

# Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación

ISSN: 1576-4737

 EDICIONES  
COMPLUTENSE<http://dx.doi.org/10.5209/clac.70563>

## «Con tan enfermo cerebro»: Fraseología recurrente en *Corazón tan Blanco* de Javier Marías

Miguel Fuster-Márquez<sup>1</sup>

Recibido: 9 de enero de 2019 / Aceptado: 29 de abril de 2020

**Resumen.** *Corazón tan blanco* (1992) es una de las novelas más conocidas y laureadas del escritor español Javier Marías. Varios trabajos han prestado atención a esta obra tanto desde la narratología como desde la crítica literaria. Uno de los rasgos más notorios de esta novela de intriga es la repetición fraseológica. Aunque la misma ha sido tratada por especialistas en la obra de Marías (Basso 2002, Grohmann 2002, Florenchie 2003, Steen 2011), no existen, que conozcamos, estudios que lo cuantifiquen sistemáticamente. Esta contribución parte de la estilística de corpus, que prima el tratamiento lingüístico en las obras literarias, empleando métodos de la lingüística de corpus, tales como los hallados Stubbs (2005), Mahlberg & McIntyre (2011), Mahlberg (2013a). Este estudio analiza la complejidad de la repetición fraseológica, cuantifica secuencias de cinco o más elementos y, a su vez, observa de qué modo dicha repetición contribuye creativamente en la obra de Marías.

**Palabras clave:** estilística; ficción; lingüística de corpus; repetición

### [en] ‘So brainsickly a brain’ Recurrent phraseology in Javier Marías’ *Corazón tan blanco* (1992)

**Abstract.** *Corazón tan blanco* (1992) is probably one of the best known and awarded novels written by Javier Marías. Many scholars have paid attention to this work within narratology and literary criticism approaches. One of the most notorious features of this thriller is its phraseological repetition. Although repetition has been treated by specialists in the work of Marías (Basso 2002, Grohmann 2002, Florenchie 2003, Steen 2011), to our knowledge, there are no studies to date which have quantified this feature systematically. This contribution is based on corpus stylistic approaches, which focuses on the linguistic features in literary works, using corpus methods. Such treatments can be found in the research of Stubbs (2005), Mahlberg & McIntyre (2011), Mahlberg (2013a). This study focuses on the complexity of phraseological repetition and, particularly, in quantifying sequences of five or more elements, but, at the same time, it analyzes how this it contributes to the creative purposes of Marías.

**Keywords:** corpus linguistics; fiction; repetition; stylistics

**Cómo citar:** Fuster-Márquez, M. (2020). «Con tan enfermo cerebro»: Fraseología recurrente en *Corazón tan Blanco* de Javier Marías. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 83, 51-64, <http://dx.doi.org/10.5209/clac.70563>

**Índice.** 1. Introducción. 2. Javier Marías y *Corazón tan blanco*. 3. La estilística y la estilística de corpus. 4. La repetición en la obra de Javier Marías y en *Corazón tan blanco*. 5. Tratamiento de datos y metodología. 6. Análisis de la repetición fraseológica en *CTB*. 6.1. Los retos analíticos de la repetición fraseológica. 6.2. Análisis cuantitativo de ngramas. 7. Interpretación de resultados y función estilística. 8. Conclusiones. Bibliografía.

## 1. Introducción

En este trabajo abordamos un aspecto destacado de la obra de Javier Marías, *Corazón tan blanco* (*CTB*) (1992): la forma y la función estilística de las repeticiones sintagmáticas. La repetición ha sido abordada por expertos en la obra de Marías desde la crítica literaria (véanse, por ejemplo, Basso 2002, Grohmann 2002, Florenchie 2003, Steen 2011), sin embargo, a nuestro entender, todavía resulta interesante o apropiado emprender su análisis desde una perspectiva diferente, aquella que nos ofrece la estilística de corpus, metodológicamente capaz de combinar eficazmente aspectos cuantitativos y cualitativos en sus análisis. En síntesis, la estilística se definiría como aquella disciplina lingüística que se ocupa del análisis textual y, especialmente, de los textos literarios. Leech (2008: 54) sitúa la estilística entre la lingüística y la apreciación literaria, refiriéndose a este espacio concreto como el de la estilística literaria. Tanto la lengua como la literatura forman parte de la investigación estilística (Burke 2014: 1-2); texto, contexto, autor y lector son factores a considerar. Como señala Burke (2014: 2), la estilística tiene un carácter interdisciplinar, e incorpora al

<sup>1</sup> IULMA-Universitat de València (España). Correo electrónico: miguel.fuster@uv.es

análisis textual los conocimientos lingüísticos ya sea para confirmar o, bien al contrario, para poner en tela de juicio las interpretaciones subjetivas vertidas por críticos literarios.

Aplicar una metodología de lingüística de corpus conlleva la digitalización de textos y la aplicación sobre los mismos de técnicas desarrolladas por lingüistas del corpus. Ahora bien, qué técnicas deben aplicarse (*listados de frecuencias, concordancias, colocaciones, palabras clave, etc.*), o qué otras metodologías deberían combinarse con ellas, guardará una relación estrecha con los objetivos de la investigación. Una de las principales ventajas de la lingüística de corpus reside en su capacidad de introducir eficazmente la cuantificación, contribuyendo con ello a determinar con mayor acierto si determinados rasgos estilísticos son, o bien hasta qué punto son, característicos de una obra, conjunto de obras de un autor, o incluso de un período concreto. Su necesidad y eficacia se hace más patente cuando el investigador debe afrontar el análisis de miles de palabras, oraciones y párrafos con el fin de encontrar patrones lingüísticos distribuidos a lo largo de una o varias obras. El objetivo de este estudio consiste en explorar la repetición fraseológica, un rasgo de *CTB* que, si bien ha sido subrayado por la crítica literaria, no ha sido abordado con esta metodología para determinar su alcance. En este estudio nos interesaremos además por la variación sintagmática sin la cual es difícil llegar a entender la importancia cuantitativa y cualitativa de la fraseología en la composición de dicha obra.

El núcleo principal del análisis reside en la cuantificación de las numerosas agrupaciones de cinco o más palabras, obtenidas automáticamente mediante la técnica de ngramas, sin dejar de lado su estrecha asociación cualitativa con agrupaciones de menor tamaño. Partimos de la siguiente premisa: la repetición de largas secuencias fraseológicas son una manifestación bastante inusual en la lengua común y, por ello, merecedora de atención en la obra literaria en calidad de *foregrounding* o desautomatización. En nuestro análisis hemos tenido en cuenta cuatro variables: tamaño de la secuencia, frecuencia, variabilidad y acumulación distributiva. Finalmente, los resultados se han interpretado en clave estilística, evaluando de qué modo estas agrupaciones contribuyen al desarrollo narrativo de *CTB*.

## 2. Javier Marías y *Corazón tan blanco*

Javier Marías es uno de los escritores más prolíficos y laureados de la literatura española actual. Marías ha compaginado su profesión de escritor con la de traductor de obras clásicas de la literatura inglesa, dato autobiográfico que se cuela en sus novelas, entre ellas *CTB*, donde Juan, el narrador, y su mujer, Luisa, son presentados como intérpretes en organismos internacionales; una excusa de la que se valdrá el narrador para reflexionar sobre cuestiones traductológicas. Marías es, además, columnista habitual del diario *El País*. Sería imposible hacer justicia en estas páginas a los trabajos publicados sobre su extensa obra novelística y tampoco es ese nuestro propósito en esta contribución. Sin embargo, sí resultará obligado referirnos a la investigación realizada sobre *CTB*, y, más concretamente, los estudios que aluden a su estilo.

*CTB* ha sido considerada una obra memorable de la literatura española contemporánea por parte de la crítica, siendo merecedora de galardones tanto nacionales como internacionales. Así nos lo recuerda Pittarello en el prólogo a la edición de 2006. Al igual que otras novelas de Marías, *CTB* comienza con el relato de una muerte (*Todas las almas*, 1989; *Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994). En *CTB*, la intriga de un ‘trágico’ suceso anterior al nacimiento de Juan, el suicidio de su tía Teresa (segunda esposa de Ranz), padre del narrador, nos llevará al relato de un crimen anterior, mantenido en secreto a lo largo de la narración: el asesinato de la primera esposa cubana de Ranz. En cuanto a su adscripción, *CTB* ha sido vinculada al género de suspense dado que, como indica Vila (2015: 299) “el esclarecimiento de una muerte es el desencadenante de la narración”. Para Grohmann (2002: 189), en realidad *CTB* debería ser tratada como novela “anti-detectivesca”, puesto que se desvelará el secreto de un crimen que solo el culpable conoce, y que su hijo -el narrador-, aparentemente no desea conocer. Aunque puede afirmarse que el narrador conoce el secreto que rodea al crimen ya desde el principio de la narración (Fernández 2003: 529), el lector llegará al esclarecimiento del asesinato en el penúltimo capítulo, gracias a la confesión de Ranz a Luisa, su nuera, mientras Juan escucha atentamente la conversación entre ambos a escondidas desde una habitación contigua. Se han establecido paralelismos entre el narrador en primera persona de *CTB* y el narrador espía chismoso de *Así empieza lo malo* (2014), donde este “se pone a indagar sobre sucesos que a ciencia cierta no sabe cuáles fueron” (Valls 2015: 45).

