta que les pegaba *les ponía la cara verde* (62, Murillo)  
 Se da una importancia, *que ni el Ministro*...  
 Era tan asno, *que le ocupábamos en traer leña para la estufa* (215, Argüelles).

Y fijados están también el *empleo irónico de ciertos adjetivos valorativos*, precediendo siempre al sustantivos (o al verbo):

—Lo que tiene usted que hacer (con cierta fatuidad) es aprender de mí.  
 —¡*Bonito* modelo! (142, Villaamil)  
 "Valiente mico nos han dado" (182, doña Pura)  
 Pues, ¿qué querías tú, que le mantenga yo el pico? *Bonitos* estamos para eso (151, doña Pura)

y el de *adjetivos y sustantivos calificadores de carácter despectivo*, uso en el que es un experto Villaamil: ese *badulaque* de Rubín (70), ese *vigardón* de Montes (70), *cojitranco* de los demonios 8—, un *escuerso sietemesino* (324)...

En los momentos de mayor excitación emocional de sus personajes, Galdós recurre a la *insistencia* mediante la enumeración de sinónimos aproximados, que provocan generalmente una *gradación* en la expresión de lo ponderado:

Nada de melindres de esperanza; nada de si será o no será; nada de debilidades optimistas (101, Villaamil)

[...] y que no se me ocurre que me puedan colocar *ahora, ni mañana, ni el siglo que viene...* (142, Villaamil)

"Y ese estúpido jefe, ese animal, ese bandido..." (144, Víctor)

"Farsante, pinturero, monigote, me las pagarás..." (306, Abelarda)

"Al otro le daría yo el hachazo del siglo; pero no *basta un hachazo, ni dos, ni ciento... ni mil*. Estaría toda la noche dándole golpes y no le acabaría de matar" (307, Abelarda)

Y, siempre atento a los hallazgos expresivos del lenguaje hablado popular, aprovecha con acierto el empleo de ciertas *figuras de pensamiento* que permiten la creatividad del hablante y propician la imaginación del interlocutor-lector. Por ej., la *hipérbole*:

[...], porque mañana supongo que saldrá a repartir *dos arrobas* de cartas (89, doña Pura)

[El] Había tantas, tantísimas cartas, que no bajaban, según Cadalsito, de *un par de cuatrillones* (96)

¡Tenlo por cierto. No me colocan *hasta el día del juicio por la tarde!* (117, Villaamil)

Ya ves cuán abatido está el pobre señor, [...]. *Se le puede ahogar con un cabello* (127, Dios)

[...] el sombrero *del año del hambre* (151, doña Pura)

Eso sí, en arreglar los trapitos para suponer *no hay quien las gane* (75, doña Pura)

*Alma más negra no echó Dios al mundo* (351, Abelarda)

*Antes veremos salir el sol por occidente que a mí entrar en la oficina* (170, —)

Pero pronto le calé, y ahora me pongo en guardia, porque es el *hombre más malo que Dios ha echado al mundo* (134, Villaamil) (más adelante, pág. 237: *el más malo y más traicionero que hay bajo la capa del sol*)

Como le asciendan antes que a mí, crea usted que *todo el Colegio de Sordomudos me tendrá que oír* (326, Sevillano),

la metáfora:

No, señor mío, *yo no voy al trapo rojo, sino al bulto* (141, Víctor)

Eres inofensivo, *no muerdes, ni siquiera ladras*, y todos se ríen de ti (88, doña Pura),

(sobre todo, del tipo "A es B": "el expediente es *música*", 254, Pantoja; "¡Ah, qué hombre! Era *una joya*", 310, Villaamil; "Eres *un ángel*, no soy digno de ti", 180, Víctor), y muy particularmente, la *comparación*, procedimiento muy popular, que puede sorprender, en sus diversas modalidades (igualdad, superioridad, inferioridad) con las más curiosas o disparatadas asociaciones):

