



## TESIS DOCTORAL

### **Análisis estilístico de los verbos de habla como recurso de caracterización en las novelas de Charles Dickens**

Pablo Ruano San Segundo

Departamento de Filología Inglesa

Conformidad de los directores

Dr. D. José Luis Oncins Martínez

Dr. D. Gustavo Adolfo Rodríguez Martín

**2016**



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría expresar mi agradecimiento más sincero al Dr. José Luis Oncins Martínez por la inestimable ayuda que, además de en la dirección de esta tesis doctoral, me ha ofrecido tanto en el resto de mi formación académica como en mi crecimiento profesional y personal. Su compromiso, su capacidad y sobre todo su calidad humana le convierten en un ejemplo y hacen que me sienta un privilegiado por poder trabajar con él.

También quiero dar las gracias al Dr. Gustavo A. Rodríguez Martín, cuyo papel como codirector ha sido igualmente fundamental para que este trabajo saliera adelante. A pesar de que tanto la relación profesional como la amistad que nos une apenas se remonta a tres años atrás, con él he tenido la oportunidad de aprender y formarme, lo que sin duda me ha convertido en mejor investigador.

Asimismo, me gustaría agradecer a los profesores que integran el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Extremadura tanto la formación que me ofrecieron en mi etapa de alumno como la disposición que mostraron cuando entré a formar parte de él como becario de investigación y más tarde como profesor.

Quiero dar las gracias igualmente a mi padre y a mi hermano. Sé que son las dos personas que más felices se sienten de que haya llegado hasta aquí, lo cual me llena de satisfacción. Además, siempre he contado con su apoyo en aquello en lo que me he embarcado, por lo que esta tesis, en parte, les pertenece.

Por último, quiero expresar mi gratitud a Guadalupe, que ha vivido de cerca todo el proceso, siendo testigo de los diferentes estadios del trabajo y de lo que ha acontecido durante su realización. Aunque no haga justicia a la labor que verdaderamente ha desempeñado en su desarrollo, no puedo dejar de agradecerle el tiempo que ha empleado tanto en leer y corregir pruebas como en el proceso de maquetación. Su gran capacidad, así como su enorme bondad, han hecho que le dedique a esta tesis más tiempo del que sin duda debía. Además, su apoyo incondicional desde el primer día y su cariño hacen que no pueda sino sentirme en deuda por el tiempo que he dejado de dedicarle.

A todos, gracias.



## RESUMEN

En esta tesis doctoral se analizan los verbos de habla como recurso de caracterización en las catorce novelas canónicas de Charles Dickens (3,8 millones de palabras aproximadamente). Para ello, se ha utilizado un enfoque de estilística de corpus, que ha permitido identificar 17 021 realizaciones textuales de 130 lemas distintos. Estos resultados se comparan, en primer lugar, con los extraídos de un corpus de referencia formado por setenta novelas de siete autores victorianos: Charlotte Brontë, George Eliot, Elizabeth Gaskell, Thomas Hardy, George Meredith, William Thackeray y Anthony Trollope (12,9 millones de palabras aproximadamente). Una vez calibrado el uso que Dickens hace de las formas de decir en comparación con los autores de su época, el estudio se centra en el valor estilístico de este elemento en sus catorce novelas. En primer lugar, los resultados se analizan desde una perspectiva general: la distribución de los verbos en el corpus, los verbos más empleados, los que se asocian a un personaje en una novela e incluso los que solo se utilizan en todo el corpus para introducir el discurso de un personaje, por ejemplo. En segundo lugar, se analiza la distribución de los verbos atendiendo al sexo de los personajes con los que se asocian. Como se podrá comprobar, una gran cantidad de formas se emplea únicamente para introducir las palabras de personajes de uno u otro sexo, lo que sirve de base sobre la que delinear a hombres y mujeres de un modo más individualizado. En tercer lugar, el análisis se centra en las voces que narran las novelas, pues existen diferencias significativas en el uso que Dickens hace de los verbos de habla dependiendo de los narradores que emplea para contar las historias, hecho que también influye en la caracterización de los personajes. Finalmente, la distribución de los verbos en las novelas se analiza teniendo en cuenta la publicación fasciculada original de estas, pues el modo en que Dickens utiliza las formas de decir está claramente influido por este formato de publicación. Así, por ejemplo, Dickens recurre habitualmente a verbos muy específicos para introducir las palabras de un personaje que lleva varias entregas —semanas o incluso meses— sin aparecer, lo que contribuye a evocar la imagen del personaje tras estas ausencias. El análisis de los verbos de habla desde estas perspectivas servirá para demostrar el valor estilístico de este elemento en la producción dickensiana y definirlo como otro recurso más dentro de sus célebres técnicas de caracterización.

**PALABRAS CLAVE:** Dickens, verbos de habla, caracterización, estilística de corpus.



## ABSTRACT

The purpose of this PhD dissertation is to analyze Charles Dickens' use of speech verbs in his fourteen major novels (c. 3.8 million words). Apart from their basic function as speech-introducing verbs, they can also contribute to characterization. This additional stylistic function is explored here. In order to do so, a corpus stylistic approach has been adopted, which has allowed the retrieval of 17,021 tokens of 130 different types. In the first stage of the analysis, the relevance of this stylistic phenomenon is investigated against the backdrop of a reference corpus (c. 12.9 million words) consisting of seven different Victorian authors: Charlotte Brontë, George Eliot, Elizabeth Gaskell, Thomas Hardy, George Meredith, William Thackeray and Anthony Trollope. Subsequently, Dickens' use of speech verbs is analyzed from different perspectives. Firstly, a general analysis looks into aspects such as the distribution of verbs in the corpus, those most frequently used in each novel, those associated with a single character in one novel or even those associated with only one character in the fourteen novels, among others. Secondly, Dickens' use of speech verbs is analyzed according to gender. Indeed, there are verbs which introduce either men's or women's words exclusively. As will be seen, this set of gender-specific verbs reveals a striking contrast when reporting male and female discourse, which contributes to portraying men and women in completely different ways. Also, speech verbs are examined according to the narrators that tell the stories, for there exist significant differences between the voices used by Dickens to narrate the novels. The catalogue of speech verbs used by the narrators that take part in the stories is different from the one used by the narrators who do not play a part in it—both choices affecting the way in which characters are depicted. Finally, Dickens' use of speech verbs is analyzed from the point of view of the original serialized publication of the novels. Indeed, publishing in installments influenced Dickens' style, which, in terms of speech verbs, resulted in specific choices used to gloss characters' words when, for example, they reappear after some installments—weeks or even months—out of the story. The use of specific speech verbs helps readers to recall characters after these time gaps. In sum, the analysis of speech verbs from these viewpoints will demonstrate the stylistic role of this element in Dickens' novels, thus revealing another relevant feature among his well-known techniques of characterization.

**KEYWORDS:** Dickens, speech verbs, characterization, corpus stylistics.





## Abreviaturas

<b>Novela</b>	<b>Abreviatura</b>
<i>Pickwick Papers</i>	<i>PP</i>
<i>Oliver Twist</i>	<i>OT</i>
<i>Nicholas Nickleby</i>	<i>NN</i>
<i>The Old Curiosity Shop</i>	<i>OCS</i>
<i>Barnaby Rudge</i>	<i>BR</i>
<i>Martin Chuzzlewit</i>	<i>MC</i>
<i>Dombey and Son</i>	<i>DS</i>
<i>David Copperfield</i>	<i>DC</i>
<i>Bleak House</i>	<i>BH</i>
<i>Hard Times</i>	<i>HT</i>
<i>Little Dorrit</i>	<i>LD</i>
<i>A Tale of Two Cities</i>	<i>TTC</i>
<i>Great Expectations</i>	<i>GE</i>
<i>Our Mutual Friend</i>	<i>OMF</i>



# Tabla de contenidos

Introducción .....	13
<b>1. Charles Dickens: marco de estudio.....</b>	<b>17</b>
1.1. Estilo y caracterización .....	21
1.1.1. Estilo .....	21
1.1.2. Caracterización .....	36
1.2. Dickens y el sexo femenino .....	52
1.3. Narradores en la producción dickensiana.....	60
1.3.1. Voz.....	62
1.3.2. Perspectiva .....	66
1.3.3. Narradores en las novelas de Dickens.....	68
1.4. La novela por entregas .....	69
1.4.1. Aspectos teóricos .....	69
1.4.2. Charles Dickens y la novela por entregas .....	77
<b>2. Representación del discurso y verbos de habla .....</b>	<b>83</b>
2.1. Representación del discurso.....	83
2.1.1. El modelo de Semino y Short (2004).....	84
2.1.2. Estilo directo e interferencia .....	91
2.2. Verbos de habla.....	92
2.2.1. Verbos de habla y estilo directo.....	94
2.2.2. Verbos de habla neutros y mediación .....	95
2.2.3. Verbos de habla y Dickens.....	96
2.2.4. Clasificación de los verbos de habla .....	97
<b>3. Estilística de corpus.....</b>	<b>107</b>
3.1. Breve repaso histórico.....	107
3.1.1. Antecedentes teóricos .....	107
3.1.2. Estudios de estilística de corpus.....	112
3.2. La estilística de corpus como disciplina de estudio autónoma.....	117
3.3. Charles Dickens y la estilística de corpus .....	120
<b>4. Metodología y resultados .....</b>	<b>127</b>
4.1. Corpus, <i>softwares</i> de concordancias y textos digitalizados .....	127

4.1.1. Corpus de estudio (CorD14) .....	127
4.1.2. Corpus de referencia (CorXIX).....	129
4.1.3. <i>Softwares</i> de concordancias .....	136
4.1.4. Textos digitalizados .....	137
4.2. Metodología y resultados .....	138
4.2.1. Consideraciones previas.....	138
4.2.2. Metodología para la localización de ejemplos .....	140
4.2.3. Limitaciones.....	151
4.3. Corpus de ejemplos .....	153
4.3.1. Ejemplos extraídos en CorD14 .....	153
4.3.2. Ejemplos extraídos en CorXIX.....	156
4.3.3. Comparación de verbos de habla localizados en CorD14 y CorXIX.....	160
4.3.3.1. Comparación con autores de CorXIX por separado .....	169
4.3.4. Resultados totales.....	175
4.3.5. Consideraciones finales .....	177
<b>5. Verbos de habla en la producción literaria de Dickens: análisis de ejemplos .....</b>	<b>181</b>
5.1. Análisis general de los verbos de habla en CorD14.....	183
5.1.1. <i>Tokens</i> y <i>types</i> en las catorce novelas .....	184
5.1.2. Verbos de habla según categorías .....	187
5.1.3. Verbos con más apariciones en cada novela.....	191
5.1.4. <i>Reply</i> y <i>return</i> en las catorce novelas.....	196
5.1.5. Verbos nuevos en cada novela .....	197
5.1.6. Verbos de habla empleados en más novelas .....	199
5.1.7. Verbos de hablas asociados a un personaje en el marco de una novela.....	201
5.1.8. Verbos de hablas asociados a un solo personaje en CorD14 .....	205
5.1.9. Cambio y evolución en el carácter de un personaje a través de los verbos de habla ...	208
5.1.10. Verbos de habla y personajes protagonistas.....	211
5.2. Análisis de los verbos de habla según el sexo de los personajes .....	213
5.2.1. Personajes masculinos y femeninos en CorD14 .....	214
5.2.2. Verbos masculinos y femeninos .....	215
5.2.3. Verbos asociados preferentemente a personajes de uno u otro sexo.....	227
5.3. Análisis de los verbos de habla según el tipo de narrador .....	240
5.3.1. Diferencias entre narrador heterodiegético y narrador homodiegético .....	240
5.3.2. Verbos de habla en narraciones heterodiegéticas.....	245
5.3.3. Verbos de habla en narraciones homodiegéticas .....	248
5.3.3.1. Caracterización de David y Pip.....	252
5.3.3.2. Caracterización del resto de personajes .....	253
5.3.4. Narrador periférico: <i>The Old Curiosity Shop</i> .....	255
5.3.5. <i>Bleak House</i> : diferencia entre narrador homodiegético y narrador heterodiegético ....	261
5.3.5.1. Catálogo de verbos de habla de cada tipo de narrador .....	262
5.3.5.2. Comparación de resultados .....	263
5.4. Análisis de los verbos de habla según el formato de publicación de las novelas.....	269
5.4.1. Verbos de habla como recurso de caracterización en el transcurso de la novela..	272
5.4.2. Verbos de habla como marcadores del carácter de un personaje cuando aparece por primera vez .....	273
5.4.3. Verbos de habla y personajes con escasa presencia textual .....	276

5.4.3.1. Verbos de habla para evocar la imagen de un personaje tras varias entregas ausente .....	282
Conclusiones .....	287
Conclusions .....	291
Bibliografía .....	295
Índice de tablas.....	325
Índice de gráficas .....	329
Índice de ilustraciones.....	331
Apéndice .....	333









## Introducción

La relevancia de Charles Dickens (1812-1870) dentro del panorama literario de habla inglesa es inmensa. Intentar sintetizarla en unas pocas líneas es una tarea hartamente compleja. Para muchos, su figura “ranks behind only the King James Bible and Shakespeare” (Hobsbaum, 1972: 10) en el imaginario de la letras británicas. Efectivamente, su posición en el canon literario inglés por detrás únicamente de Shakespeare no es extraña<sup>1</sup>, o incluso la comparación entre ambos<sup>2</sup>. Más allá de su asimilación ocasional con el dramaturgo isabelino, está claro que su irrupción en el panorama literario inglés en la primera mitad del siglo XIX supuso el mayor fenómeno de popularidad desde el propio Shakespeare<sup>3</sup>. Su concepción, casi unánime, de mejor novelista en inglés de todos los tiempos (cf. Dyson, 1970: 9) se comprende fácilmente a través del reconocimiento, no solo de la crítica, sino también de reputados literatos. Figuras de referencia de la literatura universal como Benito Pérez Galdós, Bernard Shaw, Franz Kafka o León Tolstoi, por citar cuatro ejemplos de origen bien distinto, vieron en Dickens una figura de referencia (cf. Coolidge, 1967: 3). Este nivel de reconocimiento estriba, entre otros factores, en su éxito precoz, que le aupó con apenas veinticinco años a una posición de privilegio de la que no volvería a bajarse<sup>4</sup>. Así pues, ya en octubre de 1837, con la publicación simultánea de *Pickwick Papers* y *Oliver Twist*, *The Quarterly Review* se hizo eco del fenómeno que supuso la aparición de este nuevo autor en el panorama literario:

The popularity of this writer is one of the most remarkable literary phenomena of recent times, for it has been fairly earned without resorting to any of the means by which most other writers have succeeded in attracting the attention of their contemporaries. He has flattered no popular prejudice and profited by no passing folly: he has attempted no caricature sketches of the manners or conversation of the aristocracy; and there are very few political or personal allusions in his works. Moreover, his class of subjects are such as to expose him at the outset to the fatal objection of vulgarity; and with the exception of occasional extracts in the newspapers, he received little or no assistance from the press. Yet, in less than six months from the appearance

---

<sup>1</sup> Leavis y Leavis (1983: 206), por citar un ejemplo, sostienen que “(i)n ease and range there is surely no greater master of English except Shakespeare”.

<sup>2</sup> Hawes (2007: 5), por su parte, asegura que “Dickens’s comedy is as wide-ranging and as varied in mood as Shakespeare’s”.

<sup>3</sup> Wilkie Collins, escritor y también amigo de Dickens, diría que se trataba de un novelista tan influyente que era leído “by people who never read any other novels” (en Pykett, 2002: 3), lo cual da una idea de la fama y el alcance del autor.

<sup>4</sup> Efectivamente, resulta muy difícil encontrar escritores que, desde tan temprana edad, alcanzaran tales cotas de éxito. Sirvan como ejemplo las palabras de recomendación que George Meredith dedicó a un joven Robert Louis Stevenson de veintinueve años: “Take my advice, defer ambition and let all go easy with you until you count forty; then lash out from full stores” (en Tillotson, 1978: 113). George Eliot reconoció asimismo que “at the age of twenty only a rare genius could produce anything really valuable in the form of fiction” (*ibid.*). Dickens fue, como afirma Tillotson, la “complete and shining exception” (*ibid.*).

of the first number of the *Pickwick Papers*, the whole reading public were talking about them. (en Vincent, 2006: 176).

Este es solo un ejemplo de los tantos que podrían ofrecerse sobre un autor que se convirtió en “the first modern celebrity model” (Bodenheimer, 2006: 48) casi desde sus comienzos. La curiosidad que sus entregas despertaban llevaba a la gente a detenerse frente a los escaparates de las librerías a especular sobre la trama argumental de sus historias a raíz de las ilustraciones que acompañaban a las propias entregas, que eran colgadas por los libreros como una suerte de reclamo (Patten, 2006: 31). Más llamativas incluso resultan algunas de las leyendas en torno al interés suscitado por ciertos números, como el de la muerte de Nell en *The Old Curiosity Shop*. Como el propio Patten (*ibid.*: 34) señala,

As Nell’s journey seemed more and more pointed toward death, readers’ anxieties increased, until the final weekly parts were selling upwards of 100,000 copies. An apocryphal story, that probably has some mythic if not material truth to it, tells of avid American readers flocking to the docks when the packet boat arrived, yelling to the crew, “Is Little Nell still alive?”

A pesar del carácter hiperbólico de esta anécdota, no cabe duda de que ayuda a comprender la expectación que generaba el autor. Las cien mil copias de *The Old Curiosity Shop* que acaban de señalarse, asimismo, reflejan el éxito abrumador de sus trabajos. Tamaño volumen de ventas le granjeó una enorme fortuna<sup>5</sup>, a la que también contribuyeron las famosas lecturas públicas<sup>6</sup> de algunos de sus pasajes de más éxito<sup>7</sup>. En ellas, “Dickens adapted the texts in order to gain the most striking dramatic effects, by cutting, rearranging and sometimes adding a few words and phrases” (Hawes, 2007: 125). Al representarlas, además, modificaba “the pitch, pace and accents of his voice and his facial expressions” (*ibid.*: 126), para dotar a sus piezas de realismo. Estos apuntes resultan muy elocuentes, pues, como apunta Page (1973: 136),

(t)he relationship between these reading versions and the original texts on which they are based throws some interesting light on Dickens’s awareness of the nature of the differences between the written and spoken media.

En efecto, las modificaciones que se advierten en las lecturas, así como los efectos que realizaba al interpretarlas, ratifican su consabida preocupación por dotar de oralidad a los personajes que pueblan sus historias, uno de los aspectos que Dickens cuidó más a lo largo de toda su producción y también una de sus señas de identidad más representativas en el marco de su estilo. El habla de sus personajes es, de hecho, el pilar fundamental de uno de los aspectos más celebrados del autor: sus técnicas de caracterización. El uso de la conocida coletilla “not to put too fine a point upon it” de Mr. Snagsby en *Bleak House*, Sam Weller y su uso del Cockney en *Pickwick Papers* o el ceceo de Sleary en *Hard Times* son solo tres ejemplos de una larga lista de personajes dominados por un componente discursivo que coadyuva a individualizarlos. Estas idiosincrasias son especialmente relevantes en el formato de la novela fasciculada decimonónica en el que Dickens publicó su obra, pues ayudan a caracterizar a los personajes a lo largo de una historia que suele extenderse durante meses (Ingham, 1979: 144). Sin embargo, toda esta atención dedicada al discurso de los personajes, que será debidamente abordada en el apartado

---

<sup>5</sup> No hay que olvidar que Dickens, en última instancia, “wrote the novels to sell” (Davis, 1964: 304). Cuando le ofrecieron ser el autor de una serie de aventuras de un club de cazadores —que acabaría por convertirse en *Pickwick Papers*—, por ejemplo, Dickens diría a su prometida que “the emolument is too tempting to resist” (Dickens, 2008 [1836]: vii). Los libros de navidad son otro buen ejemplo de ello, creados “from a feeling that it brought his readers closer to him and helped keep their loyalty” (Leavis y Leavis, 1983: 474) pero también “produced annually as money makers” (*ibid.*). Efectivamente, desde la publicación en diciembre de 1843 de *A Christmas Carol*, Dickens publicaría libros de navidad e historietas casi cada año. Algunos de los ejemplos más famosos son: *The Chimes* (1844), *The Cricket on the Hearth* (1845), *The Battle of Life* (1846) o *The Haunted Man* (1848).

<sup>6</sup> Las lecturas comenzaron como una cuestión benéfica en 1853, aunque a partir de 1868 comenzó a cobrar por ellas (Page, 1973: 136). En total ofreció alrededor de 470, que le reportaron unos ingresos de 45 000 libras (Hawes, 2007: 124).

<sup>7</sup> Sus lecturas más populares eran “A Christmas Carol”, “Bardell and Pickwick” (de *Pickwick Papers*) y “Sikes and Nancy” (de *Oliver Twist*) (*ibid.*: 17).

dedicado al estilo y las técnicas de caracterización del autor, contrasta con la ausencia de estudios sistemáticos acerca de un elemento que puede contribuir igualmente a la definición del habla de los personajes, así como a su delineación: los verbos de habla. Dado que en el plano textual no pueden plasmarse “such things as tone of voice, voice pitch, nasality, speech defects, singing, gestures, faces, etc.” (Brüngel-Dittrich, 2005: 30), el autor recurre a distintas estrategias para alcanzar tales efectos. Los verbos de habla —sobre todo aquellos de carácter más específico: *cry, whisper, shout, thunder, lisp, sob, falter, growl, pout*, etc.— son un recurso muy útil en este sentido, por lo que también pueden contribuir a modelar la imagen de un personaje a través de una forma de articular discurso muy específica. Por ejemplo<sup>8</sup>:

- (1) ‘Well!’ *blustered* Mr. Bounderby, ‘what’s the matter? What is Young Thomas in the dumps about?’

(HT, libro 1, capítulo 4)

El hecho de que las palabras de Mr. Bounderby en *Hard Times* aparezcan introducidas por *bluster* no es, en absoluto, baladí, pues ayuda a definir su imagen de villano a través de un habla muy particular. De hecho, como señala Culpeper (2001: 215), “the way one speaks can trigger information about [...] personality”, pues “(t)here is a strong relationship between certain voices and certain personality types” (*ibid.*). Por lo tanto, el hecho de que las cuatro apariciones del verbo en la novela se asocien al habla del irascible banquero de forma exclusiva resulta un aspecto digno de análisis desde un punto de vista estilístico, máxime teniendo en cuenta que verbos como *bawl* o *roar* también se asocian a su discurso de forma exclusiva<sup>9</sup>. Sin embargo, muy poco se ha dicho acerca de este elemento en el marco del estilo del autor victoriano.