Como apunta Navarro Gil (2004), Marías nos lleva a los luctuosos sucesos del pasado con un discurso a la vez sinuoso y fragmentario. De modo que a la solución de la intriga planteada llegamos zigzagueando entre historias menores que irán entrelazándose con consecuencias narrativas que desembocan en la trama principal a medida que Juan va incorporando sus recuerdos y reflexiones en el transcurso de la obra. Es así como interpretaríamos el papel desempeñado por las historias de Miriam y Guillermo, de Berta y Bill, o las alusiones de Juan a fragmentos de la obra *Macbeth*. La repetición servirá a este propósito; el narrador irá aportando gradualmente los hechos rememorados y sus pensamientos, apuntalando así los ‘presentimientos de desastre’ a los que alude una y otra vez en la obra. Sin embargo, un rasgo de Juan como narrador en primera persona es su inseguridad vital frente a los hechos que relata o el alcance de su interpretación. Navarro Gil (2004) subraya que la estructura narrativa de Javier Marías se sustenta en un narrador especulativo que se esmera en buscar coherencia a medida que reconstruye o recapacita sobre el pasado.

Se ha comentado que el estilo de no pocas novelas de Marías se basa en “la acumulación de digresiones que interrumpen de continuo un frágil hilo argumental” (Navarro Gil (2004: 188). La incertidumbre o la duda son para Pérez-Carbonell (2016) marca estilística de las obras de Javier Marías. Por su parte, Navarro Gil (2004) subraya que

la digresión, la incertidumbre y la disyuntiva se dan cita en *CTB*, plasmándose en la repetición de palabras y de frases; proporcionando a la novela un contexto discursivo en el que reflexión y matización son notas dominantes.

### 3. La estilística y la estilística de corpus

Gómez Jiménez (2013) argumenta que la estilística supone el acercamiento de dos disciplinas, la literatura y la lingüística, constituyendo “un enfoque a través del cual los rasgos lingüísticos pasan a ser la pieza fundamental para cualquier interpretación crítica, sin abandonar otras cuestiones también vinculadas a la literatura” (2013: 8). Por su parte, McIntyre (2015: 61) define sucintamente la estilística de corpus como el área de investigación que aplica teorías y modelos de la estilística al análisis de corpus. La estilística de corpus debe entenderse, pues, como el análisis de estilos (literarios) con técnicas desarrolladas originalmente por lingüistas en la investigación empírica de la lengua (cf. Semino y Short 2004, Toolan 2008, Mahlberg 2013a). Sostiene Carter (2010: 67) que la principal ventaja de la aplicación de la lingüística del corpus al estudio estilístico radica en su objetividad metodológica, aunque la interpretación de los resultados no estaría exenta de subjetividad. Sin embargo, son muchos los lingüistas de corpus que subrayan la atenuación de la arbitrariedad o la mayor sistematicidad como principales ventajas de aplicar la metodología de corpus a la estilística (cf. Stubbs 2005: 22; O’Halloran 2007: 228; Mahlberg 2013a: 5).

Una ruta metodológica habitual entre los lingüistas de corpus se inicia con la identificación de palabras clave. Las palabras clave (‘keywords’) son vocablos en el corpus textual que deseamos analizar cuya frecuencia resulta ser significativa cuando dicho corpus se compara con otro, denominado corpus de referencia (Scott 1997, Baker 2004, Scott y Tribble 2006, O’Halloran 2007, Culpeper 2009). Tras la aplicación de esta técnica, la observación atenta del co-texto (el texto inmediatamente anterior y posterior) de cada una de estas palabras clave mediante el análisis de concordancias ayuda a determinar de manera cualitativa los usos y/o significados más recurrentes. Tal y como advierten Leech and Short (2007: 50) “just as the study of style cannot entirely rely on quantitative data, neither can it ultimately do without them.” El análisis lingüístico con una metodología de corpus nos enseña, por tanto, que los análisis cualitativos y cuantitativos están íntimamente ligados, se nutren mutuamente, y en ello reside precisamente su fortaleza.

El análisis literario con metodología de corpus tiene numerosas aplicaciones (cf. Semino y Short 2004, Leech y Short 2007). El investigador puede decidir centrarse en una sola obra, tal es el caso del análisis realizado por Stubbs (2005) sobre *El Corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Este puede centrarse también en un aspecto relevante de una obra. Ese sería el caso del estudio de Gregori-Signes (2020), también sobre *CTB*, pero centrado en la caracterización. Son varios los estudiosos que se han interesado, por ejemplo, en las agrupaciones o ngramas. Así, por ejemplo, el análisis de agrupamientos, también denominados ‘clústers’, ngramas e incluso paquetes léxicos (cf. Biber et al. 1999, Fuster-Márquez 2014, Stubbs 2005), se ha aplicado a una gran variedad de discursos, incluida la ficción. Las agrupaciones clave (‘key clusters’) han sido aplicadas en el análisis literario especialmente por Mahlberg en su investigación sobre la obra de Charles Dickens (Mahlberg 2007a, 2007b, 2007c, 2012, 2013b, Mahlberg et al. 2014).

No existe limitación alguna en lo referente a la aplicabilidad de la lingüística de corpus al análisis literario. Nuestra elección, como se ha indicado, se centra en la repetición fraseológica en *CTB* de Javier Marías. Desde este planteamiento, será preciso referirnos a la importancia de la repetición en los estudios estilísticos, así como a las apreciaciones vertidas sobre esta cuestión en la obra de Marías.

### 4. La repetición en la obra de Marías y en *Corazón tan blanco*

Acuñado en inglés por Garvin (1964), *foregrounding* es un término que remite a un asunto central en la estilística. Conceptualmente es equiparable a la ‘desautomatización’, ‘actualización’ o ‘desfamiliarización’ (véanse van Peer 1986, Miall y Kuiken 1994, Leech 2008, Gregoriou 2014). El término ‘actualización’ había sido introducido por Mukařovský, miembro de la Escuela de Praga, el cual se apoyó, a su vez, en el concepto de ‘desfamiliarización’ introducido por el formalista ruso Viktor Shklovsky (véase discusión en Burke y Evers 2014, Gregoriou 2014). Según explica Gómez Jiménez (2013: 8), *foregrounding* es el “principio estilístico según el cual determinados rasgos de una obra destacan frente a otros que se advierten con menor intensidad.” En el ámbito literario, añade Gómez Jiménez (2013: 8), “existen en el texto elementos que sobresalen y otros que permanecen en un segundo plano [*background*]; como consecuencia, los primeros son percibidos con más claridad por el lector”. En nuestro estudio nos hemos interesado por lo inusual (o ‘marcado’) de la obra literaria frente a lo usual o ‘no marcado’, más propio de la lengua común. Para Burke y Evers (2014: 41), el *foregrounding* resalta la función poética de la lengua por su capacidad de apartarse de la norma mediante tres mecanismos: el paralelismo, la repetición y la desviación. Gregoriou (2014) señala la existencia de una estrecha relación entre estos tres mecanismos; de hecho, tanto la repetición como el paralelismo pueden interpretarse como desviación de la norma:

One thing worth highlighting through this deviance analysis is that norm violation rarely occurs on one linguistic level alone, but mostly takes place on a number of different levels simultaneously, not to mention that it also interacts with various forms of parallelism. (Gregoriou 2014: 94)

El paralelismo, cualidad del texto poético, puede manifestarse a través de la repetición textual de estructuras y elementos (Jakobson 1960). Para Leech (2008), los elementos marcados (*foregrounded*) nos llevan a buscar el sentido literario. De manera simplificada, puede decirse que tales elementos suceden de dos maneras en la obra literaria (Simpson 2004: 5), mediante la búsqueda de elementos que se desvían de la norma (la desviación), y a través de la repetición de patrones (incluiriáramos aquí el paralelismo).

Sin embargo, además de ser uno de los mecanismos que confieren singularidad a la obra, la repetición aportaría una funcionalidad textual más relevante si cabe. Así, Aitchison (1994: 20) señala que la repetición de unidades léxicas contribuye a la cohesión textual en el discurso. En su influyente publicación *Cohesion in English*, Halliday y Hasan (1976: 279) también aluden a la repetición léxica como factor de cohesión textual. Para Szegedy-Maszák (1983: 43), la repetición es un elemento discursivo imprescindible que confiere unidad a una obra literaria o musical. La cohesión y la unidad textuales son, a nuestro entender, las funciones primordiales de la reiteración fraseológica en *CTB*.