[...] y ser tan delicado y tan de ley que estás siempre *montado al aire como los brillantes* (88, doña Pura)

Yo estoy *tan convencido de ello como de que ahora es de noche* (101, Villaamil)

Ya ves cuán abatido está el pobre señor, *esperando como pan bendito su credencial* (127, Dios)

Y *dormiré como un canónigo* (134, Víctor)



*Son más feas que un túmulo* (63, Murillo)

Te digo que estos Villaamiles *son peores que la filoxera* (74, Sra. de Mendizábal)

Dice que Ponce *es más tonto que quiere* (203, Luisito)

*¡Cuánto más guapo es que Cucúrbitas y el propio Pantoja!* (372, Villaamil)

Tiene *peor ortografía que un perro* (71, Villaamil).

## 2.b. Otros

Pero nuestro trabajo no estaría completo si limitáramos este breve comentario sólo a los fenómenos de expresividad coloquial que refleja Galdós en su(s) novela(s) y no aludiéramos al menos a otros muchos recursos del lenguaje coloquial que, aunque utilizados con mucho menor profusión por su vinculación más directa con los mecanismos de la oralidad, aparecen en *Miau*, salpicados acá y allá, contribuyendo con su presencia a la verosimilitud del conjunto.

2.b.1. Gran parte de ellos responden a la tendencia espontánea del hablante al *menor esfuerzo* para alcanzar la comunicación, que actúa (como la afectividad) como un auténtico principio de organización discursiva en el coloquio. Esta tendencia, que no coincide exactamente con la de economía del discurso, se refleja sobre todo en el uso (relajado, peculiar y fluido) del canal de comunicación y en la expresión (poco precisa) del sentido global del mensaje.

2.b.1.a. Los *vocativos*, las *fórmulas de saludo y despedida*, e incluso las *de cortesía*, destinados en la actualización oral a facilitar el uso (apertura o cierre) del canal de comunicación, cuidadosamente seleccionados por Galdós, se convierten en recursos fundamentales de interacción en la novela y orientan con bastante precisión al lector acerca del carácter de los personajes: Víctor, oportunista y mentiroso, llama a doña Pura (que le desprecia) *mamá* (p. 134, por ej.) y a "la insignificante" Abelarda (a quien él desprecia) *alma mía* y *vida mía* (p. 291); la tía Quintina, que quiere hacerse cargo de Luisito, le llama *corazón* (p. 165), y la Sra. de Mendizábal, que le adora, *cielo*, *bobillo* (pp. 64 y 65); Villaamil y doña Pura llaman *hijo* al nieto, y cuando ésta se enfada con su marido le llama *señor mío* (p. 88); Milagros, que dependía de su cuñado, le hablaba con gran consideración:

El huevo ése es para mi hermana, *si te parece*. Voy a encender lumbre. *Haz el favor* de partirme unas astillas mientras yo voy a ver si encuentro fósforos (103),

etcétera. Como los vocativos, los que llamo *nexos temáticos* orientan a los interlocutores y al lector acerca del uso que del canal comunicativo hace el hablante (uno de ellos, "y digo más", es una de las muletillas de Villaamil):

Pero, *en fin*, dejemos a un lado estas miserias. *Como te decía*, he determinado acudir otra vez al amigo Cucúrbitas (71, Villaamil)

Salí sin dar cuenta a nadie. Ya conoce usted mi carácter. No me gusta que nadie juegue conmigo... Ya le contaré. Ahora *vamos a otra cosa*. Llegué [...] (132, Víctor)

Y, aunque fuera del registro oral no son frecuentes y suelen requerir explicación, Galdós pone también en boca de sus personajes *expresiones retardatarias* que les sirven para evitar posibles vacíos discursivos:

—Pero, en resumidas cuentas, ¿sigues o no en tu destino en Valencia?

—*Le diré a usted...* (mascando las primeras palabras; pero discurrendo, al fin, una respuesta que disimulase su perplejidad). Aquel Jefe Económico es un trapionda... (132, Víctor).