Esta falta de atención al uso que Dickens hace de los verbos de habla no solo justifica, sino que parece demandar una aproximación metódica a las formas de decir en la producción literaria del autor. Esta es la parcela a la que el presente trabajo doctoral pretende hacer una aportación original. En concreto, se analizará el uso que Dickens hace de los verbos de habla desde un punto de vista estilístico, evaluando su función caracterizadora. El análisis se centrará en la estrategia de representación del discurso de estilo directo en sus catorce novelas canónicas. Como se podrá comprobar, la elección de los verbos de habla por parte de Dickens para proyectar el discurso de sus personajes sobrepasa la función comunicativa que este elemento desempeña por definición<sup>10</sup>, para adquirir un cariz estilístico digno de análisis como recurso de caracterización.

A continuación, y como cierre de estas páginas de exordio, se resume el contenido de los capítulos que conforman esta tesis doctoral.

En el capítulo 1 se lleva a cabo un repaso de los aspectos más relevantes del estilo y las técnicas de caracterización del autor, relacionándolos con los verbos de habla y su valor estilístico. También se abordan la oposición entre personajes de distinto sexo en el universo dickensiano, los narradores de sus catorce novelas y los aspectos más representativos de la ficción inglesa decimonónica, los tres ángulos principales desde los que se analizarán los verbos de habla en el apartado analítico.

---

<sup>8</sup> Todos los ejemplos de esta tesis doctoral han sido extraídos de textos en formato electrónico, por lo que no se hace referencia a la paginación de la novela en la que aparecen. Así, cuando se cite un ejemplo tan solo se indicará, junto al nombre de la novela, el capítulo en el que encuentra. Conviene mencionar, en cualquier caso, que todos los ejemplos han sido cotejados con la versión impresa de las novelas (véase bibliografía). Asimismo, cabe señalar que tanto en estos ejemplos como en la mayoría de las tablas del presente trabajo se recurrirá a las abreviaturas mostradas al comienzo de la tesis. En el cuerpo del texto, por su parte, las novelas serán nombradas íntegramente.

<sup>9</sup> Para un análisis de los verbos de habla que modelan el habla de Mr. Bounderby y refuerzan su caracterización en *Hard Times*, véase el apartado 5.3.2. (ejemplos (1) a (9), donde se aborda su caso de forma pormenorizada.

<sup>10</sup> En efecto, los verbos de habla se definen, ante todo, por ser “verbs relating to communication and the transfer of ideas” (Levin, 1993: 202).

En el capítulo 2 se ofrece un breve repaso de las estrategias de representación del discurso. Entre ellas, el estilo directo ocupa un lugar preponderante, puesto que los verbos analizados forman parte de esta estrategia. Asimismo, se aborda el concepto de verbo de habla y se detalla el modelo adoptado en este trabajo para clasificarlos y facilitar su posterior análisis.

En el capítulo 3 se realiza un recorrido por la estilística de corpus, disciplina de estudio en la que se enmarca este trabajo. Tras este repaso, se ofrece un breve resumen de los estudios más representativos en torno a la figura de Dickens desde esta perspectiva. Esta contextualización constituye el marco teórico necesario para comprender la metodología y el análisis de los resultados que se desgranarán en los capítulos 4 y 5.

En el capítulo 4 se abordan los parámetros en los que se basa la compilación del corpus de estudio y de referencia. Asimismo, se detallan tanto la metodología que se ha empleado para localizar y extraer los verbos de ambos corpus como los resultados obtenidos en estos. Por último se comparan los catálogos de formas de decir identificados en ambos corpus, de tal suerte que pueda calibrarse el uso que Dickens hace de los verbos de habla en relación al resto de autores victorianos del corpus de referencia.

En el capítulo 5, que supone la parte más original y novedosa del trabajo, se analiza la función estilística de las formas de decir en la producción literaria dickensiana. Tras una aproximación general al valor de los verbos de habla en términos de caracterización, el análisis se articulará en torno a los aspectos tratados en el capítulo inicial: el sexo de los personajes con los que se asocian los verbos, los tipos de narrador y el formato de publicación. El estudio metódico de los más de diecisiete mil ejemplos analizados conforma un sólido núcleo de estudio del que se extraerán una serie de conclusiones en torno a las técnicas de caracterización de Dickens, pilar fundamental de su exégesis y esencia misma de su estilo.

## Capítulo 1. Charles Dickens: marco de estudio

Como afirma Brüngel-Dittrich (2005: 71), “(f)ew studies have been carried out so far analysing the use of reporting verbs, i. e. the connection between certain verbs or groups of verbs and speech presentation”. Efectivamente, el estudio de los verbos de habla más allá de la función comunicativa que poseen por definición no goza de gran tradición académica<sup>11</sup>. Esta falta de atención, por consiguiente, no es ajena a la producción literaria de Dickens. Con todo, existe alguna excepción que aborda el tema de manera tangencial, como el estudio de Page (1973: 26) sobre la evolución del discurso en el género novelesco. En él se atisban elementos susceptibles de análisis en este ámbito dentro de la obra del novelista victoriano:

Direct speech is generally accompanied, therefore, by some or all of the following: [1] attributions to speakers, often necessary to avoid confusion or tedious calculation on the reader's part, and an obvious example of a substitution for an element provided in the theatre by the physical presence of the actors. It may be noted that many writers seek to relieve the monotony of constant 'he-saids' by resorting to elegant variation, though the variations, when not simply a novelistic habit, are in themselves expressive. The opening chapter of *David Copperfield* has *returned* eight times, *asked* and *cried* five times each, *exclaimed*, *faltered* and *resumed* twice each, and *repeated*, *replied*, *sobbed*, *mused* and *ejaculating* once each, as well as *said* thirty-seven times; only two very short sentences are not explicitly attributed to a speaker [...].

Ejemplos como este, sin embargo, no suelen ser sino alusiones esporádicas a un elemento que, por lo demás, no ha sido abordado de forma sistemática en la exégesis del autor inglés. Eso no quiere decir, naturalmente, que no pueda ser un aspecto significativo de su estilo. En palabras del propio Page,

(d)etail in a work of fiction, whether of action, description or speech, and however apparently fortuitous or excessive, can hardly be dismissed as irrelevant, since it belongs to the strictly finite amount of material laid at our disposal by the writer, as distinct from the unselective and virtually unlimited offering made by 'reality' (*ibid.*: 2).

En efecto, de manera general, aunque solo sea porque se trata de una elección hecha por el autor e incluida en la cantidad finita de texto que comprende la historia, los verbos de habla pueden desempeñar un papel significativo desde un punto de vista literario. Más concretamente, las formas de decir que introducen el discurso de los personajes de Dickens parecen ser un área muy fértil en términos estilísticos, tanto por contribuir a delinear el habla de los personajes como por resultar un componente esencial de la estrategia de estilo directo tan frecuentemente explotada por el autor. En suma, se trata de elementos con una función tanto estructural como descriptiva. Sin embargo, a pesar de que los verbos de habla son un componente fundamental en la presentación del habla de los personajes —quizá el aspecto más celebrado del estilo de

---

<sup>11</sup> Existen excepciones notables, como los trabajos pioneros de Caldas-Coulthard (1987, 1988, 1992, 1994), que abordan tanto el género periodístico como el novelesco, o el mencionado caso de Brüngel-Dittrich (2005), que analiza la representación del discurso en la prensa inglesa y alemana.

Dickens— estos elementos lingüísticos no han sido analizados de forma metódica en su producción literaria. Existen dos motivos que parecen justificar esta falta de atención. De un lado, los verbos de habla se sitúan en una posición secundaria y, por consiguiente, menos conspicua en el texto: su asimilación al narrador les hace sufrir un menoscabo en favor del habla de los personajes. De otro lado, además, su dispersión en el texto dificulta su análisis sistemático.

Gracias a un análisis de estilística de corpus, sin embargo, es posible identificar este elemento y examinarlo en el marco de los textos en que aparece, de donde emergen patrones estilísticos dignos de análisis<sup>12</sup>. Este potencial analítico es, de hecho, uno de los puntos fuertes de la estilística de corpus, capaz de descubrir “patterns that we as readers may not be aware of, although such patterns might still contribute to the effects we perceive” (Mahlberg, 2013: 27). Gracias a ello es posible “further our understanding of the linguistic units in literary texts and the effects these have on the way in which readers create meanings from texts” (Mahlberg *et al.*, 2013: 36). En el caso concreto de esta tesis doctoral, como ya se ha comentado en la introducción, se analizará el valor caracterizador que los verbos de habla atesoran en las catorce novelas canónicas del autor bajo la estrategia de representación del discurso de estilo directo<sup>13</sup>.

Una vez definidos los límites del análisis y habiendo contextualizado el trabajo dentro del marco de la estilística de corpus, en este capítulo se lleva a cabo, en primer lugar, un resumen de algunos trabajos que, por su relación con esta tesis doctoral, merecen una nota separada. Tras este repaso se realizará una revisión más profunda de algunos de los aspectos más representativos del estilo de Dickens.

En efecto, aunque no ha sido estudiado de forma sistemática, existen autores que han detectado en los verbos de habla un elemento relevante del estilo dickensiano, como ocurre en el ejemplo de Page (1973) comentado más arriba. Estos autores apenas mencionan la utilización de este elemento por parte de Dickens, aunque atisban un componente estilístico digno de análisis. Su relación con este trabajo, pues, hace que, a pesar de no ser estudios metódicos de los verbos de habla, merezcan una breve reseña.

En primer lugar, cabe mencionar el trabajo de Fido (1968: 84). Se trata de un estudio en el que se analizan aspectos del estilo de Dickens en capítulos concretos de sus novelas. En su análisis del decimoséptimo capítulo de *Great Expectations*, donde aborda los diálogos de los personajes, descubre cómo “(w)ith tact and economy Dickens presents a complex emotional situation” (*ibid.*) gracias al uso de verbos de habla. De acuerdo con su percepción,

Pip’s immature lack of control over his emotions is presented through his diction, his actions, and the fact that he ‘cries’, ‘exclaims’ and speaks severely or moodily, while Bidly ‘says’, and moves, as a rule, slowly and quietly (*ibid.*).

Efectivamente, los verbos de habla desempeñan un papel importante en la proyección de la imagen de ambos personajes, aunque su valor en términos de caracterización es mucho mayor que lo que deja entrever Fido. Sin embargo, a pesar del acierto de sus palabras, su estudio de las formas de decir dickensianas se agota aquí.

En segundo lugar, conviene detenerse en *The Language of Dickens* (Brook, 1970). Aunque solo sea porque se trata de uno de los estudios de referencia por antonomasia sobre el

---

<sup>12</sup> En este trabajo se analizan más de diecisiete mil ejemplos, cifra inalcanzable para cualquier estudio manual basado en una lectura atenta de las novelas.

<sup>13</sup> Cabe señalar que *say*, verbo de habla por excelencia, queda fuera del foco de interés de este trabajo. Aunque esta decisión será comentada con detenimiento en el apartado 4.2.1., cabe señalar que su carácter neutral le convierte en un verbo carente de matices sobre el modo de articulación del discurso que introduce. Siendo este el aspecto que aquí se analiza, se ha optado por excluir *said* del estudio. Esto no significa, lógicamente, que *said* no pueda resultar representativo en términos de caracterización cuando se acompaña de elementos que completan el modo de articulación del discurso referido. En el caso de Dickens, de hecho, *said* juega un papel muy destacado en este sentido, como demuestra Oncins-Martínez (2011).

estilo del autor desde un punto de vista lingüístico, este trabajo merece una nota de reconocimiento. Brook no repara en los verbos de habla directamente, pero sí que hace referencia al habla individualizada de los personajes como aspecto primordial del estilo del autor. Sostiene, por ejemplo, que Dickens “was never afraid of repetition. A phrase, either descriptive or conversational, once associated with a particular character, will be repeated throughout the novel whenever that character is introduced” (*ibid.*: 36). Es cierto que su foco de análisis reside en las muletillas y el lenguaje gestual repetido que permite al lector reconocer al personaje sin esfuerzo (*ibid.*: 182-185). Sin embargo, también indica que Dickens “gives the reader fairly frequent descriptions of the way in which characters speak” (*ibid.*: 39). Así, aunque no se refiera a ellos de forma explícita, sí que detecta en la forma en que Dickens proyecta el habla de sus personajes un elemento relevante desde un punto de vista estilístico.

También merece una nota de encomio el trabajo de Lambert (1981) sobre las *suspended quotations*<sup>14</sup>, quizá el estudio que más se acerca a los verbos de habla como elemento susceptible de análisis en la exégesis del autor victoriano. No obstante, a pesar de no detenerse en las formas de decir como tal, sí que realiza una reflexión acertada sobre ellas. Más concretamente, se refiere a las palabras de Fowler (1944: 292-93) acerca del uso variado de verbos de habla en el género novelesco en general:

Novelists and others who have to use dialogue as an ingredient in narrative are some of them unduly worried by the machinery problem. Tired of writing down *he said & said he & she replied* as often as they must, they mistakenly suppose the good old forms to be as tiring to their readers as to themselves, & seek relief in whimsical variations. The fact is that readers care what is said, but the frame into which a remark or a speech is fitted is indifferent to them; or rather, the virtue of frames is not that they should be various, but that they should be inconspicuous. It is true that an absolutely unrelieved monotony will itself become conspicuous; but the variety necessary to obviate that should be strictly limited to forms inconspicuous in themselves.

Lambert se da cuenta de que las opciones que se observan en la literatura victoriana en general y en el caso de Dickens en particular “are far larger than would be needed simply to avoid monotony” (Lambert, 1981: 8). Sin embargo, decide

exclude from consideration all highly conspicuous, precious, and even writer’s-workshop-vivid choices (“Never!” he snarled, gasped, mumbled, growled, roared.). I do this excluding both because I want to concentrate on less conspicuous features of style and also because I am interested not in unusual words which label unusual speech-acts but rather in high-frequency tag-verbs which by their very frequency of occurrence form a model of human speech within a particular novel (*ibid.*: 15).

Resulta extraño que, percatándose de esas “writer’s-workshop-vivid choices”, opte por descartarlas deliberadamente. Así pues, prefiere limitar su estudio a los ejemplos introducidos por verbos de habla más neutrales. Reconoce, eso sí, que “(i)t would obviously be of some interest to compare the proportions of lyric and dramatic tag-verbs in different works; it would also be interesting to see how each of the two areas is subdivided in a particular work” (*ibid.*: 16). Sin embargo, su análisis no va más allá.

A pesar de constituir meras pinceladas sobre un aspecto que por lo demás resulta desatendido desde un punto de vista crítico, estos tres estudios dejan entrever el valor estilístico de los verbos de habla dickensianos. A estos trabajos de crítica literaria tradicional hay que añadir otras investigaciones más recientes de tipo cuantitativo. Se trata de los estudios de Busse (2010), Mahlberg (2013) Mahlberg *et al.* (2013) y Oncins-Martínez (2011). A través de un enfoque de corpus como el que aquí se adopta, en sus análisis también reparan en los verbos de habla como elemento digno de análisis en el estilo de Dickens.

Por un lado, Busse (2010) lleva a cabo un estudio similar al de Semino y Short (2004) sobre la representación del discurso verbal, mental y escrito, aunque circunscribe su análisis a la

---

<sup>14</sup> La *suspended quotation* se define como “a protracted interruption by the narrator of a character’s speech” (*ibid.*: 7).

ficción decimonónica inglesa. Utiliza el modelo de ambos académicos “on 19th-century texts in order to investigate the types, distribution and functions of speech, writing and thought presentation. The goal is to establish a description of discourse presentation in 19th-century English” (Busse, 2010: 3) a través de un estudio sistemático basado en corpus. Naturalmente, la figura de Dickens emerge en repetidas ocasiones, especialmente en el apartado de la representación del discurso verbal. En una ocasión, incluso, Busse lo menciona precisamente por su utilización de los verbos de habla. Lo hace para referirse al efecto de las formas de decir en *Oliver Twist*, donde sostiene que “Dickens’s manifold (urban) worlds and styles are created and construed through the variety of reporting verbs for direct speech presentation used in the novel” (*ibid.*: 246). A pesar de que su reflexión se agota aquí, este estudio resulta interesante porque descubre que “the increasing number of descriptive verbs, metapositional verbs and transcript verbs may illustrate a move towards realism in the development of the 19th-century novel as well as towards vividness and dramatisation” (*ibid.*: 250). Estos son rasgos que, efectivamente, acarrearán implicaciones en la caracterización de los personajes.

Por otro lado, el trabajo de Mahlberg (2013) tiene como objetivo ahondar en el análisis del estilo de Dickens en general. Al igual que en esta tesis doctoral, el estudio se realiza con la caracterización como telón de fondo. Su objetivo principal es el de analizar “the relationship between linguistic units and the contributions they might make to the effects that texts have on readers” (Mahlberg, 2013: 6). Su trabajo presenta una ventaja fundamental con respecto al estudio de Busse (2010), pues los resultados obtenidos sirven como material sobre el que realizar un estudio cualitativo sobre la función que estos desempeñan en el marco del texto correspondiente. Entre ellos destacan las “reporting speech labels” (*ibid.*:153), patrones recurrentes como *returned Mrs Sparsit with a* que ayudan a mostrar cómo “the narrator provides character information through an interpretation of Mrs. Sparsit’s manner” (*ibid.*: 154), lo que contribuye a definir su imagen. No obstante, dado que su análisis se limita a los *clusters* más recurrentes, solo analiza segmentos de texto con *say* y *return*.

Esta primera aproximación al uso de los verbos de habla se desarrolla en el trabajo de Mahlberg *et al.* (2013), donde la autora profundiza, junto a Catherine Smith y Simon Preston, en el estudio de Lambert (1981) sobre las *suspended quotations* dickensianas mencionado anteriormente. Al contrario que Lambert, que construía su argumento en torno a los celos que Dickens sentía de sus personajes<sup>15</sup>, Mahlberg *et al.* (2013: 36) “investigate characteristics of the suspended quotation as a linguistic unit that contributes to the creation of meaning in narrative fiction”, técnicas que guardan estrecha relación con la caracterización de los personajes. Uno de los hallazgos más interesantes de su trabajo es la identificación de “patterns of reporting verbs in suspensions” (*ibid.*: 38). Sin embargo, su estudio sigue siendo un tanto limitado, ya que apenas se analizan ejemplos de diecisiete verbos distintos<sup>16</sup>. Esto es así porque el “set of verbs has been derived on the basis of a sample of ten suspensions per novel” (*ibid.*: 49), lo que limita la variedad de verbos localizados. A pesar de estas limitaciones, sin embargo, extraen conclusiones interesantes, como que “a typology of reporting verbs can overemphasize the meaning of the verb in isolation” (*ibid.*: 52), técnica que Dickens emplea para construir a sus personajes en el plano textual.

Por último, cabe destacar el trabajo de Oncins-Martínez (2011), sin duda el estudio con el que esta tesis doctoral guarda una relación más estrecha, tanto desde un punto de vista metodológico como por la postura analítica que en él se adopta. El análisis se centra en el estudio de *say* —como cabría esperar, el verbo de habla más empleado por Dickens en sus

---

<sup>15</sup> Efectivamente, aunque pueda parecer sorprendente, Lambert defiende que “the heavy Dickensian use of suspended quotation seems to be fundamentally a sort of aggression. [...] (T)he suspended quotation is most deeply an expression of hostility toward his own characters by an author who resents the special attractiveness those characters have for the audience. It is the resource of a jealous author” (*ibid.*: 35).

<sup>16</sup> Estos diecisiete verbos son: *say, return, cry, reply, add, pursue, resume, continue, answer, exclaim, whisper, ask, interpose, remark, interrupt, inquire y respond*.



novelas— como núcleo de una proposición proyectora<sup>17</sup> que Dickens utiliza, además de para introducir el habla de sus personajes, para caracterizarlos. En él se descubren patrones empleados por Dickens para completar el modo de articulación del discurso referido. Estos patrones se agrupan en tres grandes bloques: oraciones subordinadas (*said Ralph, shutting the door abruptly after him to prevent any further conversation*), sintagmas preposicionales (*said Ralph, with a powerful emphasis on that little adjective which conveys so much.*) y adverbios con sufijo *-ly* (*said Ralph, impatiently*). A pesar de la naturaleza todavía embrionaria del estudio, en él se indaga en el potencial caracterizador del verbo de habla por excelencia en combinación con esta suerte de satélites, aspecto hasta entonces carente de un análisis sistemático. Asimismo, junto a *said* y su valor caracterizador cuando se acompaña de los comentados satélites, Oncins-Martínez señala el resto de los verbos de habla como un elemento merecedor de un análisis pormenorizado, pues sostiene, con acertado criterio, que en el uso que Dickens hace del resto de los verbos de habla podría advertirse el mismo valor caracterizador que en *said*, tanto acompañándose de elementos que completaran el modo de articulación de las palabras (en el caso de los verbos de naturaleza más neutral) como por sí mismos (en el caso de las formas de decir específicas). En este sentido, su trabajo puede considerarse tanto el primer análisis sistemático del valor caracterizador de este elemento lingüístico en la obra de Dickens como el germen de esta tesis doctoral.

Por lo demás, con la excepción del trabajo de Oncins-Martínez y la aproximación superficial de los estudios de Mahlberg (2013) y Mahlberg *et al.* (2013), ningún análisis ha sido llevado a cabo con los verbos de habla como objeto último de estudio. Esta tesis doctoral pretende resarcir tal falta de atención a través de un análisis sistemático de más de diecisiete mil verbos de habla. Para ello, naturalmente, es necesaria la contextualización de este elemento en un marco teórico previo. Así, en las páginas que siguen se ofrece un breve repaso de algunos de los aspectos más representativos del estilo de Dickens relacionados con los verbos de habla. Asimismo, se dedica un apartado a sus técnicas de caracterización, eje en torno al cual gira el análisis estilístico de las formas de decir. Por último, también se abordará la oposición que existe entre los personajes masculinos y femeninos en el universo ficticio del autor, los tipos de narradores de las catorce novelas y la condición fasciculada de estas, pues serán los tres bloques principales sobre los que se sustentará el estudio de los verbos de habla en el apartado analítico.