Son numerosas las figuras retóricas que entrañan repetición de elementos lingüísticos. Su uso en la creación literaria es habitual y muchos autores se han servido de ellas para múltiples propósitos. La ficción de Javier Marías es, sin duda, un lugar donde encontraremos abundantes muestras del empleo de tales figuras. En su estudio sobre *Negra Espalda del tiempo* (1998), Florenchie (2003: 2) argumenta que la repetición es un elemento estético esencial de Javier Marías. Florenchie cita un artículo de colaboración publicado en *El Semanal*, titulado “Máquinas del tiempo”, donde Marías habla de la funcionalidad de la repetición en sus obras:

Se da la circunstancia de que en mis últimas novelas hay lo que yo llamo un sistema de ecos y resonancias, y que frases que en principio parecían anecdóticas y sin especial significación van reapareciendo muchas páginas después, a veces idénticas pero en otro contexto, a veces con variaciones, motivos en la acepción musical del término, y van así cobrando un sentido más hondo, o bien resultan no ser tan casuales y formar parte esencial de la historia. (Marías 1997: 72)

Se trata del reconocimiento por parte de Marías del papel que desempeña la repetición en su obra. A este respecto, Bouguen (2000:112) observa, por ejemplo, que *Negra Espada del tiempo* retoma *Todas las almas* (1989), al reproducir íntegramente páginas de la misma y, ocasionalmente, incorporar frases de *Corazón tan Blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1996). Por tanto, el hecho de que diferentes manifestaciones de la repetición ocurran en una obra literaria como *CTB* no debería sorprendernos. No obstante, Grohmann (2002) apunta acertadamente a la repetición como peculiaridad muy destacable de *CTB*. En sus propias palabras, la repetición es “(...) by far the novel’s most prominent formal element and one that lends it its greatest impetus and impact, to the extent that the novel could be said to be about repetition” (Grohmann 2002: 183). Esta toma de conciencia de ser repetitivo por parte de Marías se deja entrever, por ejemplo, en la concordancia del marco fraseológico como \*he dicho (cf. Fuster-Márquez 2017, en torno a la variabilidad fraseológica), donde el asterisco señala la presencia de un elemento variable, en *CTB*, fórmula fraseológica mediante la cual el narrador confiesa al lector haber relatado una circunstancia o pensamiento anterior, ahora transformado en reflexión:

y las historias de Berta (a quien, como he dicho, echo siempre vagamente de  
án viendo también el mundo. Como he dicho, este primer malestar me vin  
No mucho después, como he dicho, pasado el viaje de novios y t  
a. No era un viejo, nunca lo fue, como he dicho, pero en aquellos momentos  
res que, bajo diferentes formas, como ya he dicho, me rondaban desde la cer  
fa y también un poco solemne. Como ya he dicho, ambos nos dedicamos so  
u fortuna y su exceso consisten, como ya he dicho, en su colección personal c

Figura 1. Concordancia del marco fraseológico ‘como \* he dicho’ en *CTB*.

A fin de contextualizar más ampliamente la importancia de la repetición en la creación narrativa de *CTB*, nos permitimos dejar constancia aquí de la repetición mediante el empleo de algunas figuras retóricas. A efectos prácticos, se han establecido dos grupos que hemos denominado (1) repetición intraoracional y (2) repetición interoracional, según los elementos repetidos ocurran en el seno de una misma oración, o a nivel de párrafo, respectivamente. Definimos y ejemplificamos a continuación varios subtipos de repetición en la novela *CTB*.

(1) La repetición intraoracional:

**Aliteración:** explotación de identidades morfofonológicas:

“...y contemplando transcurrir el transcurrido tiempo” (p. 60)

“...nadie podría acusarme de haberme mirado con esa mirada, de haberme mirado mirando.” (p. 205)

**Mera repetición:** mediante la reduplicación léxica (binomios léxicos):

“suspirando y abanicándose, abanicándose su vida entera ... suspirando y canturreando” (p. 60)

**Homoioptoton:** paralelismo mediante una lista de verbos encadenados que presentan la misma conjugación y cuyo objetivo es, entre otros, explotar las identidades morfológicas. En el ejemplo que mostramos a continuación, Marías repite las terminaciones del pretérito ‘-ía’ y ‘-aba’ para describir de manera sucinta la rutina del trabajo de Ranz. “Examinaba, catalogaba, describía, descatalogaba, investigaba, dictaminaba, inventariaba, telefoneaba, vendía y compraba.” (p. 120)

La singularidad de algunas de estas combinaciones queda demostrada cuando se realiza una búsqueda de esta fraseología en el *Corpus de Referencia del Español* (CREA), utilizado aquí como corpus general de referencia, dado que corresponde históricamente al período de publicación de *CTB*, segunda mitad del siglo XX. El bigrama ‘transcurrido tiempo’ arroja los resultados que se muestran en esta concordancia:

```
"y creemos que ya ha transcurrido tiempo suficiente para que otros agentes ** 2004
olando transcurrir el transcurrido tiempo. Y a la noche, más intermitente y ** 1992
traba transcurrir el transcurrido tiempo. '¿Quieres que te cuente el cuent ** 1992
: mira transcurrir el transcurrido tiempo, no sería así para Berta ni para ** 1992
: cuando pertenece al transcurrido tiempo, el pasado entero parece venial e ** 1992
arado en ella tras el transcurrido tiempo, volvería el rostro a diferencia ** 1992
```

Figura 2. Concordancia de ‘transcurrido tiempo’ en CREA.

CREA, un corpus que contiene más de 200 millones de palabras, recoge únicamente los 6 casos mostrados en la concordancia, cinco de los cuales tienen la fecha 1992 ya que todos ellos proceden de *CTB*. La única excepción es el caso registrado en 2004, el cual tiene otro origen y es, en realidad, morfosintácticamente y semánticamente distinto. Tendremos oportunidad de referirnos a esta secuencia en el análisis posterior.

(2) La repetición interoracional:

**Polisíndeton.** El uso de nexos coordinantes simples en enumeraciones, con diferentes propósitos. En el siguiente ejemplo, las proposiciones enlazadas mediante “y” enlazan proposiciones que indican acciones consecutivas:

“Con la luz Luisa se despejó ...y quiso beber, y al beber un poco se sintió mejor, y al sentirse un poco (...).” (p. 41)

**Anáfora.** Figura retórica que busca la creación de paralelismo estructural, el cual se consigue mediante nexos coordinantes tales como el uso de ‘cuando’ en oraciones coordinadas como nos muestra el siguiente ejemplo:

“...las palabras son gratis.... Siguen saliendo en toda ocasión, cuando estamos borrachos, cuando estamos furiosos, cuando estamos abatidos, cuando estamos hartos, cuando estamos entusiasmados, cuando nos sentimos enamorados, cuando es inconveniente que las digamos o no podemos medirlas. Cuando hacemos daño.” (p.279)

Este recurso a la coordinación también puede darse mediante el uso de frases, como sería el caso de los ngramas ‘quien no ha’, o ‘para acelerar el olvido’ de los siguientes ejemplos:

“Quién no ha tenido sospechas, quién no ha dudado de su mejor amigo, quién no se ha visto delatado (...).” (p. 127)

“...guardarlo todo en su sitio y la propia maleta en su armario, para acelerar el olvido del que ha viajado, del viaje, que todo parezca en reposo. Tiré la bolsa a la basura, para acelerar el olvido de la compra y de mis paseos.” (p. 237)

En varios de los ejemplos citados pueden solaparse distintas figuras retóricas de repetición. Sin embargo, para Basso (2002) la repetición es un aspecto central de la obra, el cual se manifiesta con multiplicidad de formas a nivel narrativo

La repetición, como recurso constructivo y como tema de reflexión del narrador, se impone a la atención del lector en forma inmediata. Situaciones, objetos, frases, palabras, transitan de uno a otro episodio, proliferan, varían, se desplazan y recombinan incesantemente, en un tratamiento verdaderamente musical de los motivos. (Basso 2002: 14)

Las escenas o situaciones narrativas se repiten con distintos personajes, haciendo que el lector encuentre paralelismos entre unas y otras. Así, por ejemplo, la escena del balcón durante el viaje de bodas de Juan y Luisa a la Habana se repetirá más adelante en la espera de Juan bajo ante el balcón de Berta en Nueva York, o la escena de Custardoy joven frente a la casa de Juan, el narrador.

Grohmann (2002: 183) cita, de manera sintética, seis efectos principales de la repetición en *CTB*, a saber:

1. Servir de eco y presagio.
2. Cohesión y unidad
3. Asociación rítmica

4. Movimiento temporal y sus consecuencias
5. Énfasis en la materialidad de la lengua
6. Configuración de lo extraño.

La rica y compleja función narrativa de la repetición en *CTB* nos ha impulsado a centrarnos en este trabajo de manera más concreta pero exhaustiva en la repetición sintagmática. A este respecto, nuestro principal foco son las secuencias de cinco o más elementos, si bien nos veremos obligados referirnos al universo de relaciones que estas mantienen con secuencias de menor tamaño y, muy particularmente, con la variabilidad en la obra.