*2.b.1.b.* Aunque la precisión, normalmente, no forma parte de los intereses comunicativos del hablante en la modalidad coloquial, el texto literario tiene como receptor al lector y debe, incluso cuando imita el registro coloquial, informarle con precisión acerca de lo que ocurre en la ficción. Por eso, en sus novelas, Galdós se limita a unos pocos recursos que permiten siempre reconocer sin vacilación la intención del hablante, aun cuando se realice por medios indirectos, poco explícitos desde el punto de vista semántico. Por ejemplo, mediante el *eufemismo*, que sus personajes utilizan en maldiciones, juramentos e insultos y para referirse a conceptos como la vejez, la pobreza, la maldad o la muerte:

Verás, verás... ¡recontro!... *me caso con la biblia...* (123, Luisito)

*Me futro* en tu absolutismo y en tu inquisición (386, Villaamil)<sup>9</sup>

La condenada administración es una *hi de mala hembra* con la que no se puede tener trata sin deshonorarse (329, Villaamil)

Vamos, Víctor, no te burles *de estas canas* (139, Villaamil) [metonimia eufemística]

Se me ocurre que podría usted tomar hasta dos mil reales, porque no serán una ni dos las cosas que *se han ido a Peñaranda* (149, Víctor) [llevadas a la casa de Empeños]

—Dígame, ¿es malo mi papá?

—*No es muy católico que digamos* (278, Dios)

Pues el pobre don Ramón, cuando *cierre el ojo*, se irá derecho al Cielo (75, Sra. de Mendizábal)

¿Y quién nos la va a pedir [cuenta]? ¿Los gusanitos? Cuando llega *la de vámonos* nos recibe en sus brazos la señora *Materia*, persona muy decente (266, Víctor);

por medio de la *creación léxica* popular

El tal mocoso era [...] *un mátalas-callando* (303, Abelarda)

Crean ustedes que la perdición del país es *la faldamenta* (310, Villaamil) [influencia de las mujeres en la Administración]

o por medio de la *fórmula inespecificativa*, con la que el hablante enfatiza y remata su enunciado sin precisar su significado:

Como usted lo oye. Mi papá le dijo una noche que estaba enamorado de ella, por lo fatal... ¿sabe? Y que él era un condenado, *y qué sé yo qué...* (356, Luisito);

o por el recurso al cliché, procedimiento favorito de Galdós, abundantísimo en toda su obra y, sin duda, uno de los más atendidos, considerado tradicionalmente como "el medio de que se sirvió Galdós para devolver al lenguaje literario el aliento vital de la palabra hablada"<sup>10</sup>; aunque se pueden documentar en *Miau* muchas de estas expresiones fijas, doblemente cómodas en la comunicación (para el emisor, en cuya mente brotan de una sola vez; y para el receptor, que las interpreta "en bloque"), citaremos solamente algunas de las que denuncian un tratamiento peculiar (no sabemos si coloquial o literario; es decir, si de los personajes o de Galdós) del cliché o expresión estereotipada (ruptura, deformación-eco, intertextualidad):

Sí, hijo mío, *bienaventurados los brutos, porque de ellos es el reino... de la Administración* (93, Villaamil)

En resolución, ya no tengo que mantener el pico a nadie, ya soy libre, feliz, independiente, *y me abro al cartaginés incautamente*. ¡Qué dicha! (372, Villaamil)

Por eso, al llegar la colocación ya debíamos el sueldo de todo un año. De modo que perpetuamente estábamos lo mismo *a ti suspiramos*, y mirando para las estrellas... (376, Villaamil)

"Van a tener que ponerte *camisa... o corsé de fuerza*" (301, Víctor).