## 1.1. Estilo y caracterización

### 1.1.1. Estilo

El estilo de Dickens contiene una serie de rasgos que se materializan en una idiosincrasia fácilmente reconocible. En efecto, como señala Stoehr (1965: 2), “each of Dickens’ novels differs from its predecessors [...]. Yet always much persisted of his style and manner, and it is what persists that we think of as Dickensian, the essence of his art”. Así, las peculiaridades estilísticas dickensianas conforman un todo coherente que define al autor. En palabras de Miller (1958: ix), “his recurrent words and images, his special cadence and tone, are as personal to him as his face or his way of walking. His style is his own way of living in the world given a verbal form”. Tomando como punto de partida la definición general de estilo como “the way in which language is used in a given context, by a given person, for a given purpose, and so on” (Leech y Short, 2007 [1981]: 9), se constata la existencia de una serie de rasgos definitorios que conforman el discurso novelístico del autor. En este sentido, conviene hacer hincapié en el carácter holístico del estilo literario, puesto que cada una de las características que se desgranar a continuación constituye una parte necesaria pero no suficiente para explicar la obra de

---

<sup>17</sup> Por su claridad, en esta tesis doctoral se emplean los conceptos de proposición proyectora y proposición proyectada propios de la Gramática Sistémica Funcional de Halliday (2004 [1985]: 445) para referirse a las voces del narrador y los personajes respectivamente.

Dickens<sup>18</sup>. En concreto, los estilemas que se analizarán en las siguientes páginas guardan una relación significativa con el tema central del presente trabajo doctoral: los verbos de habla y su innegable valor estilístico en la producción dickensiana. Para poder entender cabalmente este valor es necesario repasar algunas características que guardan relación con los propios verbos, tanto en el marco de su estilo literario en general como en el de sus técnicas de caracterización en particular.

En primer lugar, el empleo profuso de formas de decir está relacionado con el “lifelong interest in language” (Brook, 1970: 18) del que Dickens hizo gala durante toda su vida<sup>19</sup>. Este interés pudo plasmarse en una producción literaria excelente gracias a sus “acute powers of aural and visual observation” (Golding, 1985: 2)<sup>20</sup>, que le permitieron aprovechar sus lecturas de juventud. El propio Dickens reconoció: “I was a great reader as a child, being well versed in most of our English novelists before I was ten years old” (Marcus, 1965: 21). Estas lecturas eran un refugio para el joven Dickens, como confiesa en la semiautobiográfica *David Copperfield*:

- (1) It was this. My father had left a small collection of books in a little room upstairs, to which I had access (for it adjoined my own) and which nobody else in our house ever troubled. From that blessed little room, Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphrey Clinker, Tom Jones, the Vicar of Wakefield, Don Quixote, Gil Blas, and Robinson Crusoe, came out, a glorious host, to keep me company. They kept alive my fancy, and my hope of something beyond that place and time [...]. It is curious to me how I could ever have consoled myself under my small troubles (which were great troubles to me), by impersonating my favourite characters in them [...]. I have been Tom Jones (a child's Tom Jones, a harmless creature) for a week together. I have sustained my own idea of Roderick Random for a month at a stretch, I verily believe.

(DC, capítulo 4)

Estos primeros contactos con la literatura acabarían tornándose fundamentales en la definición de su estilo. Así, es bien conocida la influencia de literatos como Tobias Smollet y Henry Fielding en su narrativa<sup>21</sup>. La plasmación concreta de estas influencias toma formas variadas. En algunos casos, Dickens toma prestados “devices which he admired in the writings of others, combining, changing, and transforming his sources to reach completely unique and individual ends in his best writing” (Davis, 1964: 308)<sup>22</sup>. Por otro lado, el influjo de novelistas dieciochescos también se aprecia en su sintaxis. Tómese como ejemplo el empleo de “short sentences, either in parataxes or simple co-ordination” (Gordon, 1966: 150) que tan extendido estaba en la descripción de escenas trágicas de la literatura romántica (Brook, 1970: 29). El propio Gordon (1966: 150) destaca la brevedad de uno de los sucesos más tristes en todo el canon dickensiano —la muerte de la pequeña Nell en *The Old Curiosity Shop*:

---

<sup>18</sup> Conviene señalar que el estilo de Dickens todavía no ha sido “interpreted with complete consistency by any critic” (Davis, 1964: 2), empresa que resultaría poco menos que imposible. Este repaso, por tanto, no aspira a cubrir la totalidad del estilo del autor, sino más bien a contextualizar los aspectos más representativos que guardan relación con los verbos de habla que aquí se analizan.

<sup>19</sup> Cabe mencionar la invención, junto a sus compañeros de colegio, de un código para comunicarse entre ellos sin que nadie pudiera entenderles. Este código, llamado “lingo” (Golding, 1985: 4), consistía básicamente en “adding a group of sounds to every word used. It was the ambition of Dickens and his friends, when using this gibberish in the streets, to be mistaken for foreigners” (Brook, 1966: 47).

<sup>20</sup> Conviene recordar su labor como reportero del parlamento. Allí, “he had learned shorthand and was keenly aware of the necessity for accurate but selected description of all kinds [...]. Dickens possessed an uncanny sense for the unusual and amusing” (Davis, 1964: 18).

<sup>21</sup> Puede señalarse, a modo de nota curiosa, la práctica habitual de Dickens de dar a sus hijos el nombre de algún escritor famoso. En 1849, mientras *David Copperfield* se estaba gestando, nació su octavo hijo. Aunque en principio pensó en llamarle Oliver Goldsmith, cambió de idea y se decantó por Henry Fielding debido, según confesara el propio Dickens a su íntimo amigo John Forster, a la influencia que este había ejercido sobre él en la novela en la que en ese momento estaba trabajando (Davis, 1964: 158).

<sup>22</sup> Por ejemplo, para una compilación de los episodios más famosos que Dickens adaptó de otros autores en *Pickwick Papers*, véase Marcus (1965: 23 y ss.).

- (2) For she was dead. There, upon her little bed, she lay at rest. The solemn stillness was no marvel now.

(OCS, capítulo 71)

Estas influencias que acaban de reseñarse se traducen en un dominio magistral de la lengua. Tal dominio se aquilata, en primer lugar, en la utilización de registros variados<sup>23</sup>. Brook distingue, en concreto, cuatro registros fundamentales: el elevado, el coloquial, la locuacidad y la parodia. Como se verá a continuación, las particularidades estilísticas de estos registros guardan relación directa con el uso que Dickens hace de las formas de decir. En primer lugar, en lo que al registro elevado —“fine writing” (Brook, 1970: 13)— se refiere, Dickens “was not afraid of writing highly mannered passages” (*ibid.*). Este rasgo, muy extendido en la prosa decimonónica inglesa, se caracteriza por “aiming at a strong appeal to the emotions” (*ibid.*). Sirva como ejemplo el siguiente extracto del capítulo inicial de *David Copperfield*, en el que Dickens acentúa la frágil salud de la madre de David:

- (3) My mother was sitting by the fire, but poorly in health, and very low in spirits, looking at it through her tears, and desponding heavily about herself and the fatherless little stranger, who was already welcomed by some grosses of prophetic pins, in a drawer upstairs, to a world not at all excited on the subject of his arrival; my mother, I say, was sitting by the fire, that bright, windy March afternoon, very timid and sad, and very doubtful of ever coming alive out of the trial that was before her, when, lifting her eyes as she dried them, to the window opposite, she saw a strange lady coming up the garden.

(DC, capítulo 1)

En términos de verbos de habla, este “appeal to the emotions” se cifra en el empleo de verbos de naturaleza muy específica, como se observa en el siguiente fragmento, también de *David Copperfield*:

- (4) ‘My dearest Dora! Now, indeed, my own for ever!’  
‘Oh, DON’T!’ *pleaded* Dora. ‘Please!’  
‘Are you not my own for ever, Dora?’  
‘Oh yes, of course I am!’ *cried* Dora, ‘but I am so frightened!’  
‘Frightened, my own?’  
‘Oh yes! I don’t like him,’ said Dora. ‘Why don’t he go?’  
‘Who, my life?’  
‘Your friend,’ said Dora. ‘It isn’t any business of his. What a stupid he must be!’  
‘My love!’ (There never was anything so coaxing as her childish ways.) ‘He is the best creature!’  
‘Oh, but we don’t want any best creatures!’ *pouted* Dora.

(DC, capítulo 41)

De los cinco verbos que introducen las palabras de Dora, tres son elecciones muy concretas: *plead*, *cry* y *pout*, de los que se coligen matices que no se aprecian en los dos ejemplos de *say*. El uso de estas formas de decir contribuye a intensificar el tono emotivo del intercambio, dominado por la zozobra de Dora ante la presencia de Traddles, el amigo de David que le transmite esa angustia que se advierte en los verbos que proyectan su discurso.

---

<sup>23</sup> Brook (1970: 13) denomina “styles” a estos diferentes registros.

Por otro lado, el registro coloquial —“coloquial style” (*ibid.*: 14)— se identifica con aquellos pasajes en los que el autor refleja el habla vulgar de alguno de los personajes. Sirva como ejemplo el siguiente comentario del narrador de *Martin Chuzzlewit* acerca de la pensión de Mr. Todgers, que parece la observación de un huésped más que la del propio autor-narrador (la negrita es mía)<sup>24</sup>:

- (5) It had not been papered or painted, **hadn't** Todgers's, within the memory of man.

(*MC*, capítulo 8)

En lo que respecta a verbos de habla, este registro suele incluir la representación del discurso a través del estilo indirecto libre<sup>25</sup>. Un ejemplo paradigmático se encuentra en *Our Mutual Friend*, donde la autoría de los verbos de habla se desdibuja a través de la superposición del nivel narrativo y el habla de los personajes:

- (6) She had nothing else to tell him but that Lizzie Hexam's secret had no reference whatever to the cruel charge, or its withdrawal. Oh yes though! **said** Bella; she might as well mention one other thing; Lizzie was very desirous to thank her unknown friend who had sent her the written retractation. Was she, indeed? **observed** the Secretary. Ah! Bella **asked** him, had he any notion who that unknown friend might be? He had no notion whatever.

(*OMF*, libro 3, capítulo 9)

En el registro locuaz (“style of sustained banter” (Brook, 1970: 15)) se advierte la propensión de Dickens a las descripciones prolijas y minuciosas. Esta verbosidad, sin embargo, no es patrimonio exclusivo del narrador. Así, el verbo abundante es la característica más definitoria de ciertos personajes. Valga como ejemplo el caso de Flora Finching en *Little Dorrit*, cuyas dilatadas intervenciones se apoyan en verbos de habla específicos como *tittered*, que dan cuenta, por ejemplo, de su carácter impaciente:

- (7) ‘Oh good gracious me I hope you never kept yourself a bachelor so long on my account!’ *tittered* Flora; ‘but of course you never did why should you, pray don't answer, I don't know where I'm running to, oh do tell me something about the Chinese ladies whether their eyes are really so long and narrow always putting me in mind of mother-of-pearl fish at cards and do they really wear tails down their back and plaited too or is it only the men, and when they pull their hair so very tight off their foreheads don't they hurt themselves, and why do they stick little bells all over their bridges and temples and hats and things or don't they really do it’ Flora gave him another of her old glances. Instantly she went on again, as if he had spoken in reply for some time.

(*LD*, capítulo 13)

En ocasiones, además, ese “sustained banter” de los personajes hace que Dickens tenga que recurrir a la utilización de más de un verbo para sustentar sus palabras, como se puede observar en el siguiente ejemplo, en el que Dickens recurre a *resume* y *add* para introducir el acto de habla de Mr. Pickwick:

- (8) ‘My dear friends,’ *resumed* Mr. Pickwick, ‘I am going to propose the health of the bride and bridegroom—God bless 'em (cheers and tears). My young friend, Trundle, I believe to be a very excellent and manly fellow; and his wife I know to be a very amiable and lovely girl, well qualified to transfer to another sphere of action the happiness which for twenty years she has diffused around her, in her father's house. (Here, the fat boy burst forth into stentorian

---

<sup>24</sup> En adelante, y durante todo el trabajo, se empleará negrita para destacar los ejemplos de los fenómenos que se detallan.

<sup>25</sup> El análisis de los verbos de habla que aquí se lleva a cabo se limita a los ejemplos bajo la estrategia de estilo directo. En cualquier caso, para una explicación más detallada sobre la utilización de este recurso, véase el apartado 2.1.1., donde se abordan las distintas estrategias de representación discursiva y se dedican unas líneas a su empleo en las principales novelas del autor. Para una información más completa sobre Dickens y el estilo indirecto libre, consúltense Sørensen (1959) o Fludernik (2009: 67).

blubberings, and was led forth by the coat collar, by Mr. Weller.) I wish,' *added* Mr. Pickwick —'I wish I was young enough to be her sister's husband (cheers), but, failing that, I am happy to be old enough to be her father; for, being so, I shall not be suspected of any latent designs when I say, that I admire, esteem, and love them both (cheers and sobs). The bride's father, our good friend there, is a noble person, and I am proud to know him (great uproar). He is a kind, excellent, independent-spirited, fine-hearted, hospitable, liberal man (enthusiastic shouts from the poor relations, at all the adjectives; and especially at the two last). That his daughter may enjoy all the happiness, even he can desire; and that he may derive from the contemplation of her felicity all the gratification of heart and peace of mind which he so well deserves, is, I am persuaded, our united wish. So, let us drink their healths, and wish them prolonged life, and every blessing!'

(*PP*, capítulo 28)

La facundia de Mr. Pickwick, ejemplificada en este brindis que pronuncia para celebrar el enlace entre Mr. Trundle e Isabella Wardle, obliga a Dickens a introducir paréntesis para conducir al lector a través de las palabras del amable personaje. Para evitar fraccionar el discurso, Dickens opta por el empleo de dos formas de decir distintas, a pesar de que se trata de una sola intervención.

Por último, el registro paródico —“mock-heroic” (*ibid.*)— se fundamenta en uno de los rasgos más reconocibles del estilo del autor victoriano: la exageración<sup>26</sup>. Efectivamente, el gusto de Dickens por lo desmedido también se hace patente en su empleo de los verbos de habla. Así, por ejemplo, Dickens recurre a formas de decir que evocan la voz de animales salvajes, como por ejemplo ocurre con *growl*<sup>27</sup>, *bellow* o *snarl*. Dickens se decanta por verbos de este tipo para caracterizar de manera esperpéntica a los villanos de sus obras. Así ocurre con Ralph Nickleby, tío de Nicholas Nickleby en la novela homónima. De los once ejemplos de *growl* que aparecen en la obra, ocho de ellos introducen las palabras de este personaje, dando lugar a una suerte de colocación que activa el componente asociativo entre Ralph y su carácter iracundo<sup>28</sup>:

- (9) 'Oh,' *growled* Ralph, with an ill-favoured frown, 'you are Nicholas, I suppose?'  
(*NN*, capítulo 3)
- (10) 'And your fare down, I have paid,' *growled* Ralph. 'So, you'll have nothing to do but keep yourself warm.'  
(*NN*, capítulo 4)
- (11) 'Eh!' *growled* Ralph, whose quick ears had caught the inquiry. 'Do you wish to be introduced to Mr Squeers, my dear?'  
(*NN*, capítulo 5)
- (12) 'Don't begin to cry,' *growled* Ralph; 'I hate crying.'  
(*NN*, capítulo 10)
- (13) 'Is that letter for me?' *growled* Ralph, pointing to the little packet Mrs Nickleby held in her hand.  
(*NN*, capítulo 26)

<sup>26</sup> Para una visión en profundidad de la exageración como rasgo estilístico dickensiano, véase el siguiente apartado, donde se aborda con más detenimiento en relación con el proceso de caracterización.

<sup>27</sup> Según el *Oxford English Dictionary* (en adelante, *OED*) la primera acepción de este verbo es la siguiente: **1. intr. b.** *Of an animal: To utter a low guttural sound, expressive of rising anger.* Solo después hace referencia al sentido de verbo de habla: **2. Of persons: b. trans.** *To utter or express with a growl or in a growling manner: with simple n., quoted words, or clause as obj. Also with out.*

<sup>28</sup> Para una visión más detallada de la proyección del carácter de Ralph Nickleby a través del uso de verbos de habla y sus implicaciones estilísticas, véase el apartado 5.1.2. (ejemplos (1) a (39)).

(14) ‘How now?’ *growled* Ralph.

(*NN*, capítulo 31)

(15) ‘Tell me what you mean. What is this story? Who told you? Speak,’ *growled* Ralph. ‘Do you hear me?’

(*NN*, capítulo 34)

(16) ‘I have no great taste for beauty,’ *growled* Ralph.

(*NN*, capítulo 47)

Sin duda, esta elección refleja la figura del “cunning and unscrupulous moneylender” (Hawes, 2002: 165) y suscribe la idea del impacto (Sucksmith, 1970: 15) que los personajes tienen sobre el lector, “an impact which Dickens narrows down to a specific emotional effect” (*ibid.*). Este uso ya avanza dos de los rasgos caracterizadores de los verbos de habla que se desgranarán en el presente trabajo doctoral: su naturaleza específica y su sistematicidad.

Aparte de esta variedad de registros, el estilo de Dickens también cuenta con otros aspectos en los que, de nuevo, se advierte cierta relación con el uso de las formas de decir que aquí se analizan. El simbolismo es uno de ellos. Pilar fundamental de la exégesis literaria del autor, constituye uno de los recursos más frecuentes en toda su producción. Tómese como ejemplo el dinero en *Our Mutual Friend*, que encarna la “ascription of nominal value to what has no value in itself” (Miller, 1958: 294). Este símbolo está a la vista del lector a lo largo de la novela “as the money of the dust mounds and of the Harmon will, as the money which Bella Wilfer wants, as the money which Gaffer Hexam steals from drowned bodies, as the money which has made the Veneerings out of nothing” (*ibid.*). Sirva como botón de muestra el siguiente ejemplo, en el que Gaffer Hexam se justifica, precisamente, por robar dinero de los cadáveres que recoge del río:

(17) ‘No. Has a dead man any use for money? Is it possible for a dead man to have money? What world does a dead man belong to? ‘Tother world. What world does money belong to? This world. How can money be a corpse’s? Can a corpse own it, want it, spend it, claim it, miss it? Don’t try to go confounding the rights and wrongs of things in that way. But it’s worthy of the sneaking spirit that robs a live man.’

(*OMF*, libro 1, capítulo 1)

La prisión<sup>29</sup> de *Little Dorrit (The Marshalsea)* es otro ejemplo representativo. Se trata de la imagen central de la novela y constituye el eje en torno al cual se articula la historia. Desde el comienzo se presenta como un componente fundamental de esta:

(18) A prison taint was on everything there. The imprisoned air, the imprisoned light, the imprisoned damps, the imprisoned men, were all deteriorated by confinement. As the captive men were faded and haggard, so the iron was rusty, the stone was slimy, the wood was rotten, the air was faint, the light was dim. Like a well, like a vault, like a tomb, the prison had no knowledge of the brightness outside, and would have kept its polluted atmosphere intact in one of the spice islands of the Indian ocean.

(*LD*, libro 1, capítulo 1)

---

<sup>29</sup> La cárcel es un elemento especialmente recurrente en la producción literaria de Dickens ya desde sus comienzos. Tómese como ejemplo *Pickwick Papers*, donde Mr. Pickwick es encarcelado en una prisión de deudores (*Fleet Prison*) en el capítulo 41. No son pocos los que sostienen la tesis de que se trata de un elemento tan presente en sus historias debido al hecho de que el propio Dickens pasó buena parte de su infancia en una por el encarcelamiento de su padre, en febrero de 1824 (cf. Marcus, 1965). Otras novelas en las que se hace alusión a la prisión de forma prominente son *David Copperfield*, *Great Expectations* o *A Tale of Two Cities*.

Davis (1964: 225) resume de forma certera su valor simbólico en los siguientes términos:

society, as he viewed it, is constricted by prison walls, by custom, tradition, and ignorance, by economic bonds, by religious fetters, by the chains of caste, by the locked doors of fashionable society, and by the stone walls and barred windows of political inefficiency.

Pero, sin duda, el símbolo dickensiano por antonomasia lo encontramos en *Bleak House*. El símbolo de la niebla constituye el epítome de este recurso en las novelas de Dickens. Uno de los pasajes más famosos de toda la producción del autor es, precisamente, el segundo párrafo del capítulo inicial de la obra, en el que se introduce este elemento:

- (19) Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls deified among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little 'prentice boy on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon and hanging in the misty clouds.

(*BH*, capítulo 1)

Estas líneas crean, desde el inicio, el halo de misterio que sobrevuela la historia. La atmósfera nebulosa —en un sentido literal, pero también figurado— coincide con un avance pausado, ideal en una narración donde el descubrimiento de la verdad se posterga continuamente en detrimento de la dilucidación perseguida por sus protagonistas. Como señala Miller (1958: 168),

the entire novel seeks to explain, by a retrospective reconstruction going counter to the forward movement of the novel, how the world came to be in the befogged, mud-soaked, fragmented, and decomposed state presented in the initial paragraphs. In a sense all the novel is present in the initial moment and is only explicated or pieced together by the events which follow.

A menor escala, además, el lector también se topa con elementos de carácter simbólico que, sin necesidad de evocar una imagen que domine la novela, pueden contribuir igualmente al imaginario de la historia<sup>30</sup>. Por continuar con el ejemplo de *Bleak House*, puede mencionarse a Krook, personaje que en el capítulo 32 muere debido a una combustión espontánea. Esta muerte, y sobre todo la forma en la que se produce, hacen que el personaje regrese a la “homogeneity [de] *Bleak House*. Krook is transformed into the basic elements of the world of the novel, fog and mud” (*ibid.*: 200). El caso de Miss Flite, también en *Bleak House*, resulta igualmente revelador. Desde su primera aparición en la novela se la describe como una mujer que espera ansiosa el juicio de su causa, que no llega nunca. Su rol en la historia es, como puede intuirse, meramente simbólico, limitándose a personificar los interminables procesos judiciales que envuelven la trama. Este componente de dilación está reforzado por el nombre de los pájaros que posee como mascotas (Hope, Joy, Youth, Peace, Rest, Life, etc.) y por el hecho de que estén “all caged together and not to be released until she receives judgement” (Gomme, 1971: 50), que ilustran la idea que Dickens pretendía proyectar.