## 5. Tratamiento de datos y metodología

Nuestro análisis ha requerido convertir el texto de *CTB* editado por Penguin, Random House (2006), prologado por Elide Pittarello, en texto plano. En el procesado, se han eliminado tanto su prólogo como sus epílogos: “Un secreto, una canción y una boda” y “En el viaje de novios” ya que, en sentido estricto, no forman parte de *CTB*. El texto fue sometido a reconocimiento óptico mediante conversor de imágenes en texto (OCR), y a un exhaustivo filtrado manual, eliminando corrupciones textuales en el PDF resultante y en su posterior conversión a texto plano (UTF8) requerido para su tratamiento con la herramienta de concordancias. En lugar de procesar el texto como archivo único, se ha dividido en capítulos, respetando así las divisiones del texto original impreso. Si bien los capítulos no llevan título, esta división sigue los designios del autor en una lectura lineal de principio a fin, y resulta relevante en el tratamiento de la relación de secuencias repetidas (distribución) a lo largo del relato.

La lingüística de corpus cobra gran parte de su sentido desde la comparación. A fin de determinar las peculiaridades de un texto, discurso, o estilo, nos vemos abocados a realizar comparaciones con otros textos, o corpus, que nos señalen empíricamente las singularidades del texto analizado. Para ello, hemos hecho uso de un corpus de referencia que señale si determinados usos son ordinarios o inusuales en español general, en el conjunto de su obra, o en la narrativa de autores de este período. Con este fin, hemos cotejado la fraseología de *CTB* con la obtenida del *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA). CREA es un corpus de más de 200 millones de palabras, alojado en el sitio institucional de la Real Academia Española, y refleja, el uso del español en un amplio espectro de registros orales y escritos desde 1975 hasta 2004. El período cubierto por CREA es, por tanto, coincidente con el de la publicación de *CTB* (1992).

Para el análisis cuantitativo y cualitativo hemos utilizado *Antconc* (versión 3.5.7), paquete informático de libre acceso, creado por Laurence Anthony. Entre las herramientas que ofrece el programa, se ha recurrido principalmente a (1) la concordancia, (2) la trama o gráfico de concordancias y (3) la herramienta de ngramas. Indica Mahlberg que una apreciable ventaja de las técnicas de corpus, tales como la concordancia, es que pueden mostrarnos la repetición de palabras o frases y, por tanto, patrones de significado en distintos fragmentos de texto. La herramienta de concordancias nos permite recuperar todas las secuencias repetidas en un texto para su análisis textual. Ello supone una ventaja considerable dado que, como bien indica Mahlberg (2014: 383), la distancia textual entre los casos repetidos hace que los lectores no se percaten a simple vista de la relación entre ellos en distintas partes de la misma obra. Gracias a la cuantificación proporcionada mediante técnicas de corpus sabremos con seguridad la frecuencia con la que dichas repeticiones ocurren en el texto en su conjunto. Por último, gracias a la trama de concordancias, podemos saber no solo qué secuencias se repiten sino también en qué capítulos hay mayor o menor frecuencia de las mismas.

La extracción fraseológica se ha efectuado empleando como punto de partida la técnica de n-gramas. Un n-grama es una secuencia de  $n$  elementos (vocablos) consecutivos, donde  $n$  es un número. Tras ello, hemos realizado nuevamente un filtrado manual, mediante un escrupuloso examen de concordancias. Para recuperar contextos más amplios, siempre que ha sido necesario, hemos empleado la vista de ficha (‘file view’). Dado que la repetición fraseológica puede ser total, pero en multitud de ocasiones también parcial, hemos examinado con detenimiento la existencia de variación de la fraseología extraída.

La técnica de ngramas es, por consiguiente, fundamental para nuestros objetivos. Se trata de una herramienta que realiza la búsqueda automática de secuencias en un corpus con escasa intervención del investigador, exceptuando la obligatoriedad de establecer umbrales en cuanto a tamaño de la secuencia, frecuencia mínima/máxima y número mínimo de textos o capítulos. En lo referente a la longitud, hemos señalado un umbral de cinco palabras, muy poco habitual en la lengua común e incluso la ficción. En realidad, estamos seleccionando agrupamientos de gran tamaño en *CTB*, muy poco habitual en los estudios de estilística de corpus, dado que una exploración piloto nos advirtió de la existencia de secuencias de gran dimensión. Por otra parte, este umbral nos permite eludir fraseología común en el español, habitualmente ligada a secuencias de tamaño inferior. Las secuencias más breves suelen tener, en su conjunto, un valor meramente gramatical o funcional, como se observará en bigramas y trigramas muy frecuentes en *CTB*: ‘lo que’ (423 casos), ‘de la’ (354 casos), ‘en la’ (311 casos), ‘de lo que’ (69 casos), ‘a través de’ (32 casos), ‘por lo que’ (25 casos), etc. Estas secuencias, habituales en la lengua común, presentan escaso valor de significado en relación al propio texto. Los agrupamientos de cuatro palabras presentan un comportamiento intermedio, pero, una vez más, aquí hallamos un gran número con dicho carácter meramente funcional, tales como “a lo largo de” (9 casos), “de vez en cuando” (15 casos), “y a la vez” (11 casos). En cambio, globalmente, los agrupamientos de cinco o más palabras

apuntan a una mayor singularidad y valor estilístico de *CTB*. No obstante, en nuestro análisis será preciso aludir a inconvenientes que estas decisiones metodológicas comportan.

## 6. Análisis de la repetición fraseológica en *CTB*

### 6.1. Los retos analíticos de la repetición fraseológica

Tanto el tamaño de los n-gramas como la variación interna suponen un importante desafío en el análisis cuantitativo y cualitativo de *CTB*. Tomemos como ejemplo la secuencia ‘y ahora qué, ahora qué’ para dilucidar este punto. *Antconc* lo detecta como n-grama de 5 palabras, y ocurre en dos ocasiones (capítulos 6 y 12). Sin embargo, el análisis lingüístico podría haber partido de una secuencia menor en su seno, el bigrama ‘ahora qué’, como pone de manifiesto el análisis co-textual de la concordancia que mostramos en la figura 3:

... nadie puede fiarse, y estará pensando " ¿Y **ahora qué, ahora qué?**", o estará pensando que  
 ... había dicho mi padre después de decirme y **ahora qué, ahora qué**; los de ella no lo serían  
 ... án los demás para sobreponerse a ella: "¿Y **ahora qué?**" Ese cambio de estado, como la enfer  
 ... . Y me dijo: —Bueno, ya te has casado. ¿Y **ahora qué?** Fue él el primero en hacer esa pregun  
 ... mi boda. 'Eso digo yo' había dicho yo. 'Y **ahora qué.** La única forma de zafarse de esa pri  
 ... mi padre después de decirme y ahora qué, **ahora qué; los de ella no lo serían si tú**  
 ... por todas partes, qué nos quiere Custardoy **ahora, qué nos busca.**' Yo no había querido ni b  
 ... de fiarse, y estará pensando " ¿Y ahora qué, **ahora qué?**", o **estará pensando que no está seg**  
 ... ría preguntarte lo que te he preguntado, ¿y **ahora qué?** Pero tú no me contestas. —Ahora ni  
 ... cuada para tal tarea. — ¿Te referías a eso, **ahora qué?** Ranz se tocó su pelo polar con un  
 ... . —Eso digo yo —contesté a mi padre—. Y **ahora qué.** Ranz sonrió aún más y dejó bailand  
 ... aterradora pregunta del malestar inicial, '¿Y **ahora qué?**', una pregunta que se contesta una  
 ... e retenía en un cuarto para decirme esto: 'Y **ahora qué,** y al cabo de un rato decirme lo

Figura 3. Concordancia “ahora qué” en *CTB*.

Comenzar el análisis con esta secuencia menor habría estado plenamente justificado si atendemos a su valor discursivo, dado que doce de las trece líneas de la concordancia presentan una importante relación pragmática y narrativa. Lingüísticamente, se trata de una oración interrogativa, directa o indirecta, con una función pragmática semejante. Todos estos casos remiten a una pregunta inicialmente planteada en el capítulo 2 en *CTB*, y apuntan a los cambios que Juan sufrirá en su vida como consecuencia del matrimonio:

“¿Y ahora qué?” Ese *cambio de estado*, como la enfermedad, es incalculable y lo interrumpe todo o al menos no permite que todo siga como hasta entonces”. (p. 27)

La muy evidente relación entre los elementos léxico-semánticos que, como en el caso anterior, pertenecen a secuencias de diferente longitud, es un reto en cuanto a la cuantificación, dado que secuencias menores remiten a este mismo significado y, por consiguiente, el número total de repeticiones relevantes debería ser mayor. Un ejemplo similar es el presentado por la secuencia de cinco palabras ‘tan enfermizamente con el cerebro’, que guarda una estrecha relación discursiva con secuencias menores donde hay variabilidad colocativa. De hecho, nuestra indagación podría haber comenzado por seleccionar el unigrama ‘cerebro’, como muestra la concordancia de la búsqueda de este vocablo simple en figura 4:

... le contarse. Fue mi **condenado cerebro** el que quiso entender c  
 ... o o tan **enfermizamente con el cerebro**, no sé bien cómo repeti  
 ... o o tan **enfermizamente con el cerebro**, 'so brainsickly of thing  
 ... te', le dije yo **con mi enfermizo cerebro**. Entonces se llevó una r  
 ... ría pensando **con su enfermizo cerebro**, o ya no lo era desde ha  
 ... en las cosas **con tan enfermizo cerebro**; 'No se debe pensar de  
 ... ses en ellas **con tan enfermizo cerebro**. Los dormidos, y los mu  
 ... ir en las cosas **con tan enfermo cerebro** o tan enfermizamente c  
 ... tracto, pensar **con tan enfermo cerebro** o tan enfermizamente c  
 ... empre piensa **con tan enfermo cerebro**. Temía por Berta, ya cu  
 ... ues la palabra 'brain' significa 'cerebro' y la palabra 'sickly' qui

Figura 4. Concordancia de “cerebro” en *CTB*.