Pondré en juego todas las influencias y haré *que hasta el lucero del alba le hable al Ministro* (101, Villaamil) [cp. "cantarle las 40 al lucero del alba"]

Pero ¿a qué me sacas ahora la Administración (exaltada), ni *qué tiene que ver el burro con las témporas?* (349, doña Pura)

[...] me cogieron el mundo, ¿sabes?, [...], y cuando quise enterarme, se había caído al mar. *Costó Dios y ayuda sacarlo* (359, Dios).

Y aunque, dadas las condiciones de urgencia en que se actualiza el lenguaje coloquial, el hablante tiene pocas posibilidades de interrumpir su emisión antes de darla por terminada y se ve poco inclinado a la autocorrección, en *Miau* encontramos un ejemplo muy representativo de interrupción-autocorrección: cuando Ponce anuncia en casa de su novia la agonía de su tío (del que es presunto heredero), doña Pura no puede contener su alegría, y su lenguaje la traiciona por dos veces, al decirle a Ponce:

—[...] Pero dígame usted, Ponce (volviendo al comedor con rapidez gatuna), ¿va de veras? Estará usted *muy contento*, muy... triste, quiero decir. (pág. 192).

¡Pobre señor!... ¿Y qué hace usted que no se planta en casa del *difunto*... digo, del enfermo? (pág. 193).

2.b.2. Generalmente, los recursos coloquiales que más dificultades ofrecen al autor para su incorporación a la obra literaria son aquellos que reflejan la espontánea adaptación de los interlocutores y de su lenguaje a las condiciones variables de la situación de comunicación vivida y compartida en el coloquio. En sentido amplio, se podría hablar de *recursos de incorporación contextual al enunciado* con valor deíctico (de la situación de comunicación y de la perspectiva ocasional de los hablantes). Galdós ha utilizado en *Miau* algunos (pocos, y con precauciones) de los más representativos:

a) El *cambio de punto de vista* del hablante (frecuente en Villaamil, que aparece en sus monólogos hablando solo, incluyéndose en un plural sociativo, invocando a Dios y hablándose a sí mismo en segunda persona: véanse, por ej., las pags. 95, 100, y todas las del soliloquio que precede a su suicidio).

b) *Lo consabido*, implícito, que refleja el común conocimiento que tienen los comunicantes de la situación previa de discurso:

—¿Y los guantes?—preguntó doña Pura a su nieto cuando le vio entrar con las manos desnudas.  
—Aquí están... *No los he perdido* (273, Luisito)

c) *Señales de localización espacio-temporal*, directamente relacionadas con el *aquí-ahora* vivido por los personajes (particularmente, el presente de indicativo con proyección al futuro o con valor de imperativo, y el infinitivo generalizador por el imperativo):

Y ahora estamos esperando cálices chiquititos [...], santos *de este tamaño, así, mira* (270, la tía Quintina)

Mira, Luisín, en cuanto acabes *te vas* abajo y *le dices* al amigo Mendizábal [...] (107, Villaamil)

Se lo voy a decir a mi abuelo —[...]— y *no vengo* más a esta escuela.

Pues, si se te ocurre algo, *llamas*... (150, doña Pura)

No, si yo no he de volver. Mañana estaré muy lejos, amigo mío. Señores (volviéndose a los chicos y saludándoles sombrero en mano), *conservarse*. Gracias; que les aproveche... Y no olviden lo que les he dicho... *ser libres, ser independientes*... como el aire (374, Villaamil)

d) *Indicios de la interacción y de la alternancia comunicativa*. Muestra en algunos ejemplos la *cooperación interlocutiva* (el interlocutor completa el mensaje y el sentido del compañero):

— Y basta y sobra. Ojalá no me hubiera ocupado de escribirlas. *Bienaventurados los brutos*...