---

<sup>30</sup> No en pocas ocasiones, Dickens incurre en ejemplos de simbolismo obvio. Por citar otro caso paradigmático, puede mencionarse la utilización, un tanto flagrante, del río como elemento evocador en *David Copperfield*. En el capítulo 47 se emplea “blatantly in an attempt to force the reader’s moral sensibilities” (*ibid.*: 50) cuando Martha Endell pronuncia las palabras: ‘Oh, the river!’ she cried passionately. ‘Oh, the river!’ ‘I know it’s like me!’ she exclaimed. ‘I know that I belong to it. I know that it’s the natural company of such as I am! It comes from country places, where there was once no harm in it—and it creeps through the dismal streets, defiled and miserable—and it goes away, like my life, to a great sea, that is always troubled—and I feel that I must go with it!’

Los verbos de habla, en cierto modo, asumen también este rol simbólico, pues tienen un potencial evocador claro. Las formas de decir, analizadas según sexo del personaje con el que se asocian, pueden contribuir a la construcción de ambos géneros en el marco de una historia<sup>31</sup>. Sirva como ejemplo *Hard Times*. A pesar de ser, toda ella, “a symbol of the world without creativity” (Dyson, 1970: 186), la disposición de los verbos en la décima novela del autor deja entrever una oposición casi dicotómica que coadyuva a definir la condición de los personajes de ambos géneros en la historia. Así, de los cuarenta y dos lemas que conforman la lista de 332 realizaciones textuales totales localizadas<sup>32</sup>, veinticuatro son empleados con alguno de los dos sexos de forma exclusiva. Por un lado, hasta dieciséis verbos introducen únicamente las palabras de personajes masculinos: *add, bawl, bluster, demand, ejaculate, groan, growl, grumble, interrupt, murmur, proceed, remonstrate, roar, suggest, urge* y *yawn*. Por otro, existen ocho verbos empleados para introducir las palabras de mujeres en exclusiva: *enquire, explain, hesitate, inquire, mutter, pout, screech* y *sob*. Como se advierte en el caso de los verbos que introducen discurso masculino, de ejemplos como *bawl, bluster, demand, groan, growl, grumble, remonstrate* o *roar* se percibe fuerte temperamento, autoridad y mal genio, como demuestran los siguientes fragmentos:

(20) ‘Missed your letter, sir!’ *bawled* Bounderby. ‘The present time is no time for letters. No man shall talk to Josiah Bounderby of Coketown about letters, with his mind in the state it’s in now.’

(HT, libro 3, capítulo 3)

(21) ‘Well!’ *blustered* Mr. Bounderby, ‘what’s the matter? What is Young Thomas in the dumps about?’

(HT, libro 1, capítulo 4)

(22) ‘But look at him,’ *groaned* Mr. Gradgrind. ‘Will any coach—’

(HT, libro 3, capítulo 7)

(23) ‘Well, then,’ *grumbled* Tom. ‘Don’t begin with me.’

(HT, libro 2, capítulo 2)

(24) ‘Why don’t you mind your own business, ma’am?’ *roared* Bounderby. ‘How dare you go and poke your officious nose into my family affairs?’

(HT, libro 3, capítulo 5)

En el apartado femenino, se percibe un carácter completamente distinto. Verbos como *mutter, pout, screech* y *sob* denotan debilidad y sentimentalismo:

(25) ‘We were peeping at the circus,’ *muttered* Louisa, haughtily, without lifting up her eyes, ‘and father caught us.’

(HT, libro 1, capítulo 4)

(26) ‘That’s the reason!’ *pouted* Louisa.

(HT, libro 1, capítulo 4)

(27) ‘Back agen?’ she *screeched*, after some minutes, as if he had that moment said it. ‘Yes! And back agen. Back agen ever and ever sooften. Back? Yes, back. Why not?’

(HT, libro 1, capítulo 10)

<sup>31</sup> Para una información pormenorizada del uso que Charles Dickens hace de los verbos de habla según el género de los personajes, véase el apartado 5.4.

<sup>32</sup> Véase apéndice.



- (28) ‘About the Fairies, sir, and the Dwarf, and the Hunchback, and the Genies,’ she *sobbed* out; ‘and about’

(*HT*, libro I, capítulo 7)

La contraposición de estos dos bloques da muestras del poder evocador de los verbos de habla y corrobora el potencial simbólico que atesora.

Otra de las idiosincrasias estilísticas de Dickens se plasma en sus fragmentos descriptivos. Sus novelas están pobladas por magistrales descripciones que detallan con esmerada minuciosidad el universo ficticio que el autor nos plantea. La temática de estos pasajes es de muy diversa índole, por lo que sería imposible cubrirlos todos. De forma general, sin embargo, puede establecerse una división entre las descripciones más estáticas y aquellas dominadas por el movimiento. Entre las primeras pueden destacarse las descripciones paisajísticas en las que el autor-narrador pormenoriza particularidades de una escena con una técnica casi fotográfica. Sirva como ejemplo el comienzo del tercer capítulo de *Little Dorrit*, cuando Arthur Clennam regresa a Londres después de un largo período de ausencia:

- (29) It was a Sunday evening in London, gloomy, close, and stale. Maddening church bells of all degrees of dissonance, sharp and flat, cracked and clear, fast and slow, made the brick-and-mortar echoes hideous. Melancholy streets, in a penitential garb of soot, steeped the souls of the people who were condemned to look at them out of windows, in dire despondency. In every thoroughfare, up almost every alley, and down almost every turning, some doleful bell was throbbing, jerking, tolling, as if the Plague were in the city and the dead-carts were going round. Everything was bolted and barred that could by possibility furnish relief to an overworked people. [...] Nothing to breathe but streets, streets, streets. Nothing to change the brooding mind, or raise it up. Nothing for the spent toiler to do, but to compare the monotony of his seventh day with the monotony of his six days, think what a weary life he led, and make the best of it—or the worst, according to the probabilities.

(*LD*, libro 1, capítulo 3)

Gomme (1971: 38) destaca el realismo y el valor literario de esta imagen en los siguientes términos:

no reader could miss the intention of this piece. The writing is rhetorical, self-assertive, using a number of simple literary devices —repetition, antithesis, personification, words, heavy with emotional association.

Junto a estos precisos retratos, Dickens también es un maestro a la hora de transmitir movimiento en sus pasajes descriptivos. Gissing (1974 [1898]: 187), por ejemplo, llega a afirmar que “the best coach-drive ever put into words is that of the Muggleton coach, in *Pickwick*”. Pero es sin duda en los fragmentos más reducidos donde mejor se observa su habilidad a la hora de transmitir movimiento a la descripción. Tómese como ejemplo el inicio del quinto capítulo de *A Tale of Two Cities* (“The Wine-shop”), poblado de pasajes que incorporan movimiento en el nivel de la narración:

- (30) A large cask of wine had been dropped and broken, in the street. The accident had happened in getting it out of a cart; the cask had tumbled out with a run, the hoops had burst, and it lay on the stones just outside the door of the wine-shop, shattered like walnut-shell.

All the people within reach had suspended their business, or their idleness, to run to the spot and drink the wine. The rough, irregular stones of the street, pointing every way, and designed, one might have thought, expressly to lame all living creatures that approached them, had dammed it into little pools; these were surrounded, each by its own jostling group or crowd, according to its size.

(*TTC*, libro 1, capítulo 5)

Todos estos detalles “absorb our attention” (Miller, 1958: 87), hecho que le ha valido a Dickens más de un ataque por llevar este aspecto de su estilo demasiado lejos. George Orwell, por ejemplo, aplica a la minuciosidad de estas prolijas descripciones su ya famosa etiqueta “unnecessary detail” (1981: 92). Esta etiqueta sintetiza muy bien la opinión de quienes consideran que el autor victoriano se excede a la hora de ofrecer datos al lector. Stoehr (1965: 5) suscribe el sentir *orwelliano*, pues las novelas están recargadas

not only because of the large cast of characters he always used, but also because of the superabundance of “things” in his imaginative world, a superabundance that goes much further than the demands of verisimilitude.

Sin embargo, este crítico aporta un pequeño matiz que debe ser tenido en cuenta y es que “that the details are unnecessary from a certain point of view does not mean that they fail to contribute to the total effect” (*ibid.*: 5-6). Los verbos de habla, de hecho, son un buen ejemplo de ello. Al igual que pasa con las descripciones, las formas de decir son empleadas con profusión. Esta prolijidad, sin embargo, puede contribuir a la proyección del carácter del personaje correspondiente. Valgan como ejemplo los siguientes usos de *moan* y *whine* que modelan el discurso de Dennis, el verdugo de *Barnaby Rudge*, en el capítulo 76:

- (31) Dennis and Hugh were in the courtyard. Hugh came forth from his cell as they did, stretching himself as though he had been sleeping. Dennis sat upon a bench in a corner, with his knees and chin huddled together, and rocked himself to and fro like a person in severe pain.

The mother and son remained on one side of the court, and these two men upon the other. Hugh strode up and down, glancing fiercely every now and then at the bright summer sky, and looking round, when he had done so, at the walls.

‘No reprieve, no reprieve! Nobody comes near us. There’s only the night left now!’ *moaned* Dennis faintly, as he wrung his hands. ‘Do you think they’ll reprieve me in the night, brother? I’ve known reprieves come in the night, afore now. I’ve known ‘em come as late as five, six, and seven o’clock in the morning. Don’t you think there’s a good chance yet —don’t you? Say you do. Say you do, young man,’ *whined* the miserable creature, with an imploring gesture towards Barnaby, ‘or I shall go mad!’

(*BR*, capítulo 76)

El empleo de estos dos verbos para dar forma a un solo acto de habla, que podría parecer un ejemplo más de la práctica dickensiana de aportar esa gran cantidad de información que algunos consideran *innecesaria*, parece más bien responder al deseo de reforzar un aspecto novedoso del carácter del personaje, que ha cambiado radicalmente su actitud inmisericorde a raíz de su encarcelación y condena a la horca en el capítulo 74<sup>33</sup>. El empleo de dos formas de decir en lugar de una para construir su intervención, pues, no hace sino abundar en la desesperación que domina su discurso ante el ajusticiamiento que está a punto de recibir.

Lejos de considerarla una falta estilística, el propio Dickens defiende la prolijidad a la hora de ofrecer detalles en una carta a Jake Brookfield<sup>34</sup>:

Suppose yourself telling that affecting incident in a letter to a friend. Wouldn’t you describe how you went through the life and stir of the streets and roads to the sick-room? Wouldn’t you say what kind of room it was, what time of day it was, whether it was sunlight, starlight, or moonlight? Wouldn’t you have a strong impression on your mind of how you were received, when you first met the look of the dying man, what strange contrasts were about you and struck you? I don’t want you, in a novel, to present *yourself* to tell such things, but I want the things to be there. You make no more of the situation than the index might, or a descriptive playbill might in giving a summary of the tragedy under representation. (Hartley, 2012: 400-401)

<sup>33</sup> Para un análisis más detallado de la caracterización de Ned Dennis a través del uso de verbos de habla que modelan su discurso, véase el apartado 5.1.9.

<sup>34</sup> Jake Brookfield fue una escritora que contribuía en *Household Words*, revista editada por Dickens.

A la vista de estas palabras, queda claro que Dickens empleaba la superposición de elementos, “piled up and up, detail on detail, embroidery on embroidery” (Orwell, 1981: 94), de manera consciente y sistemática. De hecho, como señala Stoehr (1965: 7), estos detalles “fill up this world, and whether needless or not, they constrain and determine action as the pebbles of a gravelly soil”. Como se verá, los verbos de habla no son sino otros “pebbles” que pavimentan el discurso dickensiano.

Otro aspecto del estilo que guarda relación con las descripciones y que, como se verá, tiene concomitancias con los verbos de habla, es el de la repetición. En efecto, Dickens “was not afraid of repeating himself” (Brook, 1966: 54). Ya en su primera novela, por ejemplo, encontramos un uso patente de la repetición en la estructura misma de la obra: los elementos que componen la descripción del comienzo de cada día en la vida de Mr. Pickwick se repiten una y otra vez. El protagonista, “awakened from his slumbers by the sun, with a burst of youthful energy, like another sun, throws open his bedroom window and looks out at the world” (Miller, 1958: 4), como se puede observar en los siguientes tres ejemplos:

- (32) That punctual servant of all work, the **sun**, had just risen, and begun to strike a light on the morning of the thirteenth of May, one thousand eight hundred and twenty-seven, when Mr. Samuel Pickwick burst like another **sun** from his slumbers, threw open his chamber window, and looked out upon the world beneath.

(PP, capítulo 2)

- (33) Bright and pleasant was the sky, balmy the air, and beautiful the appearance of every object around, as Mr. Pickwick leaned over the balustrades of Rochester Bridge, contemplating nature, and waiting for breakfast. [...] On either side, the banks of the Medway, covered with cornfields and pastures, with here and there a windmill, or a distant church, stretched away as far as the eye could see, presenting a rich and varied landscape, rendered more beautiful by the changing shadows which passed swiftly across it as the thin and half-formed clouds skimmed away in the light of the morning **sun**.

(PP, capítulo 5)

- (34) The fatiguing adventures of the day or the somniferous influence of the clergyman’s tale operated so strongly on the drowsy tendencies of Mr. Pickwick, that in less than five minutes after he had been shown to his comfortable bedroom he fell into a sound and dreamless sleep, from which he was only awakened by the morning **sun** darting his bright beams reproachfully into the apartment. Mr. Pickwick was no sluggard, and he sprang like an ardent warrior from his tent-bedstead.

(PP, capítulo 7)

A lo largo de su producción, este recurso se diversifica y se incorpora a los planos descriptivo e incluso discursivo. En ocasiones, su uso tiene que ver con la proyección de un rasgo característico de un personaje. Tal es el caso de Littimer, sirviente de Steerforth en *David Copperfield*. Para enfatizar “this slimy personage’s superficial respectability” (Golding, 1985: 60), Dickens emplea las palabras *respectable* y *respectability* hasta un total de quince veces en apenas dos páginas, como se ilustra en el siguiente fragmento:

- (35) There was a servant in that house, a man who, I understood, was usually with Steerforth, and had come into his service at the University, who was in appearance a pattern of **respectability**. I believe there never existed in his station a more **respectable**-looking man. He was taciturn, soft-footed, very quiet in his manner, deferential, observant, always at hand when wanted, and never near when not wanted; but his great claim to consideration was his **respectability**. He had not a pliant face, he had rather a stiff neck, rather a tight smooth head with short hair clinging to it at the sides, a soft way of speaking, with a peculiar habit of whispering the letter S so distinctly, that he seemed to use it oftener than any other man; but every peculiarity that he had he made **respectable**. If his nose had been upside-down, he would have made that **respectable**. He surrounded himself with an atmosphere of **respectability**, and walked secure in it. It would have been next to impossible to suspect him of anything wrong, he was so thoroughly **respectable**.

Nobody could have thought of putting him in a livery, he was so highly **respectable**. To have imposed any derogatory work upon him, would have been to inflict a wanton insult on the feelings of a most **respectable** man. And of this, I noticed- the women-servants in the household were so intuitively conscious, that they always did such work themselves, and generally while he read the paper by the pantry fire.

(DC, capítulo 21)

Este uso repetido tiene, como se puede advertir, una clara función caracterizadora. Como afirma Brook (1966: 54), “a phrase, either descriptive or conversational, once associated with a particular character, will be repeated at intervals throughout a novel whenever that character is introduced”. Aunque se explicará de forma detenida en el siguiente apartado, a modo de ejemplo pueden mencionarse un par de casos. En *Oliver Twist*, por ejemplo, Fagin se caracteriza por frotarse las manos muy a menudo, sobre todo cuando habla:

(36) ‘There; very good! Very good indeed, my dear!’ said the Jew, **rubbing his hands**.

(OT, capítulo 13)

(37) ‘You’re right, Oliver, you’re right; they WILL think you have stolen ‘em. Ha! ha!’ chuckled the Jew, **rubbing his hands**, ‘it couldn’t have happened better, if we had chosen our time!’

(OT, capítulo 16)

(38) ‘It was only my caution, nothing more. Now, my dear, about that crib at Chertsey; when is it to be done, Bill, eh? When is it to be done? Such plate, my dear, such plate!’ said the Jew: **rubbing his hands**, and elevating his eyebrows in a rapture of anticipation.

(OT, capítulo 19)

(39) ‘Ah!’ said Fagin, **rubbing his hands** with great satisfaction.

(OT, capítulo 39)

(40) ‘A pleasant night, sir, but cool for the time of year,’ said Fagin, **rubbing his hands**. ‘From the country, I see, sir? You’ll do, Bill; you’ll do now.’

(OT, capítulo 42)

Sin embargo, en general la repetición se refleja en el uso de muletillas (“catch-phrases” (Brook, 1964: 46)) en el habla de los personajes. Se trata de un recurso del que gustaba mucho el público de la época, pues “there is an element of self-congratulation in the satisfaction with which a reader recognizes a catch-phrase or an allusion to one, especially if the allusion is indirect” (Brook, 1964: 46). Un personaje que incurre constantemente en el uso de estas muletillas es, por ejemplo, Mr. Micawber (*David Copperfield*). Como señala el propio Brook (1970: 160), su discurso se caracteriza por sus “smoothly flowing circumlocutions. His spoken sentences often get out of hand, with the result that aposiopesis is frequent in his conversation. The usual indication that a sentence is proving too much for him is the phrase ‘in short’”. He aquí algunos ejemplos representativos:

(41) ‘My address,’ said Mr. Micawber, ‘is Windsor Terrace, City Road. I —**in short**,’ said Mr. Micawber, with the same genteel air, and in another burst of confidence— ‘I live there.’

(DC, capítulo 11)

(42) ‘And then,’ said Mr. Micawber, who was present, ‘I have no doubt I shall, please Heaven, begin to be beforehand with the world, and to live in a perfectly new manner, if —**in short**, if anything turns up.’

(DC, capítulo 11)

- (43) ‘My dear,’ said Mr. Micawber; ‘Copperfield,’ for so he had been accustomed to call me, of late, ‘has a heart to feel for the distresses of his fellow-creatures when they are behind a cloud, and a head to plan, and a hand to —**in short**, a general ability to dispose of such available property as could be made away with.’

(DC, capítulo 12)

- (44) ‘My other piece of advice, Copperfield,’ said Mr. Micawber, ‘you know. Annual income twenty pounds, annual expenditure nineteen and six, result happiness. Annual income twenty pounds, annual expenditure twenty pounds ought and six, result misery. The blossom is blighted, the leaf is withered, the god of day goes down upon the dreary scene, and —and **in short** you are for ever floored. As I am!’

(DC, capítulo 12)

- (45) ‘I have discovered my friend Copperfield,’ said Mr. Micawber genteelly, and without addressing himself particularly to anyone, ‘not in solitude, but partaking of a social meal in company with a widow lady, and one who is apparently her offspring —**in short**,’ said Mr. Micawber, in another of his bursts of confidence, her son. I shall esteem it an honour to be presented.’

(DC, capítulo 17)

De forma no tan conspicua, esta repetición también se advierte en el caso de los verbos de habla. Al igual que con las muletillas, existen formas de decir que se asocian de forma exclusiva a ciertos personajes. Estos verbos, por su carácter específico, contribuyen a perfilar el carácter del personaje, como se verá en este trabajo doctoral. Sirva como ejemplo el caso de Mrs. Skewton (*Dombey and Son*). Tanto *drawl* como *lisp* se emplean únicamente para introducir el discurso de la anciana, recurso que ilustra sus dificultades para pronunciar con claridad debido a su avanzada edad<sup>35</sup>:

- (46) ‘My dearest Edith!’ *drawled* the lady in the chair, ‘Major Bagstock!’

(DS, capítulo 21)

- (47) ‘What I want,’ *drawled* Mrs Skewton, pinching her shrivelled throat, ‘is heart.’ It was frightfully true in one sense, if not in that in which she used the phrase. ‘What I want, is frankness, confidence, less conventionality, and freer play of soul. We are so dreadfully artificial.’

(DS, capítulo 21)

- (48) ‘Major Bagstock, my darling Edith,’ *drawled* her mother, ‘who is generally the most useless and disagreeable creature in the world: as you know—’

(DS, capítulo 26)

- (49) ‘My dear love,’ *drawled* Mrs Skewton, ‘how very odd to send that message without seeing the name! Bring it here, Withers. Dear me, my love; Mr Carker, too! That very sensible person!’

(DS, capítulo 37)

- (50) ‘You may come and see us any evening when you are good,’ *lisped* Mrs Skewton. ‘If Mr Dombey will honour us, we shall be happy. Withers, go on!’

(DS, capítulo 21)

---

<sup>35</sup> Para un análisis pormenorizado de la caracterización de Mrs. Skewton a través de las formas de decir, véase el apartado 5.3.2. (ejemplos (10) a (23)).

- (51) ‘A charming quality,’ *lisped* Mrs Skewton; ‘reminding one of dearest Edith.’  
(*DS*, capítulo 26)
- (52) ‘Is this a fact, or is it all a dream!’ *lisped* Cleopatra. ‘Can I believe, my dearest Dombey, that you are coming back tomorrow morning to deprive me of my sweet companion; my own Edith!’  
(*DS*, capítulo 30)
- (53) ‘Sterious wretch, who’s he?’ *lisped* Cleopatra.  
(*DS*, capítulo 40)

Todos los aspectos desgranados hasta ahora, incluidos los verbos de habla, dan cuenta de la “extravagant passion for order” (Stoehr, 1956: 11) del autor, otra de las características que definen su estilo. Donde mejor se observa este gusto por lo estructurado es, tal vez, en la organización misma de las historias. Sirva como botón de muestra *Great Expectations*, paradigmática debido al modo “in which the story has been organized into three large sections of virtually equal length which Dickens calls “Stages” in the progress of Pip’s expectation” (Hagan, 1954: 54). Este nivel de organización no se agota aquí, pues

each of these Stages has its various subdivisions, no less evident because they go without explicit mention. Stage One has four subparts, Stage Two three, and Stage Three four again. This suggests concretely the high degree of organization Dickens succeeded in imposing on his material. That Stages One and Three should both be divisible into four distinct phases points (*ibid.*).