De un total de once casos, mostrados en la figura 4, en nueve de ellos ‘cerebro’ se combina con vocablos de la misma familia léxica: ‘enfermo’, ‘enfermizo’ o ‘enfermizamente’. Ello da lugar a fraseologías con significados próximos, si no idénticos. Todos estos usos de ‘cerebro’ remiten a un uso que se introduce en el capítulo 5. En dicho capítulo, el narrador duda sobre la traducción adecuada al español del vocablo inglés ‘brainsickly’ de la obra *Macbeth*. Una reflexión que lleva el narrador hasta el capítulo 15, el desenlace, vinculándolo muy significativamente al crimen cometido por Ranz.

Otro caso complejo sería el presentado por la larga secuencia de quince palabras, localizada en los capítulos 2 y 16:

“futuro abstracto que es el que importa porque el presente no puede teñirlo ni asimilarlo” (p. 28 y 301)

También encontramos esta misma secuencia en el capítulo 15, entre paréntesis, y mínimamente retocada mediante la introducción del verbo ‘pensé’, subrayando así que, en esta ocasión, se trata de una reflexión del narrador:

“(‘Era como si se hubiera perdido y no hubiera futuro abstracto’, pensé, ‘que es el que importa porque el presente no puede teñirlo ni asimilarlo’).” (p. 272)

Ahora bien, un análisis atento de esta larga secuencia repetida nos indica que todo el juego reflexivo del narrador gira en torno a una secuencia de menor tamaño: ‘futuro abstracto’. Dicho bigrama se nos presenta en trece casos en *CTB*. Basso (2002: 25) recoge un significado referencial claro para este ‘futuro abstracto’. Se trata de las posibilidades “ilusoriamente ilimitadas” que el narrador sentirá amenazadas como resultado de ‘su compromiso matrimonial’. La figura 5 representa parte de la concordancia de ‘futuro abstracto’:

la vida y el futuro concreto y el futuro abstracto, aunque yo tuvi	2.v
asado el tiempo, es lo malo del futuro abstracto cuando se quec	7.1
su futuro concreto y perdido su futuro abstracto, hasta el punto	3.1
tener sospechas y pensar en el futuro abstracto, pensar con tan	12
e hubiera perdido y no hubiera futuro abstracto, pensé, ‘que es	15
e hubiera perdido y no hubiera futuro abstracto, que es el que i	2.v
argo del tiempo y a lo largo del futuro abstracto, que es el que i	16
an allí, habrían logrado salir del futuro abstracto tan confortable	7.1
ne iba contento pensando en el futuro abstracto, todo estaba ap	7.1
oaz de pensar como antes en el futuro abstracto, vuelvo a pensa	16
rediable al cabo del tiempo o del futuro abstracto, y ante esa situa	6.1
o para ella, ni futuro concreto ni futuro abstracto. Y en cambio, ei	15
es, y alteran sólo el pasado y el futuro abstracto—. Yo creo que	13

Figura 5. Concordancia “futuro abstracto” en *CTB*.

Observemos, por otra parte, la presencia en esta concordancia de la secuencia antónima “futuro concreto” en el co-texto de tres casos: “el futuro concreto y el futuro abstracto” (capítulo 2), “futuro concreto y perdido su futuro abstracto” (capítulo 3), “ni futuro concreto ni futuro abstracto” (capítulo 15). Las variaciones fraseológicas sobre dicho tema se irán recogiendo desde el capítulo 2, y reaparecerán a lo largo de la obra hasta el final de la misma.

Las secuencias léxicas ‘enfermo cerebro’ o ‘futuro abstracto’ son muy inusuales en español de la segunda mitad del siglo XX como corrobora la búsqueda de las mismas en CREA. En cambio, aunque no resulte ser tan inusual, el bigrama ‘ahora qué’, al igual que los casos anteriores, responden todos ellos discursivamente a temas e ideas que se reiteran a lo largo de *CTB*.

En el análisis llevado a cabo, el uso de concordancias demuestra ser una técnica analítica sumamente útil en un análisis cualitativo que requiere acudir al co-texto. Los ejemplos aquí escogidos han servido para poner de relieve la rica y, a la vez, compleja relación entre secuencias de distinta magnitud, así como la importancia de la variación fraseológica a lo largo de *CTB*.

## 6.2. Análisis cuantitativo de ngramas de 5 y más palabras

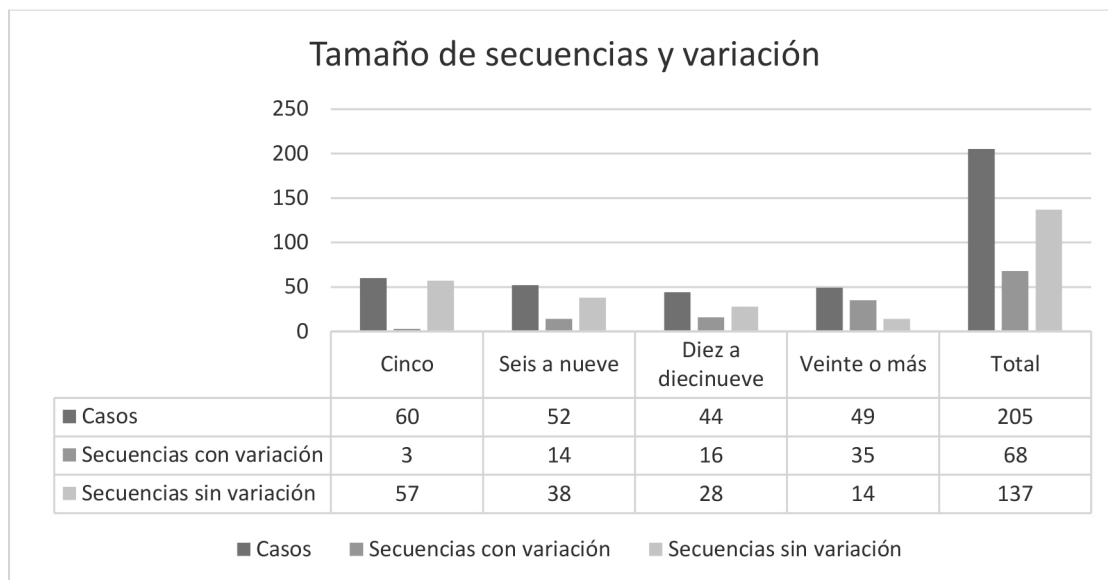
El apartado anterior ha puesto de relieve que el estudio fraseológico de *CTB* debe atender a la semejanza entre secuencias de distinto tamaño, puesto que ngramas más cortos pueden formar parte de otros más largos, o bien presentar variabilidad. En nuestro enfoque cuantitativo de agrupamientos de cinco o más palabras mostraremos tablas en las se han utilizado los siguientes parámetros:



1. El tamaño de los ngramas.
2. La variación: flexibilidad/inflexibilidad de los n-gramas.
3. La frecuencia.
4. La presencia y/o acumulación de ngramas en uno o varios capítulos.

Por último, señalaremos algunas funciones básicas que tales secuencias repetidas tendrían en el conjunto de la novela. En primer lugar, los resultados de la Tabla 1 demuestran que, para sus fines estilísticos, Javier Marías hace un uso extensivo de secuencias de gran tamaño y favorece la alternancia entre secuencias con o sin variación.