— *Porque de ellos es la nómina de los cielos*... Bien dicho, señor don Ramón (226, Villaamil, Argüelles);

en otros, la activa influencia del interlocutor sobre el mensaje del hablante, que le hace numerosas apelaciones y "concesiones" (menos por cortesía que por la necesidad de ser aceptado):

Miren ustedes; a mí me pasa esto por decente, pues si yo hubiera querido desembuchar ciertas cosas que sé referentes a pájaros gordos, *¿me entienden ustedes?*... digo que si yo hubiera sido como otros [...] (311, Villaamil)

Sus ideas son distintas de las mías... *¿Qué es lo que usted quiere? ¿Más religión? Pues venga religión, venga*; pero no oscurantismo... (128, Villaamil)

—Lo primero es la fe, ¿sí o no?

—*Corriente*; pero... No, amigo Mendizábal; no exageremos (129, Villaamil);

en otros, la interrupción inoportuna:

—No niego que me entró tentación de enseñárselos a mi papá, y se los enseñé...

—Pero si yo no te pido explicaciones, hijo de mi alma.

—*Déjeme acabar...* Y mi papá se puso furioso y a poco me pega... (336, Villaamil y Urbanito Cucúrbitas);

e incluso se puede encontrar en algún ejemplo ese "andar cada uno a lo suyo" que aparece con frecuencia en la charla intrascendente, en la que (por irrelevante o conocido de antemano) no interesa realmente lo que el otro dice:

—Ya no hay modestia, ya no hay sencillez de costumbres. ¿Qué se hizo de aquella pobreza honrada de nuestros padres, de aquella... (no recordando lo demás) de aquella, pues... como quien dice...?

—Pues el pobre don Ramón, cuando cierre el ojo, se irá derecho al cielo (75, Mendizábal y su esposa)

3. Este rápido repaso (sin pretensiones de exhaustividad) por los procedimientos de imitación coloquial empleados en *Miau* nos ha permitido presentar como una cuestión "técnica" lo que, con toda probabilidad, fue para Galdós simplemente una cuestión de sentido común y de buen instinto lingüístico. Y éste es quizá el principal mérito de nuestro autor; porque no hay recetas mágicas que nos indiquen qué fenómenos, una vez seleccionados, nos permitirían, convenientemente dosificados y aliñados, obtener un buen (convinciente) resultado. No es fácil, aunque en las novelas de Galdós pueda parecerlo, conseguir que un personaje hable, por ejemplo, con la grandilocuencia con que habla Víctor Cadalso en *Miau* y que esto no sólo resulte verosímil como lenguaje hablado cotidiano, sino que se sienta como una característica consubstancial en él (en vez de como una interferencia "literaria" del autor). Y en este sentido, Galdós es mucho más que un buen observador y un buen imitador; es, ante todo, un creador excepcional. Porque, destinado a ser oído y desaparecer, el lenguaje coloquial sólo raramente alcanza adecuado reflejo literario; y aun en esas ocasiones, como suele ocurrir, casi nunca la ficción supera a la (abigarrada) realidad.

## Notas

<sup>1</sup> Cp. Eugenio Coseriu, "Determinación y entorno", *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Gredos, Madrid, 1978, pág. 322: "El lenguaje *no* dice las condiciones contextuales porque no es necesario que las diga, pero las utiliza y, por tanto, la expresión real las implica y las contiene".

<sup>2</sup> Véase Roberto G. Sánchez, "El sistema dialogal" en algunas novelas de Galdós", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, pp. 155-167.

<sup>3</sup> Véase, al respecto, A. Sánchez Balurdo, "Vulgaridad y genio en Galdós (El estilo y la técnica de *Miau*)", *Archivum* (Oviedo), 7, 1957, pp. 48-75: "es típico de él [de Galdós] que al observar y comentar lo haga desde el plano mismo en que ese personaje se encuentra; que nos transmita Galdós sus impresiones de autor, para no desentonar, con lenguaje análogo al que el personaje usaba en sus monólogos" (p. 55); "al decir, en síntesis, lo que éstos en un determinado momento han pensado o hablado, Galdós a menudo trata de darnos no sólo el contenido de esas ideas o sentimientos, sino también su *tono*" (p. 64); "lo externo que él describe, suele ser muy común y estar pintado en gran parte con los ojos con que todos lo ven, con el lenguaje de todos" (p. 68).