Además, Dickens “rounded off his book not only by resolving problems with which it began, but by arranging his resolutions in the same sequence as that in which the problems were first presented” (*ibid.*). En suma, las novelas poseen una gran coherencia estructural.

En términos de contenido también se observa un elevado grado de organización. En casi todas sus novelas tardías —excepción hecha de la recién mencionada *Great Expectations*— la trama se divide en dos líneas argumentales que avanzan de forma simultánea para acabar convergiendo en la última fase de la historia. El ejemplo más claro es, como se puede adivinar, *Bleak House*, cuyos hechos son narrados por dos voces distintas: la protagonista Esther Summerson y un narrador heterodiegético, que narran las historias de Richard Carstone y de la propia Esther respectivamente. Mediante estos dos narradores, Dickens “combined the most deeply divided of the plots with the most elaborately constructed network of superficial interconnections designed to bridge the gap” (Stoehr, 1965: 138).

En lo que al uso de verbos de habla se refiere, su disposición en el texto también revela un grado de organización claro, tal y como han dejado entrever los ejemplos detallados hasta ahora. Como se verá, la disposición de los verbos de habla en la narración guarda relación directa con elementos tales como el sexo de los personajes, la periodicidad de la publicación o el tipo de narrador. Junto con otros recursos como los que se han detallado más arriba las formas de decir constituyen un aspecto digno de estudio que debe analizarse para entender cabalmente su estilo.

Para cerrar este apartado, debe mencionarse la influencia que ejerció el teatro sobre Dickens<sup>36</sup>. No en vano, se advierte un componente dramático en su uso de las formas de decir.

---

<sup>36</sup> Desde muy joven, este generó cautivó su atención. En 1827, con solo quince años, comenzó a trabajar para la firma de abogados Gray’s Inn, lo que le reportaba unos ingresos los suficientemente abultados como para disfrutar de “his favourite enjoyment of the theatre, not only as an spectator, but also as an actor himself in the private theatres where one could pay a fairly stiff price for the privilege of taking part” (Gomme, 1971: 15). Tal era su afición que llegó a reconocer que durante tres o cuatro años fue al teatro casi todas las noches sin excepción. Se apuntó incluso a una audición para intentar ser actor. Sin

Él mismo reconoció, en un discurso para la Royal General Theatrical Fund, que “every good actor plays direct to every good author, and every writer of fiction, though he may not adopt the dramatic form, writes in effect for the stage” (Schlike, 1965: 33). En efecto, algunas de sus tramas argumentales se basan en estructuras dramáticas tradicionales (cf. Davis, 1964: 54 y ss.). En otras ocasiones, este elemento teatral se cifra en la recreación de alguna escena teatral. Cabe mencionar, especialmente por la influencia que tuvo en Dickens, la obra de Shakespeare<sup>37</sup> y su presencia en *Little Dorrit*. Como señala Sucksmith (1970: 226), “William Dorrit’s hallucination at Mr. Merdle’s banquet, when the ghost of his past rises to haunt him and causes such consternation among her guests, owes much to the banquet scene in *Macbeth*”.

Por otro lado, Dickens también “introduced many characters into action [...] which came from the stage” (Davis, 1964: 65). Estos personajes son en su mayoría “stock characters [...] which have little individuality. These stock characters naturally behave as they should in stock plots and sequences of action which resemble that which was normal only on the stage of his time” (*ibid.*).

Esta tradición teatral también se observa a la hora de construir los personajes. Por ejemplo, algunos de sus idiolectos están “formed and integrated in a way that is directly related to the stage” (Golding, 1985: 4). Esta conexión con el teatro deriva de la condición exagerada de dichos idiolectos, que si bien no menoscaba su realismo, contribuye a presentar la historia de un modo dramatizado. En concreto, Dickens dota a sus personajes de un “book of words” (Tillotson, 1978: 139) del que extraen las expresiones repetidas que contribuyen a su caracterización. Paralelamente, el autor sazona los intercambios conversacionales con “minute stage descriptions” (*ibid.*), a imagen y semejanza del género teatral, cuya estructura las asimila a las acotaciones dramática. Esta suerte de acotaciones pueden referirse a cuestiones kinésicas como en el siguiente par de ejemplos, que muestran a Mr. Dick (*David Copperfield*) rascándose mientras habla:

(54) ‘Well,’ returned Mr. Dick, **scratching his ear with his pen**, and looking dubiously at me.

(DC, capítulo 13)

(55) ‘What shall you do with him?’ said Mr. Dick, feebly, **scratching his head**. ‘Oh! do with him?’

(DC, capítulo 14)

Sin embargo, estas “minute stage descriptions” se caracterizan fundamentalmente por incluir verbos de habla que detallan el modo de articulación de las palabras que introducen:

---

embargo, un inoportuno contratiempo de salud le impidió asistir a la prueba, que nunca más volvería a intentar. (Marcus, 1965: 284). Incluso “tried his hand at composing a little tragedy” (Golding, 1985: 4) y también “composed operettas and farces during the period when he was producing the *Sketches by Boz*” (Davis, 1964: 59). Más tarde, una vez adquirida la fama que le reportaron sus obras, Dickens conoció a personalidades importantes del mundo del teatro, con quienes mantuvo una gran relación. Valga como botón de muestra el ejemplo de W. C. Macready, laureado actor de la época. Tal fue la amistad que entablaron que, en su práctica de llamar a sus hijos como personalidades famosas de la época, puso a su hija el nombre de Kate Macready Dickens; le dedicó a él *Nicholas Nickleby* y, cuando viajó a América antes de la publicación de *Martin Chuzzlewit*, dejó a sus hijos bajo el cuidado del servicio del propio Macready. Para una información pormenorizada de la influencia del teatro en la obra de Dickens, véase Pemberton (2012).

<sup>37</sup> Para un análisis de la influencia de Shakespeare en la obra de Dickens, véanse, entre otros, Fleissner (1965) y Gager (1996).

- (56) ‘My family!’ *hiccuped* Mr Squeers, raising his eye to the ceiling: ‘my daughter, as is at that age when all the sensibilities is a-coming out strong in blow —my son as is the young Norval of private life, and the pride and ornament of a doting willage— here’s a shock for my family! The coat-of-arms of the Squeerses is tore, and their sun is gone down into the ocean wave!’  
(*NN*, capítulo 60)
- (57) ‘Who is with him now,’ *ruminated* Mr Pecksniff, warming his back (as he had warmed his hands) as if it were a widow’s back, or an orphan’s back, or an enemy’s back, or a back that any less excellent man would have suffered to be cold.  
(*MC*, capítulo 3)
- (58) ‘Oh dear me, dear me! Muster Gashford,’ *wheezed* the hangman under his breath, ‘agin’ all Newgate!’  
(*BR*, capítulo 38)
- (59) ‘And how do you think we are looking, Master Copperfield, —I should say, Mister?’ *fawned* Uriah. ‘Don’t you find Mr. Wickfield blooming, sir? [...]’  
(*DC*, capítulo 35)
- (60) “Miss Summerson,” *stammered* Mr. Guppy, “I—I—beg your pardon, but in our profession—we—we—find it necessary to be explicit. You have referred to an occasion, miss, when I—when I did myself the honour of making a declaration which—”  
(*BH*, capítulo 38)
- (61) ‘Shabby?’ *snorted* Pancks. ‘Yes, I should think so! The lot that your Casby belongs to, is the shabbiest of all the lots [...]’  
(*LD*, libro 2, capítulo 32)
- (62) ‘Whew!’ *whistled* Fledgeby, as he took it in his hand. ‘Queer Street is full of lodgers just at present! These are to be disposed of in parcels; are they?’  
(*OMF*, libro 3, capítulo 1)

Este uso tan variado de los verbos de habla, en definitiva, tiene un valor estilístico innegable, como se ha dejado entrever en la muestra de ejemplos desgranados a lo largo del presente epígrafe. Así, más allá de la función lingüística que poseen por definición, los verbos de habla pueden desempeñar un papel importante en la construcción de los personajes en el plano textual. Esto convierte a las formas de decir en un aspecto digno de análisis dentro de las técnicas de caracterización del autor victoriano.

### 1.1.2. Caracterización

Como se sabe, la creación de personajes es una de las habilidades más depuradas en la producción de Dickens. En efecto, como nos recuerda Dyson, “the energy of his novels is pre-eminently in their characters, and all the technical triumphs —tone, symbolism, imagery— bring us back to the characters time and time again” (Dyson, 1970: 130). En términos similares se expresa Davis (1964: 183), para quien “Dickens was at his best when his emphasis was upon characterization”. Dada la importancia de este aspecto de su estilo, las páginas que siguen dan cuenta de las técnicas y recursos que intervienen en el proceso de caracterización.



Como señala Coolidge (1967: 47), Dickens “worked hard and took great pains with characterization”<sup>38</sup>. Esta dedicación a la hora de modelar sus figuras se constata en el testimonio de su hija Mamie (2014 [1885]: 47-49), testigo privilegiado del proceso creador de su padre:

During our life at Tavistock House, I had a long and serious illness, with an almost equally long convalescence. During the latter, my father suggested that I should be carried every day into his study to remain with him, and, although I was fearful of disturbing him, he assured me that he desired to have me with him. On one of these mornings, I was lying on the sofa endeavouring to keep perfectly quiet, while my father wrote busily and rapidly at his desk, when he suddenly jumped from his chair and rushed to a mirror which hung near, and in which I could see the reflection of some extraordinary facial contortions which he was making. He returned rapidly to his desk, wrote furiously for a few moments, and then went again to the mirror. The facial pantomime was resumed, and then turning toward, but evidently not seeing, me, he began talking rapidly in a low voice. Ceasing this soon, however, he returned once more to his desk, where he remained silently writing until luncheon time. It was a most curious experience for me, and one of which, I did not until later years, fully appreciate the purport. Then I knew that with his natural intensity he had thrown himself completely into the character that he was creating, and that for the time being he had not only lost sight of his surroundings, but had actually become in action, as in imagination, the creature of his pen.

George Henry Lewes, crítico literario y amigo del autor, confirma esta inmersión en la caracterización al decir que: “Dickens once declared to me that every word said by his characters was distinctly heard by him” (Stoehr, 1965: 41)<sup>39</sup>. Estas confesiones entroncan con la opinión del propio Dickens, que aseguraba no inventar nada, como reconoció en una carta a Forster:

in the midst of this trouble and pain, I sit down to my book, some beneficent power shows it all to me, and tempts me to be interested, and **I don’t invent it—really do not—but see it, and write it down...** (Hardy, 2008: 21).

Esta confidencia, obviamente metafórica<sup>40</sup>, ilustra la vitalidad de Dickens en el proceso de caracterización. Más concretamente, la forma de hablar es uno de los recursos que se entretajan para lograr los retratos de sus personajes. Así, lo afirma Dyson (1970: 130), para quien

Dickens’s characterization achieves its vividness by the convergence of techniques [...]: speech rhythms, the underlying archetypes [...], the images. It is to be found in every detail surrounding his people: their mode of naming one another; their physical appearance; the rooms they live in; their tone.

Antes de pasar a desgranar las técnicas caracterizadoras más importantes en la narrativa de Dickens, es necesario enmarcarlas en la naturaleza general de los personajes de este autor: “fixity of characterisation” (Gomme, 1971: 64), En efecto, “his characters [...] are born basically either good or bad, and have no chance, if not born good, of ever becoming so” (*ibid.*).

---

<sup>38</sup> Una muestra de ello es el apego que llegó a sentir por algunos de sus personajes, cuyas muertes podían causarle una profunda turbación. Sirvan como botón de muestra los ejemplos de Paul Dombey (*Dombey and Son*) y la pequeña Nell (*The Old Curiosity Shop*). De un lado, “after finishing Paul Dombey’s death scene Dickens was too distraught to sleep, and walked the streets till dawn” (Stoehr, 1965: 248). En el caso de la pequeña Nell, por otra parte, su muerte “caused him unspeakable anguish, and he mourned her as a lost child” (Marcus, 1965: 149).

<sup>39</sup> La lista de anécdotas en torno a su enérgico proceso de redacción en la forja de sus personajes es muy numerosa. A modo de nota curiosa puede mencionarse el caso de George Wooley, joven jardinero que, durante la composición de *The Mystery of Edwin Drood* por parte de Dickens, “used to hear what sounded like someone making a speech. I wondered what it was at first, and I found out it was Mr. Dickens composing his writing out loud” (Andrews, 2006: 83).

<sup>40</sup> Esta idea de que los personajes existen como seres con autonomía, sin embargo, fue referida por Dickens en repetidas ocasiones. Tómense las palabras de su hijo Charley como ejemplo, que escuchaba a su padre “complain that he could not get the people of his imagination to do what he wanted, and that they would insist on working out their history in *their own way* and not his” (Warren, 2011: 130).

Esta condición arquetípica es, de hecho, uno de los motivos por los que Dickens ha sido criticado más duramente<sup>41</sup>. Sin embargo, esta fijación no implica la ausencia de rasgos definitorios, sino que apuntala su condición de “stock characters” (Coolidge, 1967: 59), es decir, personajes que “could be translated from one novel to another” (Gomme, 1971: 72). Sobre esta “fixity of characterisation” Dickens añade particularidades físicas o discursivas con las que alcanza un alto grado de individualización. En palabras de Coolidge (1967: 59), “he selected types which seemed universal to him and then gave them dazzling arrays of peculiarities which reproduced or represented convincingly the individuality of real persons”.

En ocasiones, como se sabe, la individualización se consigue presentando figuras excéntricas “who shade off into caricature and can so easily be recognized by tricks of speech or behaviour” (Gomme, 1971: 72). Efectivamente, como señala Davis (1964: 304), “the view of Dickens as a master of caricature, farce, and gusto is an accurate one”. Para muchos, esta es la quintaesencia del autor victoriano, maestro en el arte de la exageración. No todos están de acuerdo en cuanto al mérito literario de este rasgo, pues “each of these caricatures carries some quality to the extreme, and the extremes occasionally exceed the bounds of humour and enter the dangerous territory of vice or degeneracy” (*ibid.*: 233). El propio Dickens, si bien era consciente de lo caricaturesco de su técnica, sostiene que se trata de una cuestión gradable y, por ende, subjetiva:

What is exaggeration to one class of minds and perceptions, is plain truth to another. That which is commonly called a long-sight, perceives in a prospect innumerable features and bearings non-existent to a short-sighted person. I sometimes ask myself whether there may occasionally be a difference of this kind between some writers and some readers; whether it is ALWAYS the writer who colours highly, or whether it is now and then the reader whose eye for colour is a little dull?

(MC, prefacio)

En cualquier caso, es cierto que los personajes de Dickens poseen ciertamente una serie de rasgos hiperbólicos. Entre los recursos que el autor emplea para delinear a sus figuras en el marco de esta ponderación se encuentran los verbos de habla. Su presencia dando entrada a las palabras del personaje de turno incorpora matices que contribuyen a dibujar el carácter del

---

<sup>41</sup> El ejemplo más conocido es, quizá, el del crítico E. M. Forster, que no solo considera a los personajes dickensianos “nearly all flat” (2002 [1927]: 51), sino que tilda la vitalidad y la individualidad de estos como un mero “conjuring trick” (*ibid.*). George Orwell, asimismo, entiende que las características que se asocian a los distintos personajes no son sino un compendio de recursos desestructurados: “Dickens is obviously a writer whose parts are better than his wholes. He is all fragments —rotten architecture but wonderful gargoyles— and never better than when he is building up some character who will later on be forced to act inconsistently” (Orwell, 1981: 96). Miller (1958: 107) explica esta deficiencia porque “not through the visible expression of a coherent inner life, but as fixed and innate idiosyncrasies behind which one cannot go, because there is apparently nothing behind them”. Esto es, “most of Dickens’s people, like ourselves, do not wish to undergo any change” (Tillotson, 1978: 134). Sin embargo, personajes como Dombey (*Dombey and Son*) son la excepción que confirma la regla. Su proceso de humanización está “plotted carefully” (*ibid.*), como Dickens confiesa a su amigo John Forster al revelarle su plan para la evolución del personaje: “I purpose changing his feeling of indifference and uneasiness towards his daughter into a positive hatred. For he will always remember how the boy had his arm round her neck when he was dying, and whispered to her, and would take things only from her hand, and never thought of him [...]. So I mean to carry the story on, through all the branches and offshoots and meanderings that come up; and through the decay and downfall of the house, and the bankruptcy of Dombey, and all the rest of it; when his only staff and treasure, and his unknown Good Genius always, will be this rejected daughter, who will come out better than any son at last, and whose love for him, when discovered and understood, will be his bitterest reproach. For the struggle with himself which goes on in all such obstinate natures, will have ended then; and the sense of his injustice, which you may be sure has never quitted him, will have at last a gentler office than that of only making him more harshly unjust” (*ibid.*: 134-135). Ciertamente, algunos personajes experimentan una evolución en su carácter, a lo que contribuyen los verbos de habla, como se verá en el apartado 5.1.9.

personaje con el que aparecen. Tómese como ejemplo a Jonas Chuzzlewit (*Martin Chuzzlewit*), cuyo padre, Anthony, “had trained and encouraged him in all kinds of villainy” (Hawes, 2002: 42). Las apariciones de Jonas se encuentran introducidas por verbos como *bawl*, *grumble* o *sneer* —empleados con este personaje de forma exclusiva—, que alimentan su carácter displicente y desabrido:

- (1) ‘Not time for what?’ *bawled* his heir.  
(*MC*, capítulo 18)
- (2) ‘If you’re in such a state of mind as that,’ he *grumbled*.  
(*MC*, capítulo 18)
- (3) ‘Is it?’ *grumbled* Jonas, with a doubtful shake of the head.  
(*MC*, capítulo 20)
- (4) ‘She has bothered enough about it,’ *grumbled* Mr Jonas. ‘Now, show a light, will you?’  
(*MC*, capítulo 26)
- (5) ‘Oh indeed!’ *sneered* Jonas. ‘And what do you think of his deary –his beggarly leavings, eh, Mister Pinch?’  
(*MC*, capítulo 24)
- (6) ‘Oh!’ *sneered* Jonas, catching at this correction. ‘But once, but twice, eh? Which do you mean? Twice and once, perhaps. Three times! How many more, you lying jade?’  
(*MC*, capítulo 46)

Otro de los recursos que Dickens emplea con más prominencia en la construcción de sus criaturas es el uso de descripciones. En particular, las descripciones empleadas para presentar a un personaje por primera vez son, quizá, el recurso más directo para configurar el carácter que el autor desea proyectar. La cantidad de detalles que se concentran en estos pasajes es tal que apenas tenemos que realizar esfuerzos para construir el personaje en nuestra imaginación. Tómese como ejemplo el caso de Quilp (*The Old Curiosity Shop*), una de las creaciones más grotescas de todo el acervo dickensiano. Su primera descripción detalla hasta los aspectos más nimios:

The child was closely followed by an elderly man of remarkably hard features and forbidding aspect, and so low in stature as to be quite a dwarf, though his head and face were large enough for the body of a giant. His black eyes were restless, sly, and cunning; his mouth and chin, bristly with the stubble of a coarse hard beard; and his complexion was one of that kind which never looks clean or wholesome. But what added most to the grotesque expression of his face was a ghastly smile, which, appearing to be the mere result of habit and to have no connection with any mirthful or complacent feeling, constantly revealed the few discoloured fangs that were yet scattered in his mouth, and gave him the aspect of a panting dog. His dress consisted of a large high-crowned hat, a worn dark suit, a pair of capacious shoes, and a dirty white neckerchief sufficiently limp and crumpled to disclose the greater portion of his wiry throat. Such hair as he had was of a grizzled black, cut short and straight upon his temples, and hanging in a frowzy fringe about his ears. His hands, which were of a rough, coarse grain, were very dirty; his fingernails were crooked, long, and yellow.

Su apariencia es, como se puede advertir, un tanto caricaturesca (“low in stature as to be quite a dwarf, though his head and face were large enough for the body of a giant” o su sonrisa que “gave him the aspect of a panting dog”). Sin embargo, más allá de esta tendencia a la exageración, la descripción que Dickens ofrece es precisa y rica en detalles (“His black eyes were restless, sly, and cunning”) y aborda tanto cuestiones físicas como de indumentaria. Este

primer encuentro con Quilp resulta lo suficientemente ilustrativo para que, como lectores, nos formemos una opinión cabal de su apariencia. Sobre esta impresión inicial, no obstante, se irán añadiendo más elementos descriptivos, que, de forma menos explícita aunque igualmente efectiva, incorporarán matices que configuren su proyección en nuestra imaginación a medida que avance la novela. Realizan esta función, por ejemplo, las acotaciones que precisan el sentido de los verbos de habla de carácter neutral. Como se puede observar en los siguientes tres casos, Dickens complementa las palabras de Quilp con la expresividad de su cara a través de las muecas que hace cuando habla, que evocan su físico poco agraciado:

- (7) ‘It’s as well not to say more than one can help before our worthy friend,’ **said Quilp, making a grimace towards the slumbering Dick.**

(OCS, capítulo 23)

- (8) ‘How are you?’ **said the dwarf, moistening a wafer with horrible grimaces.**

(OCS, capítulo 51)

- (9) ‘Did she think I was dead?’ **said Quilp, wrinkling his face into a most extraordinary series of grimaces.** ‘Did she think she was going to have all the money, and to marry somebody she liked? Ha ha ha! Did she?’

(OCS, capítulo 67)

En ocasiones, esta información está codificada en el propio verbo de habla. En el caso de Quilp, por ejemplo, verbos como *croak* y *snarl* —que solo se asocian a este personaje— ilustran su carácter desdenoso:

- (10) ‘Hem!’ *croaked* a strange voice. ‘What’s that about six pound a year? What about six pound a year?’ And as the voice made this inquiry, Daniel Quilp walked in with Richard Swiveller at his heels.

(OCS, capítulo 21)

- (11) ‘Is that my Sally?’ *croaked* the dwarf, ogling the fair Miss Brass. ‘Is it Justice with the bandage off her eyes, and without the sword and scales? Is it the Strong Arm of the Law? Is it the Virgin of Bevis?’

(OCS, capítulo 33)

- (12) ‘How are you, Christopher?’ *croaked* the dwarf from the coach-top. ‘All right, Christopher. Mother’s inside.’