**Tabla 1.** Secuencias y variación en CTB.



A fin de simplificar, se han dividido las secuencias en cuatro grandes bloques atendiendo a su tamaño. De menor a mayor, se muestra la frecuencia de secuencias de cinco, de seis a nueve, de diez a diecinueve y las que tienen veinte o más palabras. La tabla 1 pone de relieve que, de un total de 205 secuencias en CTB, 60 (es decir, el 29%) corresponden a ngramas de 5 palabras. Ciertamente, a pesar de su considerable tamaño, algunas de estas secuencias todavía contienen sintagmas de carácter más convencional, con valor más gramatical que léxico-semántico, tales como ‘al cabo de un rato’, (5 casos), ‘en la medida en que’ (4 casos), ‘las más de las veces’ (3 casos), ‘que de vez en cuando’ (2 casos), ‘que en el caso de’ (2 casos). Muchas otras, en cambio, como por ejemplo ‘de la mesilla de noche’, ‘en su noche de bodas’, ‘al bolsillo de la chaqueta’ tienen ya un carácter más rico significativamente. Por otra parte, las 145 secuencias restantes, el 71%, son el resultado de sumar aquellas que contienen seis o más vocablos. Así, una secuencia entre 6 y 9 palabras sería: ‘todo es cuestión de distancia y tiempo’ (3 casos). Entre diez y diecinueve, por ejemplo, ‘aún no ha claudicado ni se ha dado de baja’ (2 casos). Y, por último, una secuencia repetida del grupo de 20 o más palabras sería la siguiente (45 palabras):

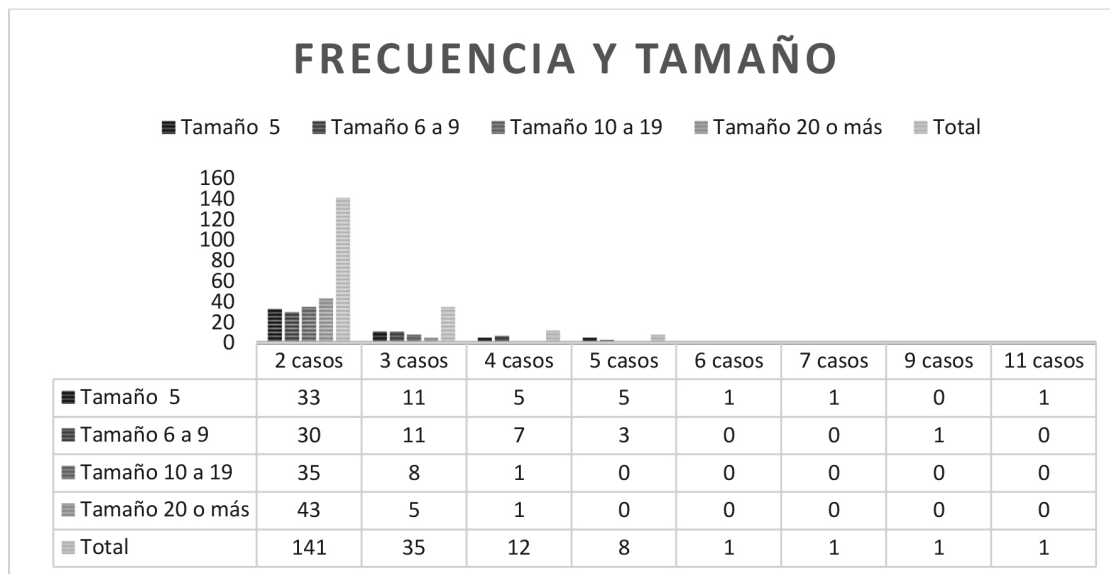
Traducibles palabras sin dueño que se repiten de voz en voz y de lengua en lengua y de siglo en siglo, las mismas siempre, instigando a los mismos actos desde que en el mundo no había nadie ni había lenguas ni tampoco oídos para escucharlas. (2 casos, p. 89 y 282)

Este gran porcentaje de secuencias de grandes dimensiones, sobre todo en casos como el de este último ejemplo, demuestra que Marías realizó un importante trabajo de almacenamiento fraseológico y encaje que extraería paulatinamente en distintas partes del relato. Como se observa en la tabla 1, la variación está vinculada a la longitud de la secuencia. Cuanto más larga la secuencia, mayor es la variabilidad fraseológica esperable. En otro orden de cosas, de todas estas secuencias repetidas, 137 de ellas no presentan variación interna, mientras que 68 secuencias han sufrido modificaciones de distinta índole. En no pocas ocasiones, la variación consiste en omisiones, añadidos, o en transformaciones de la morfología flexiva, por ejemplo, adaptando la conjugación verbal. En el siguiente ngrama de 42 palabras la única modificación ha consistido en añadir “pensé”, que citamos en corchetes. Esta secuencia aparecerá en los capítulos 5 y 15.

Escuchar es lo más peligroso, [pensé] es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde. (p. 88 y 278)

Por otra parte, el ngrama “escuchar es lo más peligroso” también lo hallaremos en el capítulo 12. A continuación, la tabla 2 muestra los resultados de combinar las variables de tamaño del agrupamiento y su frecuencia en *CTB*.

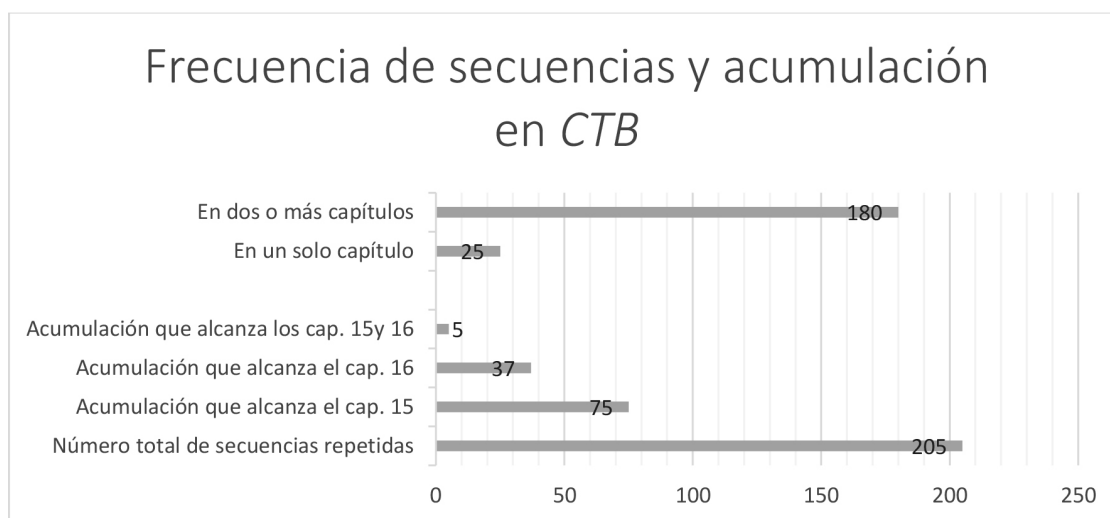
**Tabla 2.** Variables frecuencia y tamaño.



Observemos que gran parte de las agrupaciones —un 69%—, aparecen tan solo en dos ocasiones. Esto es así especialmente en el caso de las secuencias más largas, donde 43 de un total de 49, el 87,7%, se repiten únicamente dos veces. También sucede en el grupo que contiene entre 10 y 19 palabras, donde 35 de un total de 44 secuencias (79,5%) se repite en dos ocasiones. Una conclusión quizá poco sorprendente, dado que es esperable que a menor tamaño de la agrupación, mayor su frecuencia, al menos eso es lo que sucede en la lengua común. Excepcionalmente hemos hallado secuencias que ocurren en más de cinco ocasiones en los dos grupos mencionados. Así, por ejemplo, “en el cuarto de baño” ocurre 11 veces, “una mano en el hombro” en 8 ocasiones, o “no me lo cuente si no quiere” en 5 ocasiones. Se trata de secuencias dotadas de una significación especial por parte de Marías como indicaremos más adelante.

Por último, la tabla 3 muestra la presencia de secuencias repetidas en los distintos capítulos de *CTB*. Esta representación gráfica consta, en realidad, de dos partes; por un lado, hemos anotado si la secuencia repetida ocurre en uno o más capítulos y, por el otro, qué número de secuencias repetidas alcanzan (de manera acumulativa) los dos últimos capítulos, ya que estos contienen el desenlace (capítulo 15) y un epílogo reflexivo del narrador (capítulo 16).

**Tabla 3.** Presencia en capítulos y acumulación de secuencias



Estos resultados muestran que, en su mayoría, las secuencias repetidas, sin importar su dimensión, ocurren en más de un capítulo (180 secuencias de un total de 205). Ello parece indicar que Marías persigue que el lector establezca

asociaciones mentales a medida que cambia el contexto de un capítulo a otro. Así, por ejemplo, el ngrama ‘una mano en el hombro’ se halla en los capítulos 1, 4, 6, 7 y 15; mientras que la frase shakespeariana ‘I have done the deed’ se encontrará en los capítulos 5, 12, 13 y 15. Por otra parte, la tabla nos muestra que entre aquellas secuencias que ocurren en más de un capítulo, más de la mitad de ellas alcanzan, de forma acumulativa, los capítulos 15 y 16. Concretamente, 80 secuencias, nada menos que el 40% de todas las secuencias analizadas, reaparecerán en el capítulo 15. Secuencias de mayor longitud, como se ha indicado con anterioridad, se repiten en menos ocasiones, pero igualmente, muchas de ellas alcanzan el capítulo 15, tales como la siguiente, donde subrayamos las transformaciones que ha sufrido el fragmento desde su mención inicial en el capítulo 6, en el capítulo 15:

alzando la vista, irguiendo el cuello como animales, y también reaccionaban del mismo modo ante el silbido curvo de los afiladores, las mujeres pensando por un momento si los cuchillos que había en la casa cortaban como es debido o había que bajar con ellos a la calle corriendo, haciendo un alto en sus tareas o en su indolencia para recordar y pensar en filos, o quizá absorbiéndose en sus secretos repentinamente, los secretos guardados y los padecidos, es decir, los que conocían y no conocían. (p. 107, cap. 6)

y los ojos inmóviles de quien alza la vista y yergue el cuello como un animal al oír el sonido de un organillo o el silbido curvo de los afiladores, y piensa por un momento si los cuchillos que hay en la casa cortan como es debido o hay que bajar con ellos a la calle corriendo, y hace un alto en sus tareas o en su indolencia para recordar y pensar en filos, o quizá se absorbe en sus secretos repentinamente los secretos guardados y los padecidos, los que conoce y no conoce. (p. 275-6, cap. 15)