<sup>4</sup> Haré todas las citas de *Miau* por la edición de Robert J. Weber, Guadarrama/Punto Omega, 1979. Aparecerán entrecomillados los fragmentos que tomo de monólogos o reproducciones en estilo directo (e incluso, quizá, alguno de estilo indirecto libre), que aparecen así también en el texto galdosiano que manejo.

<sup>5</sup> Todo esto (y algo más) asestó de corrido doña Pura a su marido: las tres citas son de la pág. 88.

<sup>6</sup> En realidad, durante muchas páginas, el niño sólo monologa: con *Canelo*, el perro de su vecina; con Dios, a quien ve "en sueños" (en sus ataques tal vez epilépticos); e incluso, dormido, con su tía, que está también, más que dormida, fuera de sí y de lo que le rodea (pp. 246-247).

<sup>7</sup> Pero Dios, personaje que nace de la imaginación enfermiza de Luisito Cadalso y que tiene por ello, en la novela, un comportamiento lingüístico muy peculiar e interesante desde el punto de vista técnico, merece —nos parece— mención aparte. Como personaje, Dios habla "como Dios"; es decir, (más o menos) como lo que es: se somete, pues, al mismo principio de adecuación que el resto de los personajes de la novela. La diferencia está, en este caso, en que mientras que todos los demás son creación del autor (y a las exigencias literarias del autor adaptan su comportamiento lingüístico), éste lo es del niño; y aunque le dice lo que el crío quiere o necesita oír, se comporta y habla como un adulto (en registro familiar, eso sí), con un dominio del lenguaje que en modo alguno corresponde a Luisito Cadalso: con

empleo correcto del imperativo de plural, por ej.: "Largo, *idos* de aquí y dejadme en paz" (p. 279). El lector no puede dejar de pensar que Dios no es, al fin y al cabo, sino el propio niño hablándose a sí mismo, y en un lenguaje que no le corresponde.

<sup>8</sup> "El superlativo iterativo", *Boletín de Filología Española*, 38 y 39, 1971, pp. 15-22.

<sup>9</sup> Durante el coloquio que siguió a esta comunicación, el profesor Antonio Cabrera señaló "me futro" como un canarismo de Lanzarote: no aparece, sin embargo en *El español en Canarias*, (Manuel Almeida y Carmen Díaz Alayón. Sta. Cruz de Tenerife. 1988); el profesor Joaquín Garrido, por su parte, se inclinaba por considerarlo galicismo (trad. "me cachis"), Corominas, en su *Diccionario crítico etimológico* señala: "Nota Román (autor chileno) que es palabra muy peyorativa para la gente, pero no para las clases altas"; se emplea; futro! (del latín *futuere*) como interjección de enfado en Asturias, y; foutre! en francés; en Argentina, el verbo significa "fastidiar"; y el origen que me parece más probable es el gallego, idioma en el que existe el verbo *futrarse*, con el significado de "ensuciarse", que cuadra perfectamente al sentido de nuestro ejemplo: recuérdese que —de acuerdo con el profesor Julián Avila—, en la época en que escribe *Miau*, Galdós mantenía ya relaciones íntimas (aunque esporádicas, y al parecer no muy intensas) con doña Emilia Pardo Bazán, posible fuente oral de la expresión. Si esta explicación, verosímil, se ajusta a la realidad, la apreciación de *me futro* como eufemismo, hecha a posteriori e intuitivamente, debería ser revisada.

<sup>10</sup> Manuel C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Insula, Madrid, 1974, p. 11. Véase además el trabajo de Graciela Andrade Alfieri y J.J. Alfieri, "El lenguaje familiar de Pérez Galdós", *Hispanófila*, 22, 1964, pp. 27-73.