(OCS, capítulo 48)

- (13) ‘You dog,’ *snarled* Quilp, ‘I’ll beat you with an iron rod, I’ll scratch you with a rusty nail, I’ll pinch your eyes, if you talk to me —I will.’

(OCS, capítulo 5)

- (14) ‘Yes,’ *snarled* the dwarf. ‘No. What matter which? I have told you what to do. Woe betide you if you fail to do it, or disobey me by a hair’s breadth. Will you go!’

(OCS, capítulo 67)

El simbolismo, al que ya se hacía referencia en el apartado anterior, es también un elemento importante desde el punto de vista caracterizador. Como señala Gomme (1971: 53), “in order to understand the working of Charles Dickens’s symbolic imagination, it is important to realise that, in characterisation at any rate, symbol and type are closely related”. En ocasiones, los personajes encarnan alguna virtud o algún vicio, convirtiéndose este en su principal rasgo distintivo. De igual modo, “physical appearance is also frequently used

symbolically by Dickens” (*ibid.*: 54). Sirva como botón de muestra Miss Murdstone (*David Copperfield*), “who becomes almost literally a gaoler to David Copperfield” (*ibid.*):

- (15) It was Miss Murdstone who was arrived, and a gloomy-looking lady she was; dark, like her brother, whom she greatly resembled in face and voice; and with very heavy eyebrows, nearly meeting over her large nose, as if, being disabled by the wrongs of her sex from wearing whiskers, she had carried them to that account. She brought with her two uncompromising hard black boxes, with her initials on the lids in hard brass nails. When she paid the coachman she took her money out of a hard steel purse, and she kept the purse in a very jail of a bag which hung upon her arm by a heavy chain, and shut up like a bite. I had never, at that time, seen such a metallic lady altogether as Miss Murdstone was.

(*DC*, capítulo 4)

Este simbolismo también se advierte en el uso de formas de decir. Así, el habla de algunos de los personajes más caricaturescos aparece a veces introducida por verbos que evocan sonidos emitidos por animales. Su empleo sistemático asemeja, simbólicamente, la figura del personaje a la del animal correspondiente. Valga como ejemplo la figura de Quilp que se viene comentando. El antedicho uso de *croak*, por un lado, bien puede simbolizar su físico poco agraciado al parangonar su forma de hablar al graznido de un cuervo. El empleo de *snarl*, por otro lado, ilustra su “aspect of a panting dog”.

El poder de la imaginería tampoco es ajeno a la onomástica de los personajes, cuyos nombres pueden simbolizar algún aspecto que domine la novela y, al mismo tiempo, hacer las veces de herramienta caracterizadora. Tómese como ejemplo a Sir Leicester Dedlock en *Bleak House*. En palabras de Davis (1964: 204),

the very name of Dedlock illustrates Dickens’ symbolic point, for all of Sir Leicester’s friends are dedicated to deadlock in social conflict. By a kind of narrative refraction, Dickens extends this indictment of social deadlock to the general disease which infects the case system, Parliament, the economic system, and orthodox religion.

Este uso que Dickens hace de los nombres propios merece un poco más de atención de forma individualizada, pues se trata de un recurso caracterizador empleado por el autor con destacable sistematicidad. Su elección, lejos de responder a la arbitrariedad<sup>42</sup>, esconde un claro componente estilístico. En ocasiones su valor está claro, como ocurre con Mary Anne Paragon, sirvienta de David y Dora en *David Copperfield*. Así, su apellido constituye una sátira sobre su carácter, en absoluto modélico<sup>43</sup>. Otras veces, sin embargo, trazar el origen onomástico es más complicado, como ocurre con Silas Wegg (*Our Mutual Friend*), de quien resulta difícil comprobar si, debido a su pierna de madera, “got his name because it rhymes with, and is a telescoped form of, *wooden leg*” (Brook, 1970: 208).

Existe un amplio catálogo de técnicas que emplea Dickens para caracterizar a sus personajes a través de sus nombres. Para ilustrar las “predatory natures” (*ibid.*: 214) de según qué personajes, por ejemplo, hace uso de apellidos de animales que representan fielmente esta condición de saqueadores. Sir Mulberry Hawk (*Nicholas Nickleby*) o Mr. Wolf (*Martin Chuzzlewit*) son dos muestras claras de este uso. En otras ocasiones, sin embargo, en lugar de ofrecer una equivalencia ortográficamente fiel, esta se altera ligeramente para ofrecer un

---

<sup>42</sup> La intencionalidad del autor en este aspecto de su estilo ha llevado a algunos estudiosos a hablar incluso del “alphabet game” (Marcus, 1965: 346), donde las iniciales de los nombres y apellidos de algunos personajes coinciden con las suyas. Tal es el caso de David Copperfield en la novela homónima o Charles Darnay en *A Tale of Two Cities*. El propio Marcus también establece el mismo tipo de relación entre los protagonistas de algunas obras, como en el caso de Carker y Dombey en *Dombey and Son* o de Clennam y Dorrit en *Little Dorrit*. Deliberado o no, este hecho resulta, cuanto menos, curioso.

<sup>43</sup> El propio David nos dice incluso, nada más introducirla en la narración, que “her nature was represented to us, when we engaged her, as being feebly expressed in her name” (capítulo 44). Cabe recordar que es un personaje que solía emborracharse y robar las cucharillas del menaje de David y Dora.

nombre o un apellido sin contenido simbólico aparente a simple vista. *Bleak House* nos ofrece varios ejemplos: Esther Summerson (*summer sun*), por ejemplo, emana calidez y personifica los rayos de sol entre la niebla que domina la novela; Allan Woodcourt (*would court*), por citar otro caso, encarna el deseo sexual que aflora en varios puntos de la historia cuando galantea a Esther. Otras veces se asocian ideas que convergen en el nombre del personaje. Tales son los casos de Slurk (*sly* y *lurk*), el editor astuto y marrullero del *Eatanswill Independent* en *Pickwick Papers*, o Sleary (*sleazy* y *bleary*), en *Hard Times*, cuyo nombre “seems designed to remind us constantly of his flabby exterior and his always being in drink” (Gomme, 1971: 59).

Un recurso menos inmediato pero igualmente efectivo es el de los sobrenombres, “firmly fixed in the reader’s memory as a result of the author’s willingness to go on repeating them” (Brook, 1970: 217). Estos epítetos atesoran un claro poder evocador, pues aluden a alguna cualidad destacada del personaje. Cabe recordar los ejemplos de Quilp (*The Old Curiosity Shop*), motejado como “the dwarf” debido a su corta estatura, y Susan Nipper (*Dombey and Son*), cuyo apelativo “the black-eyed” nos recuerda este rasgo físico suyo.

Pero, sin duda, el aspecto más reconocido por la crítica entre las técnicas caracterizadoras de Dickens es su “verbal dexterity” (Sucksmith, 1970: 44). En efecto, sus personajes hablan de un modo único e individualizado, lo cual juega un papel fundamental en términos de caracterización. La plasmación de estas hablas propias de ciertos personajes se cifra en tres categorías discursivas bien diferenciadas: jergas (“occupational dialects” (Brook, 1970: 54)), las variedades dialectales (“regional dialects” (*ibid.*: 117)) e idiolectos (Golding, 1985) de los personajes. Si bien estos tres planos se superponen en ocasiones, su estudio por separado resulta necesario, como se verá a continuación.

En lo que a las jergas se refiere, Dickens muestra una tendencia a “classifying people by trade, or profession, or gainful or ungainful occupation” (Tillotson, 1978: 126). Así, no resulta extraño toparse con casos de lenguaje especializado propio de maestros, periodistas, comerciantes, etc. A modo de ejemplo puede señalarse el lenguaje de tipo legal. Ya desde *Pickwick Papers* —a través de Dodson y Fogg, los dos procuradores que aparecen en la historia— se observan muestras de esta jerga en el discurso de los abogados de sus novelas. Sampson Brass (*The Old Curiosity Shop*) es un caso paradigmático de este discurso prolijo y un tanto pedante:

- (16) ‘Think again, Sir,’ said Brass; ‘it’s my duty, Sir, in the position in which I stand, and as an honourable member of the legal profession —the first profession in this country, Sir, or in any other country, or in any of the planets that shine above us at night and are supposed to be inhabited— it’s my duty, Sir, as an honourable member of that profession, not to put to you a leading question in a matter of this delicacy and importance. Did the gentleman, Sir, who took the first floor of you yesterday afternoon, and who brought with him a box of property —a box of property— say anything more than is set down in this memorandum?’

(OCS, capítulo 35)

Otro rasgo de esta jerga, del que Dickens hace uso con fines satíricos, es el empleo de abreviaturas innecesarias (Brook, 1970: 73), como se puede apreciar en el siguiente extracto de la carta que Conversation Kenge (*Bleak House*) envía a Esther Summerson en el tercer capítulo de la novela:

- (17) Our clt Mr. Jarndyce being abt to rece into his house, under an Order of the Ct of Chy, a Ward of the Ct in this cause, for whom he wishes to secure an elgble compn, directs us to inform you that he will be glad of your serces in the afsd capacity.

We have arrngd for your being forded, carriage free, pr eight o’clock coach from Reading, on Monday morning next, to White Horse Cellar, Piccadilly, London, where one of our clks will be in waiting to convey you to our offe as above.

We are, Madam, Your obedt Servts,

Kenge and Carboy

(*BH*, capítulo 3)

Las variedades dialectales, por otro lado, desempeñan un rol aún más significativo en términos de caracterización. En *David Copperfield* se observa con cierta consistencia el inglés de East Anglia, en *Nicholas Nickleby* el de Yorkshire y en *Hard Times* el de Lancashire<sup>44</sup>. Lo mismo puede decirse de la variedad de inglés americano en *Martin Chuzzlewit*, introducida a consecuencia del viaje que Dickens realizó a Estados Unidos antes de emprender la redacción de la novela (Gissing, 1974 [1898]: 52). Mr. Peggoty (*David Copperfield*) es uno de los personajes que se caracteriza a través del uso de una variedad dialectal. En concreto, las peculiaridades léxicas y sintácticas del inglés de East Anglia se constituyen en la marca distintiva de su habla. Así, por ejemplo, en el nivel léxico se advierten palabras como *afeerd* (*afraid*), *Beein'* (*home*), *clicketten* (*chattering*), *fisherate* (*provide*), *kiender* (*kind of*), *lugs* (*boats*), *oncommon* (*very well*), *sermuchser* (*so much so*), *wheer all* (*everywhere*) o *whimicking* (*crying*), que no utiliza ningún otro personaje. La gran mayoría de estos vocablos son de fácil comprensión en su contexto. No obstante, cuando pueden existir dificultades de comprensión, “Dickens does not hesitate to introduce a gloss into the text, putting it into the mouth of David” (Brook, 1970: 118):

- (18) ‘Wheerby,’ said Mr. Peggotty, ‘my sister might —I doen’t say she would, but might— find Missis Gummidge give her a leetle trouble now-and-again. Theerfur ‘tan’t my intentions to moor Missis Gummidge ‘long with them, but to find a Beein’ fur her wheer she can fisherate for herself.’ (A **Beein’** signifies, in that dialect, a home, and to fisherate is to provide.) ‘Fur which purpose,’ said Mr. Peggotty, ‘I means to make her a ‘lowance afore I go, as’ll leave her pretty comfort’ble. She’s the faithfulest of creeturs. ‘Tan’t to be expected, of course, at her time of life, and being lone and lorn, as the good old Mawther is to be knocked about aboardship, and in the woods and wilds of a new and fur-away country. So that’s what I’m a-going to do with her.’

(*DC*, capítulo 51)

En esta intervención se observan, además, características de esta variedad dialectal en el plano gramatical, como la falta de concordancia del verbo con el sujeto (“I means to make her a ‘lowance afore I go”). Otras particularidades gramaticales son el uso del artículo indefinido con *many*, la doble negación o la utilización del pronombre objeto con valor de sujeto:

- (19) ‘[...] How long this lasted, I doen’t know; but then theer come a sleep; and in that sleep, from being a **many** times stronger than her own self, she fell into the weakness of the littlest child.’

(*DC*, capítulo 51)

- (20) ‘[...] It was a dark night, with a **many** stars a-shining [...].’

(*DC*, capítulo 51)

- (21) ‘**Nobody** never went and hinted **no** such a thing,’ said Peggotty.

(*DC*, capítulo 2)

- (22) ‘So ‘tis!’ said Mr. Peggotty, feeling my shoulders. ‘As a chip! Sit ye down, sir. It **ain’t o’ no** use saying welcome to you, but you’re welcome, kind and hearty.’

(*DC*, capítulo 31)

---

<sup>44</sup> Para un análisis más exhaustivo, véase el capítulo “Regional Dialects” de Brook (*ibid.*: 117).

- (23) ‘[...] **Them** belonging to the house would have stopped her, but they might as soon have stopped the sea [...]’

(DC, capítulo 51)

Sin embargo, como señala Page (1973: 60), “Dickens’s most memorable achievement in dialect writing is by general consent the Cockney which is legion throughout his work”<sup>45</sup>. Fundamento dialectal de muchos de sus personajes, esta variedad constituye uno de los recursos individualizadores más utilizados a lo largo de todas sus novelas<sup>46</sup>. Como ejemplo paradigmático de su uso puede mencionarse a Sam Weller, cuya aparición multiplicó las ventas de *Pickwick Papers* y granjeó popularidad al autor<sup>47</sup>. La simpatía que Sam despertó entre el público se debe, en gran medida, a su verborrea aderezada por las particularidades de su habla dialectal. Valgan como muestra las siguientes intervenciones:

- (24) ‘Why, he drove a coach down here once,’ said Sam; ‘lection time came on, and he was engaged by vun party to bring down woters from London. Night afore he was going to drive up, committee on t’ other side sends for him quietly, and away he goes with the messenger, who shows him in [...]. You wouldn’t believe, sir,’ continued Sam, with a look of inexpressible impudence at his master, ‘that on the wery day as he came down with them woters, his coach WAS upset on that ‘ere wery spot, and ev’ry man on ‘em was turned into the canal.’

(PP, capítulo 13)

- (25) ‘And venever I catches hold o’ that there melan-cholly chap with the black hair,’ said Sam, ‘if I don’t bring some real water into his eyes, for once in a way, my name ain’t Weller. Good-night, Sir!’

(PP, capítulo 16)

- (26) ‘Well, it’s no use talking about it now,’ said Sam. ‘It’s over, and can’t be helped, and that’s one consolation, as they always says in Turkey, ven they cuts the wrong man’s head off. It’s my innings now, gov’nor, and as soon as I catches hold o’ this ‘ere Trotter, I’ll have a good ‘un.’

(PP, capítulo 23)

Esta variedad, que descuella incluso gráficamente en las páginas de la novela, no es en absoluto homogénea<sup>48</sup>. Sin embargo, esta “lack of homogeneity makes it all the more convincing” (Brook, 1970: 94). Así, el uso de “phonological inconsistencies” o “lexical distortions” (Golding, 1985: 79) aporta una mayor dosis de individualización al personaje.

Por último, Dickens también “took a lot of trouble to individualize the speech of his characters, and for many of them he devised what have been called ‘special languages’” (Brook

---

<sup>45</sup> A modo de nota curiosa, puede señalarse la anécdota que Pearson (1975: 49) cuenta de George Bernard Shaw, quien, tras llegar a Londres, tuvo que evocar al autor victoriano y su plasmación del Cockney en las páginas de sus novelas para entender a un joven empleado que le abordó: “On a morning in early spring G.B.S. stepped from the train on the platform at Euston and was addressed by a porter in a strange voice: ‘Ensm’ faw weel?’ Not having read Dickens for nothing, he mentally restored an aitch or two, and, fearing he would not know hot to enter or leave so peculiar-looking an object as a hansom cab, asked for a four-wheeler. Dickens had been dead for six years; but to Shaw London was the novelist’s creation and the names of the streets through which he drove seemed to come straight from the pages of Dickens”.

<sup>46</sup> Ofrecer un análisis cabal de las características que conforman esta variedad en la obra de Dickens rebasa, lógicamente, los límites de este repaso. Para una información pormenorizada, véanse Brook (1964), Gerson (1966), Glen (1961) o Page (1970), que abordan la cuestión con esmerada minuciosidad.

<sup>47</sup> Como señala Vann (1985: 2), “through the first three months the project was uncertain, with each part selling only a few hundred copies, but with part 4 sales soared, eventually reaching forty thousand a month”. Fue en esta cuarta entrega —en el décimo capítulo para ser más precisos— cuando Sam apareció por vez primera ante los lectores de *Pickwick Papers*, en julio de 1836.

<sup>48</sup> Esta falta de homogeneidad se debe, en gran medida, a que Dickens “resorted [...] to ‘eye dialect’, the writing of a word (wrongly) in the way it is pronounced anyway” (Golding, 1985: 35).



1970: 138). Se trata de los idiolectos, es decir, los hábitos lingüísticos de un único personaje o, como Golding (1985: 1-2) los define, “the unique manner in which an individual speaks the dialectal branch of his native language”. Si bien Dickens es un maestro del idiolecto, “his fictional idiolects perhaps never fully correspond to what he actually had in mind” (*ibid.*: 11-12), en parte debido sobre todo a la “difficulty of representing in writing the wide range of effects that can be achieved in speech” (Brook, 1970: 138). Con todo, Dickens logró altas cotas de verosimilitud e individualización al plasmar la lengua oral de sus personajes. Tanto es así que, en ocasiones, no resulta difícil identificar a un personaje por sus palabras a pesar de que su nombre no se mencione en el fragmento correspondiente. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el primer capítulo de la segunda mitad de *Little Dorrit*, donde

Dickens carefully avoids calling by name any of the eight characters arriving at the convent of the Great Saint Bernard who have previously, under markedly different circumstances, appeared in the novel (Golding, 1985: 21).

En efecto, el lector reconoce de inmediato a los personajes, quienes “are identified only by means of certain individualising and typifying language features already familiar to the reader” (*ibid.*). Si bien un repaso integral de este aspecto sobrepasa los límites de este estudio, cabe citar, a modo de ejemplo, a Mrs. Gamp (*Martin Chuzzlewit*). Considerada “one of the greatest of all Dickens’s comic characters” (Hawes, 2002: 84), esta enfermera es “probably the most individual, certainly the most complex, idiolect in the whole of Dickens” (Golding, 1985: 109). Como señala el propio Golding, las características propias del idiolecto de Mrs. Gamp son numerosas. Desde un punto de vista léxico, este personaje suele añadir sílabas a algunas palabras (*goldian*, *mortial* o *serpian*) o acuñar nuevas palabras a través de malapropismos (como *disregardlessness* o *proticipate*, que más bien parece una mezcla de *propagate* y *anticipate*). También incurre en inconsistencias a la hora de pronunciar la misma palabra (*satigefaction* y *satisfaction* o *rouse* y *rouge*). Asimismo, su discurso incluye un uso liberal de los sufijos de gradación de los adjetivos (*betterer*, *favouriest*, *smilinet*, *aswfullest*, etc.).

Por otro lado, su habla también se caracteriza por el uso de fraseología religiosa (*a wale of grief*, *our painful dooty*, *like a lamb to the sacrificge*, *bearin’ malice in our arts*, *twinging serpian*, *that’s the sacred truth*, entre otros). Por último, Mrs. Gamp confiere a su discurso patrones rítmicos, en forma de pentámetro yámbico, donde los demás rasgos antedichos se supeditan al tono poético (*ibid.*: 115):

(27) Excuse me if I makes remark, that he may neither be so weak as people thinks, nor people may not think he is so weak as they pretends, and what I knows, I knows; and what you don’t, you don’t; so do not ask me, Betsey.

(MC, capítulo 49)

Otro aspecto digno de mención de entre las técnicas de caracterización del autor, que entronca además con su uso de los verbos de habla, es el de la repetición. Sin duda, la frecuencia con la que nos topamos con las distintas estrategias empleadas por Dickens a la hora de modelar sus personajes incide directamente en la efectividad de estas. Como señala Miller (1958: 88), es a través de “our recognition of the repetition of obsessional phrases, modes of speech, or gesture, that the character really exists”. Son estas características las que los hacen “unique and concrete” (*ibid.*). La facilidad a la hora de identificar estos rasgos es, para muchos, una de las razones por la que Dickens gozó de tanta popularidad:

It may be [...] that part of the secret of Dickens’s success is that he makes things easy for his readers by his constant repetitions, and his habitual phrases are remembered by readers who are not used to reading with close attention. Such repetition gives the pleasure to unsophisticated readers and audiences because it reminds them of other amusing contexts in which the phrase can be used (Brook, 1970: 143-144).

El recurso por excelencia en este sentido es el discurso repetido, apuntado ya en el apartado estilístico. Por ejemplo, la costumbre de Mr. Micawber (*David Copperfield*) de cerrar

sus largas intervenciones con el sucinto “in short” es una de las numerosas muletillas del discurso de sus personajes. Estos hábitos lingüísticos constituyen uno de los marchamos caracterizadores del autor, que “enable the readers of the various instalments of the novel to recognize them [a los personajes] again, even after some time has elapsed” (Fludernik, 2009: 73). La función caracterizadora de las frases hechas se aprecia con nitidez en Mr. Snagsby, (*Bleak House*). Sus apariciones suelen estar acompañadas por “not to put too fine a point upon it”, que refuerza la proyección de su carácter temeroso:

(28) “And being wanted in the —**not to put too fine a point upon it**— in the shop,” says Mr. Snagsby, rising, “perhaps this good company will excuse me for half a minute.”

(*BH*, capítulo 19)

(29) “Yes, sir, and to-night, too. My little woman is at present in —**not to put too fine a point on it**— in a pious state, or in what she considers such, and attends the Evening Exertions (which is the name they go by) of a reverend party of the name of Chadband. He has a great deal of eloquence at his command, undoubtedly, but I am not quite favourable to his style myself. That’s neither here nor there. My little woman being engaged in that way made it easier for me to step round in a quiet manner.”

(*BH*, capítulo 22)

(30) “Very true, sir. Don’t you observe,” says Mr. Snagsby, pausing to sniff and taste the air a little, “don’t you observe, Mr. Weevle, that you’re —**not to put too fine a point upon it**— that you’re rather greasy here, sir?”