Si bien no ha sido señalado, nótese también que el fragmento del capítulo 6 contiene texto que ha sido omitido en el capítulo 15. Por lo general, los resultados cuantitativos parecen indicar que la repetición de agrupamientos de cinco o más palabras constituye un elemento estilístico destacable de *CTB*. De un total de 205 secuencias obtenidas, un 30% contienen 5 palabras, mientras que el 70% restante son secuencias de gran tamaño. No obstante, advertiremos que algunas secuencias más breves, tales como ‘I have done the deed’, con una frecuencia de 5 casos, en dos de ellos (capítulos 5 y 15) han sido integrados, a su vez, en una misma secuencia de mayor longitud. Dicha secuencia, además, presenta cierta variación. El siguiente fragmento repetido es simplemente un recorte de la primera versión. En esta ocasión subrayaremos el texto omitido procedente del capítulo 5:

Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo, mancharse las manos con la sangre del muerto es un juego, es un fingimiento, un falso maridaje suyo con el que mata, porque no se puede matar dos veces, y ya está hecho el hecho: ‘I have done the deed’, y nunca hay duda de quién es ‘yo’ (p.89, cap. 5)

Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo, mancharse las manos con la sangre del muerto es un juego, es un fingimiento, un falso maridaje con el que mata, porque no se puede matar dos veces y nunca hay duda de quién es ‘yo’, y ya está hecho el hecho (p.283, cap. 15)

Ello hace que una cuantificación escrupulosamente nítida por no decir exacta, atendiendo a esta complejidad, resulte harto complicada. En cualquier caso, estas sucesivas adaptaciones ponen de manifiesto que Marías no siempre repite verbatim fragmentos, sino que prefiere transformar las expresiones fraseológicas convenientemente cuando se incorporan a nuevos contextos, proponiendo así una reinterpretación, siempre a la luz de lo anterior, en el transcurso de la narración. Además, de modo muy significativo, será en el capítulo 15 donde hallaremos una mayor acumulación de casos. Será en este penúltimo capítulo donde toda esta fraseología repetida adquirirá un sentido pleno en relación a la trama principal.

## 7. Interpretación de resultados y función estilística

Los resultados indican que Javier Marías se muestra más partidario (un 67%) de repetir ciertas frases literalmente en *CTB*, aunque la variación es un hecho igualmente constatable. En muchas ocasiones dicha variación consiste en mínimas transformaciones, pequeñas adiciones léxicas, omisiones de texto, o cambios en la morfología flexiva con objeto de adaptarlo al nuevo co-texto. A este respecto, un patrón constatado es que las secuencias menores tienden a ser más rígidas, mientras que la variación queda relegada a secuencias de mayor tamaño, de modo que, en los agrupamientos de veinte o más palabras, la variación es mucho más frecuente que la rigidez fraseológica (35 de un total de 49 secuencias).

En cuanto a la relación entre dimensión y frecuencia, el patrón que se constata es que cerca del 70% de los agrupamientos se repite únicamente en dos ocasiones; una tendencia que se ve acentuada en las secuencias de mayor tamaño. Sin embargo, más relevante si cabe es saber dónde se ubican secuencias repetidas en la narración. Nuestro

análisis cuantitativo muestra que un 88% de secuencias se encuentran en capítulos distintos; de este modo Marías hace que el lector de *CTB* establezca relaciones significativas entre agrupamientos semejantes en nuevos contextos.

Por otra parte, en nuestro análisis hemos prestado especial atención a aquellos capítulos que contienen el mayor número de secuencias repetidas a través del análisis acumulativo en el conjunto de la obra. A este respecto, la presencia más rica de secuencias repetidas se produce en los dos últimos capítulos. Se trata, como indicamos, de capítulos clave en *CTB*. Nada menos que 117 secuencias (un 57%) se hallan en estos dos últimos capítulos. Es prácticamente imposible que el lector no perciba el efecto acumulativo en el transcurso de su lectura cuando resulta que el 36% de las secuencias repetidas se hallan, por ejemplo, en el capítulo 15, aquel en el que Ranz confesará su crimen. El capítulo 16 es, en realidad, un epílogo en el cual el narrador reflexiona sobre todo lo anterior, su presente y su futuro. De modo particular, el efecto acumulativo en el capítulo 15 sirve para señalarlo como punto narrativo especialmente crítico en *CTB*. Si bien el lector no sea capaz de percibir o recordar en su lectura todas y cada una de las agrupaciones, o sus variaciones, como reiteraciones, difícilmente se le escaparán muchas de ellas y el valor pragmático más pleno que ahora adquieren en la confesión del crimen por parte de Ranz ya que la repetición fraseológica es, a nuestro entender, una de las apuestas estilísticas más importantes de Marías en *CTB*.

A nuestro entender, la repetición fraseológica analizada cumpliría tres importantes funciones: recordar e introducir las reflexiones del narrador, dotar de cohesión textual y reforzar importantes temas propuestos por Marías. La función más obvia de la repetición fraseológica analizada está fuertemente vinculada a valores textuales, por ello cargadas de significado. En sentido estricto, serviría para recordar hechos, introducir reflexiones, o una combinación de ambas. Grohmann (2002) señala la importancia de estas repeticiones para el lector, haciéndole conjeturar sobre qué elementos significativos novedosos aporta tal reiteración a la nueva situación. De igual modo, Florenchie (2013:4) señala que cada repetición entraña a su vez un ‘décalage’ semántico entre la aparición anterior y la siguiente. Esta interpretación resulta plausible, dado que, como hemos indicado, la fraseología se reutiliza en capítulos posteriores que aportan nuevas situaciones en *CTB*. Por ejemplo, el ngrama ‘como navaja en madera mojada’ en el capítulo 2, aquél que describe el viaje de novios de Juan y Luisa, se usa inicialmente con referencia a los tacones de la cubana Miriam, pero adquirirá otro matiz más adelante, en el capítulo 11, cuando el referente sea Berta, amiga de Juan, sobre la cual Juan afirma que su cuerpo ‘era como madera mojada sobre la que se clavan navajas.’

Esta función de la repetición que acabamos de describir indica, a su vez, que esta actúa como un elemento de cohesión textual en el conjunto de la obra, confiriendo así un fuerte sentido de unidad narrativa. Son muchos los casos de repetición fraseológica observada y en no pocos casos, dicha repetición ocurre en más de dos ocasiones. La reiteración, como apunta que Basso (2002: 25), enrarece los hechos, abriendo “corredores oscuros de los que sólo se emerge al final, pues muchas de las sentencias a las que parece darse una validez de alcance universal, sólo pierden su extrañeza aplicadas a los acontecimientos aún no revelados.” Como indica Grohmann (2002: 217), será en el penúltimo capítulo, cuando Ranz desvela su secreto a Luisa, aquel en el cual gracias a la repetición se refuerzan los grandes temas de *CTB*. Esa función temática se percibe en la mención del acto criminal ‘I have done the deed’, o el sentido de obligación ‘todo el mundo obliga a todo el mundo’, o el conocer a pesar de no desearlo a través de secuencias como ‘escuchar es lo más peligroso’. También, la recurrencia de lugares que evocan, por ejemplo, el suicidio de Teresa, tía del narrador, a través de la secuencia referencial ‘en el cuarto de baño’, o la alusión al matrimonio y sus consecuencias ‘el [mismo] día de mi boda’, o mediante la frase ‘Era como si se hubiera perdido y no hubiera futuro abstracto, pensé, que es el que importa porque el presente no puede teñirlo ni asimilarlo’. Todas las secuencias mencionadas reaparecen con o sin variación en el capítulo 15 y, dígase de paso, se combinan con agrupamientos de tamaño inferior.

## 8. Conclusiones

El presente estudio fraseológico ha partido de los postulados de la estilística del corpus, al abordar el análisis lingüístico de obras literarias, con una metodología desarrollada por la lingüística de corpus. Los resultados indican que la repetición fraseológica es un elemento estilístico muy marcado de *CTB*. La repetición sintagmática de esta novela ha sido subrayada por numerosos estudiosos, sin embargo, la cuantificación sistemática mediante técnicas de corpus, sobre todo a partir de un escrupuloso análisis de ngramas, pone de manifiesto que la repetición de frases de cinco o más palabras, con función eminentemente textual, son un rasgo estilísticamente notorio de la obra. No obstante, nos recuerda Florenchie (2003: 12) que existe una tradición literaria que gusta de la repetición. Así, según la autora, la repetición literal de párrafos en la novela es una práctica habitual, por ejemplo, de los “Nouveaux Romanciers” franceses. Esta práctica, como se ha señalado, también es una constante en la obra de Marías. Ahora bien, como indica Grohmann (2002) la repetición en *CTB* cobra especial relevancia, a tenor del número de secuencias repetidas, su frecuencia y el efecto acumulativo en los capítulos finales.