(*BH*, capítulo 32)

(31) “My dear,” says Mr. Snagsby when his tongue is loosened, “will you take anything? A little — **not to put too fine a point upon it**— drop of shrub?”

(*BH*, capítulo 33)

(32) “It is relating,” says Mr. Snagsby in a mysterious low voice, “it is relating —**not to put too fine a point upon it**— to the foreigner, sir!”

(*BH*, capítulo 42)

En ocasiones, Dickens lleva su uso de las frases hechas al extremo de la “over-simplification” (Brook, 1970: 165). En este sentido, el autor no se limita repetir sistemáticamente una muletilla, sino a explicarla a renglón seguido. Así, en el caso citado de Mr. Snagsby, Dickens informa al lector de que “not to put too fine a point upon it” constituye una particularidad del idiolecto del personaje:

(33) “About a year and a half ago,” says Mr. Snagsby, strengthened, “he came into our place one morning after breakfast, and finding my little woman (which I name Mrs. Snagsby when I use that appellation) in our shop, produced a specimen of his handwriting and gave her to understand that he was in want of copying work to do and was, not to put too fine a point upon it,” **a favourite apology for plain speaking with Mr. Snagsby, which he always offers with a sort of argumentative frankness [...]**.

(*BH*, capítulo 11)

A veces el autor-narrador va incluso más lejos e informa de cuál es la frase hecha propia de un personaje antes de que este la use. Tal es el caso de Edmund Sparkler (*Little Dorrit*). Nada más presentarlo en la narración, Dickens da cuenta del rasgo más característico de su habla:

(34) [...] the young gentleman (whose expressive name was Sparkler) being monomaniacal in offering marriage to all manner of undesirable young ladies, and in remarking of every

successive young lady to whom he tendered a matrimonial proposal that she was ‘**a doosed fine gal —well educated too— with no biggodd nonsense about her.**’

(LD, libro 1, capítulo 21)

Y solo después descubrimos que, en efecto, esta muletilla acompaña sus intervenciones:

- (35) ‘I couldn’t,’ said Mr Sparkler, after feeling his pulse as before, ‘couldn’t undertake to say what led to it— ‘cause memory desperate loose. But being in company with the brother of **a doosed fine gal —well educated too— with no biggodd nonsense about her** —at the period alluded to—’

(LD, libro 1, capítulo 33)

Sin embargo, este recurso no siempre resulta tan evidente. En ciertos casos, Dickens incorpora al habla de sus personajes características que, sin constituir una frase hecha propiamente dicha, desempeñan una función similar. Tómese como ejemplo a Susan Nipper (*Dombey and Son*). Su discurso se caracteriza por la estructura de sus intervenciones, divididas en dos partes introducidas por *may* y *but* respectivamente:

- (36) ‘I **may** be very fond of pennywinkles, Mrs Richards, **but** it don’t follow that I’m to have ‘em for tea.’

(DS, capítulo 3)

- (37) ‘It ain’t right of you to ask it, Miss Floy, for you know I can’t refuse you, but Mrs Richards and me will see what can be done, if Mrs Richards likes, I **may** wish, you see, to take a voyage to Chaney, Mrs Richards, **but** I mayn’t know how to leave the London Docks.’

(DS, capítulo 3)

- (38) ‘This house ain’t so exactly ringing with merry-making,’ said Miss Nipper, ‘that one need be lonelier than one must be. Your Toxes and your Chickses **may** draw out my two front double teeth, Mrs Richards, **but** that’s no reason why I need offer ‘em the whole set.’

(DS, capítulo 3)

- (39) ‘[...] A person **may** tell a person to dive off a bridge head foremost into five-and-forty feet of water, Mrs Richards, **but** a person may be very far from diving.’

(DS, capítulo 5)

- (40) ‘[...] I **may** not have my objections to a young man’s keeping company with me, and when he puts the question, may say “yes,” **but** that’s not saying “would you be so kind as like me.”’

(DS, capítulo 12)

- (41) ‘Yes, Mrs Richards, it’s me,’ said Susan, ‘and I wish it wasn’t though I **may** not seem to flatter when I say so, **but** little Master Pau is very ill, and told his Pa today that he would like to see the face of his old nurse [...]’

(DS, capítulo 15)

Más o menos inmediatas, estas peculiaridades desempeñan un papel fundamental en la caracterización. Todas sus novelas, sin excepción, contienen ejemplos de este tipo. Por citar algunos casos representativos, Mr. Wardle (*Pickwick Papers*) se reconoce por su “Joe!—damn that boy, he’s gone to sleep again”; Mr. Grimwig (*Oliver Twist*) por “I’ll eat my head, sir”; Mr. Mantalini (*Nicholas Nickleby*) completa sus intervenciones con “demnition” precediendo a algún sustantivo; Dennis (*Barnaby Rudge*) emplea eufemísticamente “work off” para referirse a su tarea como verdugo (‘And so you’re to be worked off, are you, brothers?’); Captain Cuttle (*Dombey and Son*) utiliza “when found, make a note of” cada vez que se le recuerda algo que

sabe que no va a ser capaz de memorizar; y Mrs. Gummidge (*David Copperfield*) se refiere a ella misma como “I am a lone lorn creetur” en repetidas ocasiones.

Estas muletillas son propias, en su mayoría, de personajes secundarios (Fludernik, 2009: 71). La razón para que esto sea así estriba fundamentalmente en la condición fasciculada de las novelas. Dado que un personaje que no aparece sino de forma intermitente resulta mucho más difícil de recordar que otro que esté presente en la historia de forma continuada, el autor recurre a estrategias como esta para evocar su imagen después de una ausencia (Ingham, 1979: 144). Tómese como ejemplo al Captain Cuttle (*Dombey and Son*), ausente durante tres meses de la trama<sup>49</sup>. Cuando vuelve a aparecer, Dickens emplea el citado “when found, make a note of”, como recurso evocador:

(42) ‘I’m took aback, my lad, at present,’ said the Captain, ‘and will only confirm that there ill news. Tell the young woman to break it gentle to the young lady, and for neither of ‘em never to think of me no more —‘special, mind you, that is— though I will think of them, when night comes on a hurricane and seas is mountains rowling, for which overhaul your Doctor Watts, brother, and **when found make a note on.**’

(*DS*, capítulo 32)

Los verbos de habla se complementan a la perfección con el uso de las frases hechas. Así, existen determinadas formas de decir que se circunscriben al habla de personajes secundarios en exclusiva, lo que contribuye a proyectar su carácter a través de una forma muy particular de articular discurso. Por continuar con el ejemplo de Captain Cuttle y *Dombey and Son*, las únicas apariciones de un verbo tan específico como *roar* tienen lugar introduciendo sus palabras, lo que ayuda a la definición de su carácter vehemente e impetuoso:

(43) ‘Holloa!’ *roared* the Captain. ‘What’s the matter?’

(*DS*, capítulo 25)

(44) ‘Gone!’ *roared* the Captain.

(*DS*, capítulo 25)

(45) ‘Yes,’ *roared* the Captain. ‘Steady, darling! courage! Don’t look round yet. See there! upon the wall!’

(*DS*, capítulo 49)

(46) ‘Wal’r! Husband! THAT?’ *roared* the Captain, tossing up his glazed hat into the skylight.

(*DS*, capítulo 50)

Siguiendo en esta línea del carácter iterativo de determinados recursos, a veces son gestos o comportamientos de naturaleza muy específica los que se repiten sistemáticamente a medida que avanza el relato. Esto es, “just as many Dickensian characters use habitual phrases, by which they can be recognized, some of them have habitual gestures” (Brook, 1970: 185). En el apartado 1.1.1. —(ejemplos (36) a (40)— ya se comentaba, por ejemplo, el hecho de que Fagin (*Oliver Twist*) se frotara las manos cuando hablaba. Este pequeño gesto ilustra las aviesas intenciones del personaje. Otro caso representativo es Mr. Merdle (*Little Dorrit*), que suele mover las manos como si estuviera siendo arrestado:

(47) [...] he came in, and stood looking out at a distant window, with his hands crossed under his uneasy coat-cuffs, clasping **his wrists as if he were taking himself into custody.**

(*LD*, libro 1, capítulo 33)

---

<sup>49</sup> El lapso de tiempo se extiende entre los capítulos 25 y 32, es decir, entre mayo (octava entrega, capítulos 23-25) y agosto (undécima entrega, capítulos 32-34) de 1847.

- (48) When he put his lips to hers, besides, **he took himself into custody by the wrists**, and backed himself among the ottomans and chairs and tables as if he were his own Police officer,

(LD, libro 2, capítulo 16)

- (49) ‘No—no,’ returned Mr Merdle, who was by this time **taking himself into custody under both coat-sleeves**. ‘No, I am not a calling man.’

(LD, libro 2, capítulo 24)

En ocasiones, al igual que ocurre con las frases, Dickens ofrece una breve aclaración acerca de la importancia de algún elemento gestual repetido. Sirva como botón de muestra Mr. Bucket (*Bleak House*) y la importancia de su dedo en sus intervenciones:

- (50) Mr. Bucket and his fat **forefinger** are much in consultation together under existing circumstances. When Mr. Bucket has a matter of this pressing interest under his consideration, the fat **forefinger** seems to rise, to the dignity of a familiar demon. He puts it to his ears, and it whispers information; he puts it to his lips, and it enjoins him to secrecy; he rubs it over his nose, and it sharpens his scent; he shakes it before a guilty man, and it charms him to his destruction. The Augurs of the Detective Temple invariably predict that when Mr. Bucket and that **finger** are in much conference, a terrible avenger will be heard of before long.

(BH, capítulo 53)

El dedo acaba por convertirse en un componente prácticamente ineludible cuando el personaje aparece en la novela:

- (51) “YOU know life, you know, sir,” says Mr. Bucket with a complimentary twinkle of his eye and **crook of his finger** [...].

(BH, capítulo 53)

- (52) Sir Leicester indistinctly answers, “Officer. The best you can, the best you can!” and Mr. Bucket, with a nod and a sagacious **crook of the forefinger**, slips down into the hall, where the voices quickly die away.

(BH, capítulo 54)

- (53) He unbolted the door, called in the bearers, wished us good morning, and with a look full of meaning and a **crook of his finger** at parting went his way.

(BH, capítulo 62)

Los gestos se convierten, como puede colegirse de estos tres ejemplos, en una suerte de suplemento caracterizador. Esto es, “the major image is accompanied by a cluster of associated images, as a sun by its planets” (Stoehr, 1965: 22). Estos planetas, por continuar con la metáfora de Stoehr, captan nuestra atención y nos ayudan a identificar mejor al personaje. A veces, ni siquiera es necesario repetir el gesto al completo, sino que la aparición de una palabra clave resulta suficiente para establecer la asociación. Véanse, por ejemplo, las siguientes intervenciones de Mr. Bucket:

- (54) “Now, George,” says Mr. Bucket, keeping his **forefinger** in an impressive state of action, “bear in mind what I’ve said to you. I ask you nothing. You’ve been in low spirits this afternoon. I say, you don’t happen to have heard of a murder?”

(BH, capítulo 49)

- (55) “Now, George,” says Mr. Bucket, urging a sensible view of the case upon him with his fat **forefinger**, “duty, as you know very well, is one thing, and conversation is another. It’s my duty to inform you that any observations you may make will be liable to be used

against you. Therefore, George, be careful what you say. You don't happen to have heard of a murder?"

(*BH*, capítulo 49)

- (56) "I hope it may prove so. Very well. Go on. Go on, sir!" Glancing at the angry eyes which now avoid him and at the angry figure trembling from head to foot, yet striving to be still, Mr. Bucket feels his way with his **forefinger** and in a low voice proceeds.

(*BH*, capítulo 54)

Las peculiaridades de los personajes de Dickens pueden ser múltiples. Así ocurre con Madame Defarge (*A Tale of Two Cities*). En poco más de una página, Dickens repite hasta tres veces tanto su movimiento de cejas como el uso que hace de un palillo:

- (62) Madame Defarge said nothing when her lord came in, but coughed just one grain of cough. This, in combination with the **lifting of her darkly defined eyebrows over her toothpick by the breadth of a line**, suggested to her husband that he would do well to look round the shop among the customers, for any new customer who had dropped in while he stepped over the way.

[...]

When this interchange of Christian name was effected, Madame Defarge, **picking her teeth with her toothpick**, coughed another grain of cough, and **raised her eyebrows by the breadth of another line**.

[...]

At this second interchange of the Christian name, Madame Defarge, still using her **toothpick** with profound composure, coughed another grain of cough, and **raised her eyebrows by the breadth of another line**.

(*TTC*, libro 1, capítulo 5)

A medida que avanza la novela, estas características vuelven a aparecer por separado, lo que permite al lector evocar la imagen del personaje:

- (63) Games at cards languished, players at dominoes musingly built towers with them, drinkers drew figures on the tables with spilt drops of wine, Madame Defarge herself picked out the pattern on her sleeve with her **toothpick**, and saw and heard something inaudible and invisible a long way off.

(*TTC*, libro 2, capítulo 15)

- (64) "As he has said it," returned madame, **lifting her eyebrows a little**, "it is probably false. But it may be true."

(*TTC*, libro 2, capítulo 16)

La fuerza evocadora de estos hábitos gestuales es tanto mayor cuanto más fija es su expresión textual. Así, si a Mr. Snagsby (*Bleak House*) se le reconocía por su "not to put too fine a point upon it", en *Little Dorrit* la maléfica de Blandois se describe siempre en los mismos términos literales:

- (57) When Monsieur Rigaud laughed, a change took place in his face, that was more remarkable than prepossessing. **His moustache went up under his nose, and his nose came down over his moustache**, in a very sinister and cruel manner.

(*LD*, libro 1, capítulo 1)

- (58) Then, as he paused in his drink to contemplate his fellow-prisoner, **his moustache went up, and his nose came down.**

(LD, libro 1, capítulo 1)

- (59) As she placed the soup before the guest, who changed his attitude to a sitting one, he looked her full in the face, and **his moustache went up under his nose, and his nose came down over his moustache.**

(LD, libro 1, capítulo 11)

- (60) [...] and as he laughed, **his moustache went up under his nose, and his nose came down over his moustache.**

(LD, libro 1, capítulo 29)

- (61) And then, **with his nose coming down over his moustache and his moustache going up and under his nose,** repaired to his allotted cell.

(LD, libro 2, capítulo 1)

Gracias a esta técnica, “the reader learns to associate this phrase with Blandois, and when he re-appears later in the novel, this gesture serves to let the reader know who he is” (Brook, 1970: 185). Es lo que Miller (1958: 12) da en llamar “art of pantomime”. Los personajes no aparecen ante nosotros necesariamente como poseedores de un lenguaje determinado, sino como figuras que disponen de un “complete code of telegraph nods and gestures” (*ibid.*).

El valor caracterizador del lenguaje gestual es innegable a la luz de estos ejemplos. Paralelamente, como se verá, el uso de los verbos de habla comporta un valor estilístico similar al del lenguaje gestual: de la misma manera que el narrador ofrece pautas acerca de cómo identificar al personaje a través de movimientos muy concretos, en el caso de las formas de decir se moldea la visión la imagen de estos personajes al otorgarles un modo de articulación del discurso propio.

En definitiva, mediante los recursos que se han desgranado en el presente apartado Dickens consigue un catálogo de personajes sin parangón, en el que cada uno se muestra “trapped in his uniqueness and his obsessions, and condemned to be himself without any possibility of escape” (Miller, 1958: 90). Como se ha visto, dos de las razones por las que estas técnicas de caracterización son tan efectivas son su sistematicidad e individualización. Este mismo razonamiento puede aplicarse a los verbos de habla. Como se verá a lo largo del presente trabajo doctoral, su disposición en las novelas los convierte en un elemento digno de estudio para poder llevar a cabo un análisis cabal de las técnicas de caracterización del autor.

Una vez esbozados los elementos sustantivos que definen el estilo y las técnicas de caracterización de Dickens, a continuación se abordan tres aspectos de importancia capital para entender el uso de los verbos de habla en sus novelas. El primero de ellos (apartado 1.2.) analiza la imagen que Dickens presenta de la mujer en sus trabajos, que ayudará a comprender las diferencias entre los personajes masculinos y femeninos y las consecuencias estilísticas que de ellas se derivan en términos de verbos de habla. El segundo (apartado 1.3.) desgrana los distintos tipos de narrador en las obras que son aquí objeto de estudio, pues las distintas voces que narran las historias atesoran particularidades que se materializan en un uso bien diferenciado de las formas de decir. El tercero de ellos (apartado 1.4.), finalmente, se centra en los condicionantes de la naturaleza fasciculada de sus novelas, que también acarrearán una serie de implicaciones de tipo estilístico que inciden directamente en el uso que Dickens hace de los verbos de habla.

## 1.2. Dickens y el sexo femenino

La diferencia tan acusada que existe entre los personajes masculinos y femeninos en Dickens está estrechamente relacionada con sus técnicas de caracterización. Con las excepciones que naturalmente existen, en sus novelas se advierte una oposición muy marcada entre ambos sexos, de tal suerte que la condición de hombre o mujer determina decisivamente buena parte de las características que se asocian a un personaje. Esta dualidad tan acusada ha sido observada por numerosos críticos que a la hora de estudiar los personajes dickensianos utilizan el sexo como categoría definitoria.

Tómese como ejemplo la clasificación de Coolidge (1967: 53), que divide a los personajes dickensianos en treinta y tres categorías distintas. Aunque existen casos que naturalmente no encajan en las siguientes descripciones, resulta muy elocuente que el autor englobe a la mujer dickensiana bajo etiquetas como “‘betrayed’ women”, “women oppressed by male relatives”, “women oppressed by husbands or lovers”, “childlike characters”,<sup>50</sup> o “saintly young women” (*ibid.*: 53). Los hombres, por el contrario, aparecen bajo etiquetas de naturaleza diametralmente opuesta: “avaricious lawyers”, “wicked businessmen”, “avaricious criminals”, “malicious wrongdoers”, “haughty or useless aristocrats”, “prisoners” o “thoughtless young men” (*ibid.*). La creación de estas categorías por parte de Coolidge no hace sino reflejar cómo el sexo de los personajes define, en primera instancia, la caracterización de un personaje dentro de unos moldes que presentan a hombres y mujeres de forma diametralmente opuesta: los hombres son opresores, malvados y altaneros. Las mujeres, por el contrario, son figuras angelicales, cándidas y, no en pocas ocasiones, se encuentran sometidas al sexo masculino. Como se podrá comprobar en el apartado 5.2., esta visión maniquea en lo que al sexo de los personajes se refiere se traslada al uso que Dickens hace de los verbos de habla, lo que contribuye a proyectar una oposición discursiva —y, por consiguiente, caracterizadora— muy marcada entre hombres y mujeres. Tómese como ejemplo los casos de Rogue Riderhood y Bella Wilfer (*Our Mutual Friend*). En cuanto al primero, el “rough and constantly threatening man” (Hawes, 2002: 198) que fuera barquero y compinche de Gaffer Hexam en la práctica de rescatar cadáveres del Támesis y robar sus pertenencias encaja perfectamente en el molde de los *malicious wrongdoers* que acaban de señalarse. Para proyectar su habla, Dickens recurre a verbos como *growl*, *roar* y *vociferate*, que alimentan esa imagen maldita:

- (1) ‘Blest if I believe such a Poll Parrot as you was ever learned to speak!’ *growled* Mr Riderhood, stooping to pick up his hat, and making a feint at her with his head and right elbow; for he took the delicate subject of robbing seamen in extraordinary dudgeon, and was out of humour too. ‘What are you Poll Parroting at now? Ain’t you got nothing to do but fold your arms and stand a Poll Parroting all night?’

(OMF, libro 2, capítulo 12)

- (2) ‘Everythink else!’ *roared* Riderhood, in a very loud and furious way. ‘Answer me like that, and I won’t talk to you at all.’

(OMF, libro 4, capítulo 11)

- (3) ‘Don’t so much as look at me like that, or I won’t talk to you at all,’ *vociferated* Riderhood. ‘But, instead of talking, I’ll bring my hand down upon you with all its weight,’ heavily smiting the table with great force, ‘and smash you!’

(OMF, libro 4, capítulo 15)

---

<sup>50</sup> Aunque existen personajes de sexo masculino bajo esta etiqueta, muchos de estos *childlike characters* son mujeres. Así, por ejemplo, Coolidge etiqueta a Mrs. Nickleby, Mrs. Sliderskew, Dora, Mrs. Micawber, Miss Flite, Flora, Mrs. F’s aunt, Maggie, Affery, Dorrit o Mrs. Gargery de este modo (*ibid.*: 192).



La imagen de Bella Wilfer, por otro lado, es completamente opuesta. Dickens la presenta en la historia por primera vez “seated on the rug to warm herself, with her brown eyes on the fire and a handful of her brown curls in her mouth” (libro 1, capítulo 4). Se la describe como una joven guapa que siente un amor afectísimo hacia su padre, lo que ayuda a construir su imagen delicada y dominada por una intensa emotividad. Para proyectar este efecto, Dickens emplea una serie de verbos totalmente distintos a los que utiliza con Rogue Riderhood, como *drawl*, *pout* o *sob*:

- (4) ‘Dear me!’ *drawled* Bella, in a tone of mortification.

(OMF, libro 1, capítulo 16)

- (5) ‘No, I hope it doesn’t,’ *pouted* Bella, stopping herself in something between a humoured laugh and a humoured sob.

(OMF, libro 3, capítulo 9)

- (6) ‘He is gone,’ *sobbed* Bella indignantly, despairingly, in fifty ways at once, with her arms round Mrs Boffin’s neck. ‘He has been most shamefully abused, and most unjustly and most basely driven away, and I am the cause of it!’

(OMF, libro 3, capítulo 15)

En suma, como se puede observar a través de los ejemplos de Rogue Riderhood y Bella Wilfer, el contraste que existe entre personajes de distintos sexo puede trasladarse al uso que Dickens hace de los verbos de habla. De hecho, esta oposición en el uso de *growl*, *roar* y *vociferate*, por un lado, y *drawl*, *pout* y *sob*, por otro, es extrapolable al conjunto de las catorce novelas, pues son verbos empleados por Dickens para modelar el discurso de personajes masculinos y femeninos respectivamente, como se verá en los apartados 5.2.2. y 5.2.3. Esta oposición merece un estudio detenido por su evidente relación con el uso de los verbos de habla. Así pues, en las siguientes páginas se ofrece una contextualización del retrato de hombres y mujeres como figuras contrapuestas en las novelas dickensianas. Para ello, se prestará especial atención a la mujer, pues “in the conventional system of the Victorian period [...] women are defined in terms of their otherness to men” (Ingham, 1992: 6).