La repetición de agrupaciones que van más allá de las 5 palabras es un rasgo muy marcado de *CTB*. No obstante, como hemos mostrado, la riqueza de la repetición sintagmática iría más allá de este análisis. Un gran número de secuencias más breves tienen igualmente un carácter textual o temático, tales como los bigramas “futuro abstracto” o las variaciones que plantean las colocaciones de ‘enfermo’, ‘enfermizo’, y ‘enfermizamente’, o incluso el anglicismo

'sickly' con 'cerebro'. Por otra parte, se trata de secuencias que en un buen número de ocasiones Marías ha integrado en secuencias de mayor longitud, como las que se han examinado aquí. El estudio que hemos realizado no hace sino poner de relieve el reto que para el investigador supone examinar la enorme riqueza de la repetición en *CTB*.

## Bibliografía

- Aitchison, Jean (1994): "'Say, say it again Sam': The treatment of repetition in Linguistics". En: Jucker, Andreas (ed.) *Repetition*. Tübinga: Gunther Narr Verlag, 15-34.
- Anthony, Laurence (2018): *AntConc (Version 3.5.7)*. Tokio: Waseda University. <<http://www.laurenceanthony.net/software>>
- Basso, Eleonora (2002): "La repetición en Corazón tan blanco de Javier Marías". *Fragmentos* 23, 11-40.
- Baker, Paul (2004): "Querying Keywords. Questions of difference, Frequency, and Sense in Keywords Analysis". *Journal of English Linguistics* 32 (4), 346-359.
- Biber, Douglas y otros (1999): *The Longman Grammar of Spoken and Written English*. Harlow (RU): Pearson Education.
- Bouguen, Carmen (2000): *Secret et vérité dans l'oeuvre de Javier Marías*, UTM, Toulouse. (Tesis doctoral)
- Burke, Michael (2014): "Stylistics: From classical rhetoric to cognitive neuroscience". En: Burke, Michael (ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics*. Londres y Nueva York: Routledge, 11-30.
- Burke, Michael y Evers, Kristy (2014): "Formalistic Stylistics". En: Burke, Michael (ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics*. Londres y Nueva York: Routledge, 31-44.
- Carter, Ronald (2010): "Methodologies for stylistic analysis: Practices and pedagogies". En: Busse, Beatrix y McIntyre, Dan (eds.) *Language and style*. Basingstoke: Palgrave, 55-68.
- Culpeper, Jonathan (2009): "Keyness: Words, parts-of-speech and semantic categories in the character-talk of Shakespeare's Romeo and Juliet". *International Journal of Corpus Linguistics* 14(1), 29-5.
- Fernández, Álvaro (2003): "Contar para olvidar. La política del olvido en Corazón tan blanco". *Nueva Revista de Filología Hispánica* LI (2), 527-579.
- Florenchie, Amélie (2003): *La répétition dans l'oeuvre de Javier Marías*. (Tesis doctoral). Littératures. Université Michel de Montaigne. Bordeaux III. <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00842119/document>>. Última consulta: 07-07-2018.
- Fuster-Márquez, Miguel (2014): "Lexical bundles and phrase frames in the language of hotel websites". *English Text Construction* 7(1), 84-121.
- Fuster-Márquez, Miguel (2017): "The Discourse of US Hotel Websites: Variation through the Interruptibility of Lexical Bundles". En: Gotti, Maurizio, Maci, Stefania y Sala, Michele (eds.) *Ways of Seeing, Ways of Being: Representing the Voices of Tourism*. Berna: Peter Lang, 401-420.
- Garvin, Paul L., (1964): *A Prague school reader on esthetics, literary structure, and style*. Washington D.C.: Georgetown University Press.
- Gómez Jiménez, María (2013): *Procedimientos grafológicos en el discurso poético experimental de E.E. Cummings: Una aproximación estilística*. (Tesis Doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Gregori-Signes, Carmen (2020): "Caracterización mediante formas denominativas: una aproximación estilística de corpus a Corazón tan blanco (1992) de Javier Marías". *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 82, 137-150.
- Gregoriou, Christiana (2014): "The linguistic levels of foregrounding in stylistics". En: Burke (ed.), 87-100.
- Grohmann, Alexis (2002): *Coming into one's own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Halliday, Michael A.K. y Hasan, Ruqaiya (1976): *Cohesion in English*. Londres: Longman.
- Jakobson, Roman (1960): "Closing statement: linguistics and poetics". En: Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in Language*, MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 350-77.
- Leech, Geoffrey N. (2008): *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Harlow: Pearson/Longman Education.
- Leech, Geoffrey N. y Short, Mick (2007): *Style in fiction: A linguistic introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson Education.
- Mahlberg, Michaela (2007a): "A corpus stylistic perspective on Dickens' *Great Expectations*". En: Lambrou, Marina y Stockwell, Peter (eds) *Contemporary Stylistics*. Londres: Continuum, 19-31.
- Mahlberg, Michaela (2007b): "Clusters, key clusters and local textual functions in Dickens". *Corpora* 2 (1), 1-31.
- Mahlberg, Michaela (2007c): "Corpus stylistics: bridging the gap between linguistic and literary studies". En: M. Hoey, M. Mahlberg, M. Stubbs y W. Teubert, *Text, Discourse and Corpora. Theory and Analysis*. Londres: Continuum, 219-46.
- Mahlberg, Michaela (2009): "Corpus Stylistics and the Pickwickian watering-pot". En Paul Baker (ed.) *Contemporary Corpus Linguistics*. Londres: Continuum, 47-63.
- Mahlberg, Michaela (2012): *Corpus stylistics and Dickens's fiction*. Londres: Routledge.
- Mahlberg, Michaela (2013a): "Corpus Stylistics". En: Mahlberg, Michaela. *Corpus stylistics and Dicken's Fiction*, Nueva York: Routledge, 5-25.
- Mahlberg, Michaela (2013b): "Textual building blocks of fictional worlds". En Mahlberg, Michaela. *Corpus stylistics and Dicken's Fiction*, Nueva York: Routledge, 27-41.

- Mahlberg, Michaela (2014): "Corpus Stylistics". En: Burke, Michael (ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics*. Routledge: Londres & Nueva York, 378-392.
- Mahlberg, Michaela & McIntyre, Dan (2011) "A Case for Corpus Linguistics: Ian Fleming's *Casino Royale*." *English Text Construction* 4 (2), 204–227.
- Mahlberg, Michaela, Conklin, Kathy y Bissón, Marie-Josée (2014): "Reading Dickens' Characters: Employing psycholinguistic methods to investigate the cognitive reality of patterns in texts". *Language and Literature* 23(4), 369-388.
- Mariás, Javier (1996): *Corazón tan blanco*. [Prólogo de Elide Pittarello]. Barcelona: Penguin Random House.
- Mariás, Javier (1997): *Mano de sombra*. Madrid: Alfaguara.
- McIntyre, Dan (2015): "Towards and Integrated Corpus Stylistics". *Topics in Linguistics* 16, 59-68.
- Miall, David S. y Kuien, Don (1994): "Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary theories". *Poetics* 22, 389-407.
- Navarro Gil, Sandra (2004): "Una aproximación al estilo literario de Javier Mariás". *Revista de Filología* 22, 187-193.
- O'Halloran, Kieran (2007): "The subconscious in James Joyce's 'Eveline': a corpus stylistic analysis which chews on the 'Fish hook'". *Language and Literature* 16(3), 227-244.
- Pittarello, Elide (2006): "Prólogo a Mariás". En: Mariás, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Editorial Crítica, 5-97.
- Pérez-Carbonell, Marta (2016): *The fictional world of Javier Mariás: Language and Uncertainty*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>
- Semino, Elena y Short, Mick (2004): *Corpus Stylistics. Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Writing*. Londres: Routledge.
- Simpson, Paul (2004): *Stylistics: A resource book for students*. Londres: Routledge.
- Scott, Mike (1997): "PC analysis of key words –and key key words". *System*, 25 (2), 233-45.
- Scott, Mike y Tribble, Christopher (2006): *Textual Patterns. Key words and Corpus Analysis in Language Education*. Amsterdam: John Benjamins.
- Steen, María Sergia (2011): "La repetición en Corazón tan blanco ¿Forma de instalar una ética?". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 24 (1), 21-32.
- Szegedy-Maszák, Mihály (1983): "Forms of repetition in music and literature". *Yearbook of Comparative and General Literature* 32, 39-49.
- Stubbs, Michael (2005): "Conrad in the computer: examples of quantitative stylistics methods". *Language and Literature* 14 (1), 5-24.
- Toolan, Michael (2008): "Narrative progression in the short story: First steps in a corpus Stylistics approach". *Narrative* 16(2):105-120.
- Valls, Fernando (2015): "De lo peor, lo malo y algo también de lo bueno de la novela de Javier Mariás". *Insula* 825: 43-47.
- van Peer, Willie (1986): *Stylistics and psychology: Investigations of foregrounding*. Londres: Croom Helm.
- Vila Sánchez, José Antonio (2015): *El estilo sin sosiego. La génesis de la poética integradora de Javier Mariás: 1970-1986*. (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <<http://hdl.handle.net/10803/350026>>. Última consulta: 02-1-2018.