En primer lugar, cabe destacar los análisis que la crítica literaria ha llevado a cabo para definir los términos en los que el sexo femenino se diferencia del masculino en la obra de Dickens y así construir la imagen de ambos, tal y como se hace aquí a través de los verbos de habla. Brook (1970: 60), por ejemplo, señala “(t)he insertion of ‘oh’ in the middle of a sentence to heighten the emotional effect” como una particularidad discursiva propia del sexo femenino en las novelas de Dickens. Sirvan como ejemplo las siguientes cinco intervenciones de mujeres extraídas de cinco novelas distintas:

- (7) ‘I am much obliged to you,’ returned the old woman, testifying by a certain restlessness in her hands a vehement desire to shake her matronly fist at her son-in-law. ‘**Oh!** I’m very much obliged to you!’

(OCS, capítulo 5)

- (8) ‘Wasn’t I made a convenience of? Weren’t my feelings trifled with? Didn’t he address himself to me first?’ *sobbed* Cherry, clasping her hands; ‘and **oh**, good gracious, that I should live to be shook!’

(MC, capítulo 30)

- (9) ‘As to wages dear Miss Floy,’ she said, ‘you wouldn’t hint and wrong me so as think of naming them, [...] and though I’m nothing to be boasted of you’re used to me and **oh** my own dear mistress through so many years don’t think of going anywhere without me, for it mustn’t and can’t be!’

(*DS*, capítulo 56)

- (10) “Hah!” said Mrs. Joe, restoring Tickler to his station. “Churchyard, indeed! You may well say churchyard, you two.” One of us, by-the-bye, had not said it at all. “You’ll drive me to the churchyard betwixt you, one of these days, and **oh**, a pr-r-recious pair you’d be without me!”

(*GE*, capítulo 2)

- (11) ‘If it’s any advantage to your charming godchild—and **oh**, a precious godfather she has got!’—replied Miss Wren, pricking at him in the air with her needle, ‘to be informed that the Court Dressmaker knows your tricks and your manners, you may tell her so by post, with my compliments.’

(*OMF*, libro 3, capítulo 10)

Efectivamente, el uso de la interjección es un rasgo típico del discurso femenino que Dickens emplea para reforzar la emotividad de las palabras de las mujeres que la utilizan. Como acertadamente señala Brook, esta idiosincrasia femenina sirve para proyectar el carácter emocional de la mujer dickensiana (*ibid.*), estableciendo una clara diferencia con respecto a los personajes de sexo masculino.

Sin embargo, ni la utilización de la interjección ‘oh’ ni el uso de distintos verbos de habla que aquí se analiza ofrecen la clave de la contraposición de ambos sexos en las novelas de Dickens. Estas particularidades, por el contrario, son la constatación textual de una división de origen más profundo, que muestra a un Dickens producto de su tiempo en lo que a la construcción de la mujer se refiere. En palabras de Bowen y Patten (2006: 7), por ejemplo, “he never seemed more ‘Victorian’ than in his prudishness and sentimentality about sex and the diminished and domestic femininity that saturates his fiction”. Esta concepción victoriana de la mujer, por tanto, hace necesaria una explicación que vaya más allá de una recapitulación de particularidades a nivel textual. De hecho, para comprender la representación de la mujer por parte de Dickens se hace necesario profundizar en aspectos que sobrepasan la sexualidad, pues, como apunta Nead (1988:8), “(t)he representation of women can never be contained within an investigation of gender; to examine gender is to embark on an historical analysis of power which includes the formation of class”. Realizar tal análisis histórico sobre las relaciones de poder y la construcción de las clases rebasaría, sin duda, los propósitos de esta contextualización. Sin embargo, sí que hay que ir más allá de las diferencias de ambos sexos en el plano textual, pues, como se decía, estas no son sino el reflejo de la concepción de Dickens sobre ambos sexos. Comprender esta concepción en el marco de la época en la que vivió permitirá llevar a cabo un análisis cabal de los verbos de habla como recurso de caracterización en sus novelas y entender a qué responde una distribución tan marcada según el sexo de los personajes con los que se asocian.

El primer aspecto que puede señalarse para comprender la posición del sexo femenino en la Inglaterra victoriana tiene que ver con la conciencia de lucha por los derechos de la mujer, que, aunque ya existía desde comienzos del siglo XIX, no fue hasta la segunda mitad de siglo cuando realmente cobró vigencia. Las palabras de Hawes (2007: 67) resultan muy elocuentes en este sentido:

The status of women in English society was frequently discussed in the first half of the nineteenth century. Mary Wollstonecraft’s *A Vindication of the Rights of Women* (1792) had been a key publication, although the principal feminist issues did not come to the forefront of

public debate until towards the end of Dickens's career. These issues included the rights of married women, divorce, their education, the professions open to them, and the vote—in general, questions of independence, freedom and equality.

Dos hechos fundamentales marcan el avance en la lucha por los derechos de la mujer. Por un lado, la aprobación del *Matrimonial Causes Act* de 1857, que supuso un paso de importancia capital hacia la liberación del sexo femenino. Esta ley hizo el divorcio teóricamente posible (aunque en la práctica aún resultaba complicado). Por otro lado, cabe destacar la aprobación del *Married Women's Property Act* en 1882, que otorgó a la mujer el derecho de poseer propiedades tras contraer matrimonio (*ibid.*). Estos dos hitos, aunque no fueron los únicos<sup>51</sup>, reflejan una mejora sustancial del estatus de la mujer en la sociedad inglesa en la segunda mitad de siglo. Dickens, cuya vida transcurrió entre 1812 y 1870, fue testigo de este progreso paulatino en la consecución de derechos para la mujer victoriana. Sus acciones, en muchos casos, muestran a una figura que acompaña a esta evolución social. Así,

(h)e encouraged them as authors, publishing work by Elizabeth Gaskell and Adelaide Anne Procter in *Household Words*, his weekly magazine. He was a close associate of the wealthy philanthropist, Angela Burdett Coutts, dedicating *Martin Chuzzlewit* to her and taking an active part in the administration of Urania Cottage, which she had established in 1847 for homeless women (*ibid.*: 67-68).

Sin embargo, como señala el propio Hawes (*ibid.*: 67), el autor también se mostró un tanto “ambivalent in his responses to some of the issues relating to the position of women in his time”, especialmente en el marco de su producción literaria. Así, por ejemplo,

in *Bleak House* he mocked do-gooders in the persons of Mrs Jellyby, who was more concerned by the plight of Africans than by the management of her own family and who later takes up the cause of the rights of women to sit in Parliament, and Mrs Pardiggle, who was one of those people (according to Mr Jarndyce) ‘who did a little and made a great deal of noise’ (BH, ch. 8). In ‘The Haunted House’, one of his *Christmas Stories*, Dickens introduces us to Belinda Bates (modelled on Adelaide Anne Procter), who ‘goes in for Woman’s rights, Woman’s wrongs, and everything that is Woman’s with a capital W’ But the narrator of the story whispers a warning to her not to overdo it: although there is a great necessity ‘for more employments being within the reach of Woman than our civilization has as yet assigned to her, don’t fly at the unfortunate men, even those men who are at first sight in your way, as if they were the natural oppressors of your sex; for, trust me, Belinda, they do sometimes spend their wages among wives and daughters, sisters, mothers, aunts and grandmothers, and the play is, really, not all Wolf and Red Riding-Hood, but has other parts in it’ (*ibid.*: 68).

Esta ambivalencia presenta una de las claves de la concepción de la mujer por parte de Dickens. De un lado, la opinión que al autor le merecía el sexo femenino no parecía ser, en absoluto, de menoscabo, sobre todo a la luz de algunos de los actos que acaban de comentarse. De otro lado, sin embargo, cuando uno desciende al plano textual, la mujer que se observa es, como ocurría normalmente en la vida real, una figura con un estatus inferior al del sexo masculino y, en ocasiones, sometida a este<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Otras mejoras tuvieron lugar en el campo de la educación y en el mundo laboral, como detalla Hawes (*ibid.*): “Important advances in girls’ education were made by Frances Mary Buss, who founded the North London Collegiate School for Girls in 1850 and by Dorothea Beale, who became the headmistress of the Ladies College in Cheltenham in 1858. In the field of further education for women, Girton College, Cambridge, opened in 1869 and Lady Margaret Hall, Oxford, in 1878. Florence Nightingale through her achievements in the Crimean War and her subsequent activities and writings had shown the vital role that could be played by qualified nurses. Elizabeth Garrett Anderson became the first recognized woman doctor in 1865 when she was licensed by the Society of Apothecaries. John Stuart Mill’s *The Subjection of Women*, a detailed argument for the equality of the sexes, was published in 1869”.

<sup>52</sup> Recuérdense, por ejemplo, las categorías de “women oppressed by male relatives” o “women oppressed by husbands or lovers” de la clasificación de los personajes dickensianos de Coolidge (1967: 53) mencionadas anteriormente.

Tal situación de inferioridad de la mujer en el universo ficticio dickensiano se puede trasladar al título mismo de sus novelas. Como señala Ingham (1992: 17), resulta revelador que ocho de los títulos de las novelas se basen en la onomástica masculina: *Pickwick Papers*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *David Copperfield* y *The Mystery of Edwin Drood*. Por el contrario, solo una tiene nombre de mujer: *Little Dorrit*. En ella, además, el autor no se refiere a la protagonista por su nombre (Amy), sino que emplea el adjetivo que mejor define cómo se la percibe en la historia (*ibid.*). Esta diferencia, aunque solo constituye un botón de muestra, resulta muy elocuente, pues no tiene nada que ver con los títulos de la producción literaria de otros autores. Tómese como ejemplo a Elizabeth Gaskell. De sus seis novelas, cuatro tienen nombre de mujeres o hacen alusión a estas: *Mary Barton*, *Ruth*, *Sylvia's Lovers* y *Wives and Daughters*. Las otras dos, además, tienen como protagonistas a personajes de sexo femenino. *Cranford*, por un lado, está narrada por una mujer (Mary) y cuenta la historia de una ciudad regida fundamentalmente por mujeres (solteras y viudas). *North and South*, por otro lado, narra las aventuras de otra mujer: Margaret Hale.

Esta suerte de menoscabo en el plano textual ayuda a entender por qué “(w)ith female readers Dickens was never a prime favourite” (Gissing, 1974: 131). De hecho, muchas mujeres vieron en Dickens “something like a personal enemy, a confirmed libeler of all who speak the feminine tongue” (*ibid.*: 132). Esta contextualización de la recepción de sus lecturas, aunque tangencial, ayuda a comprender la oposición que se advierte entre ambos sexos en su producción literaria, retratados de forma opuesta y con el sexo femenino en una oposición de inferioridad con respecto al masculino. Esta situación parece ser fruto del marco de la sociedad patriarcal de la Inglaterra victoriana: siendo producto de su tiempo, no resulta extraño que “(o)n the whole it was for men that Dickens wrote” (*ibid.*: 131), algo que se advierte en el contenido mismo de las novelas.

Tómese *Martin Chuzzlewit* como ejemplo, paradigma de la “systematic corruption of the family, women’s roles and the patriarchs themselves” (Johnson, 1982: 41). En ella, los personajes femeninos constituyen meros objetos dentro del sistema patriarcal. El matrimonio, además, es presentado como una institución regida por el sexo masculino y empleada por este para ejercer el poder:

Jonas’ marriage, for instance, is an economic transaction with Pecksniff; he easily substitutes Mercy for Charity Pecksniff at the last moment. Pecksniff in turn gladly abandons both daughters to pursue his own courtship; his assault on Mary Graham is consciously designed to ensure his power over Old Martin. Martin allows Pecksniff to pursue her as part of his own plans to entrap Pecksniff and use him to mortify the other Chuzzlewit relations. Mary is finally transferred to Young Martin, for whom she was originally intended by both Martin Chuzzlewit. Mercy Pecksniff is transferred from Jonas to Old Martin to replace Ruth Graham as his surrogate daughter, wife, and nurse. Meanwhile, Ruth Pinch has been shifted from her employer –another bullying patriarch– to her brother and finally to John Westlock (*ibid.*: 44).

Como señala el propio Johnson (*ibid.*: 44), “(t)his charade within the novel’s homeostatic system of male power relations would be simply farcical if it did not reflect, through parody, the actual treatment of women in marriage”. Sin embargo, ya sea por la situación real de la mujer de la época —que Dickens intentaba reflejar— o por estar imbuido de esa concepción del sexo femenino fruto de la época en la que vivía, lo cierto es que Dickens “normally regarded them patronizingly or with contempt” (Carey, 1973: 162). Esta concepción se reflejaba y reforzaba a través de moldes convencionales para ambos sexos que empleaba en sus novelas. En ellas dibuja la “(s)upremacy of brutal masculine power” (Johnson, 1982: 48). Esta dominancia del sexo masculino repercute en la “corresponding victimization of the few female characters” (*ibid.*) que se advierte en sus historias y que incide, como se podrá comprobar, en el uso que hace de los verbos de habla.

Por último, conviene señalar que, además del contexto histórico y social que sin duda contribuyó a definir su visión de ambos sexos, sus vivencias con mujeres también influyeron decisivamente en el retrato de los personajes femeninos de sus novelas (cf. Carey, 1973; Slater,

1983; Hawes, 2007). Normalmente suelen identificarse ocho mujeres como núcleo de este círculo femenino que influyó en la creación de algunos de sus personajes:

his mother, Elizabeth Dickens; Maria Beadnell, the daughter of a wealthy banker with whom he was passionately in love in the early 1830s; Catherine Hogarth, whom he married in 1836; Mary Hogarth, Catherine's younger sister, whom he also loved but who suddenly died at the age of seventeen; Georgina Hogarth, Catherine's youngest sister, who became Dickens's housekeeper after he and his wife separated; his two daughters, Mary and Kate; and Ellen Ternan, the young actress he met in 1858 and with whom he had an intimate relationship until his death (although the precise nature of the relationship has not been determined) (*ibid.*: 68).

En mayor o menor medida, estas ocho mujeres han sido fruto de comparaciones con algunos personajes femeninos de la ficción dickensiana, llegando a veces a establecerse una relación de equivalencia entre el personaje y la mujer en cuestión. Así, por ejemplo, Elizabeth Dickens suele considerarse el modelo de Mrs. Nickleby y Mrs. Micawber (Slater, 1983: 16 y ss.), Maria Beadnell inspiró los personajes de Dora Spenlow y Flora Finching (Carey, 1973: 155), Mary Hogarth influyó en la construcción de Little Nell, Ruth Pinch o Florence Dombey (*ibid.*: 158), Georgina Hogarth inspiró los personajes de Esther Summerson y quizá Little Dorrit (Slater, 1983: 163) y Ellen Ternan suele ser considerada la base sobre la que Dickens delineó a Lizzie Hexam (Carey, 1973: 27).

En términos de verbos de habla, estas comparaciones revelan un uso similar de formas de decir con aquellos personajes basados en la misma figura femenina de la vida del autor. Tómense los casos de Little Nell (*The Old Curiosi Shop*), Ruth Pinch (*Martin Chuzzlewit*) o Florence Dombey (*Dombey and Son*) que acaban de comentarse como ejemplo. Estos tres personajes suelen ser considerados “partial reflections of Mary Hogarth's purity and blessedness” (Carey, 1973: 158). Efectivamente, la pureza y la santidad son rasgos que las tres comparten. Esta bondad se proyecta a través de un carácter un tanto emotivo, que, en términos de verbos de habla, se plasma en el uso de formas de decir como *sob*:

(12) ‘Heaven bless and prosper you!’ *sobbed* the child.  
(OCS, capítulo 52)

(13) ‘I am so sorry for YOU, dear,’ *sobbed* Tom's sister.  
(MC, capítulo 36)

(14) ‘Not happier,’ she *sobbed*, ‘than you make me. No one can be happier, John, than you make me!’  
(MC, capítulo 53)

(15) ‘Yes, I was lost this morning, a long way from here – and I have had my clothes taken away, since – and I am not dressed in my own now – and my name is Florence Dombey, my little brother's only sister – and, oh dear, dear, take care of me, if you please!’ *sobbed* Florence.  
(DS, capítulo 6)

(16) ‘Mama,’ *sobbed* Florence, ‘we are not to part?’  
(DS, capítulo 47)

Resulta revelador, además, que tanto las palabras de Little Nell como las de Florence Dombey estén introducidas asimismo por *falter*, otro verbo específico del que se coligen matices similares a *sob*:

- (17) 'I'm not going to stay at all,' *faltered* Nell. 'I want a few things out of that room, and then I—I won't come down here any more.'

(OCS, capítulo 11)

- (18) 'Mama,' *faltered* Florence in tears, 'if I might venture to go!'

(DS, capítulo 42)

- (19) 'Will it ever be, Mama? It is! Freely, freely, both by Walter and by me. If that is any consolation to you, there is nothing that you may believe more certainly. You do not – you do not,' *faltered* Florence, 'speak of Papa; but I am sure you wish that I should ask him for his forgiveness. I am sure you do.'

(DS, capítulo 61)

Otro ejemplo representativo es el de Dora Spenlow (*David Copperfield*) y Flora Finching (*Little Dorrit*), ambas inspiradas en Maria Beadnell, el primer amor de Dickens. El discurso de ambos personajes, como se puede observar en los siguientes ejemplos, se encuentra modelado por *pout* en dos ocasiones:

- (20) 'How can you ask me anything so foolish?' *pouted* Dora. 'Love a beggar!'

(DC, capítulo 37)

- (21) 'Oh, but we don't want any best creatures!' *pouted* Dora.

(DC, capítulo 41)

- (22) 'You don't seem so,' *pouted* Flora, 'you take it very coolly, but however I know you are disappointed in me, I suppose the Chinese ladies –Mandarinesses if you call them so—are the cause or perhaps I am the cause myself, it's just as likely.'

(LD, libro 1, capítulo 13)

- (23) 'You are very ready,' *pouted* Flora, coming to a sudden stop in a captivating bashfulness, 'that I must admit, Papa said you had spoken of her in an earnest way and I said what I have told you and that's all.'

(LD, libro 1, capítulo 23)

En efecto, se trata de dos personajes que se distinguen por su carácter caprichoso, rasgo que se ve reforzado gracias al uso de esta forma de decir. Sin embargo, lo realmente interesante de esta elección para proyectar su discurso es que, como se verá en el apartado 5.2.2., se trata de un verbo que solo cuenta con seis apariciones en las novelas de Dickens. El hecho de que cuatro de esos seis usos se asocien al habla de dos personajes basados en la misma figura femenina, sin duda, refuerza el valor caracterizador que este elemento puede desempeñar.

Más allá de este uso de verbos de habla tan específicos para perfilar el carácter de personajes inspirados en la misma figura femenina de la vida de Dickens, el empleo de *sob*, *falter* y *pout* contribuye a retratar una mujer dickensiana en consonancia con la imagen del sexo femenino propio de la Inglaterra victoriana, sometido a la "(s)upremacy of brutal masculine power" (Johnson, 1982: 48) que se comentaba anteriormente. Como se podrá comprobar en el apartado analítico, tanto los verbos empleados en exclusiva por personajes de uno u otro sexo (véase apartado 5.2.2.) como aquellos que Dickens asocia preferentemente a hombres o mujeres (véase apartado 5.2.3.) refuerzan esta oposición entre ambos sexos. Sirvan los ejemplos de

*insist*, *beg* y *moan* como botón de muestra. Los hombres son los únicos personajes cuyas palabras aparecen introducidas por *insist* en las novelas de Dickens:

(24) “As to anything I say, you know,” he *insisted*. “The oath applies to all.”

(*GE*, capítulo 41)

(25) “And look’ee here! Wotever I done, is worked out and paid for,” he *insisted* again.

(*GE*, capítulo 41)

Las mujeres, en cambio, no *insisten*, sino que articulan su discurso a través de verbos como *beg* o *moan*, de los que se colige cierta inferioridad. Por ejemplo:

(26) ‘Yes, pray leave us to go there by ourselves. Pray do!’ *begged* Little Dorrit.

(*LD*, libro 1, capítulo 14)

(27) “Soon forgotten!” *moaned* Miss Havisham. “Times soon forgotten!”

“No, not forgotten,” retorted Estella. “Not forgotten, but treasured up in my memory. When have you found me false to your teaching? When have you found me unmindful of your lessons? When have you found me giving admission here,” she touched her bosom with her hand, “to anything that you excluded? Be just to me.”

“So proud, so proud!” *moaned* Miss Havisham, pushing away her grey hair with both her hands.

“Who taught me to be proud?” returned Estella. “Who praised me when I learnt my lesson?”

“So hard, so hard!” *moaned* Miss Havisham, with her former action.

(*GE*, capítulo 37)

Esta oposición se advierte en otras parejas de verbos. Así, solo el discurso femenino aparece introducido por una forma como *mourn* y solo el masculino se proyecta a través de una elección de carácter diametralmente opuesto como *boast*, lo que refuerza la desigualdad entre ambos sexos que se viene comentando:

(28) “My English brother Solomon,” *mourned* Miss Pross, casting up her tear-fraught eyes, “that had the makings in him of one of the best and greatest of men in his native country, an official among foreigners, and such foreigners! I would almost sooner have seen the dear boy lying in his—”

(*TTC*, libro 3, capítulo 88)

(29) ‘Haha!’ *boasted* Rigaud. ‘Once a gentleman, and always a gentleman. A gentleman from the beginning, and a gentleman to the end. What the Devil! A gentleman must be waited on, I hope? It’s a part of my character to be waited on!’

(*LD*, libro 2, capítulo 28)

Incluso a la hora de gritar es posible advertir cómo Dickens recurre a formas de decir opuestas. En el caso de los hombres, por ejemplo, los gritos aparecen introducidos por verbos que denotan estruendo y vehemencia, como *vociferate* o *thunder*. Por ejemplo:

(30) ‘Jane Murdstone,’ *thundered* Mr. Murdstone. ‘Will you be silent? How dare you?’

(*DC*, capítulo 4)

(31) ‘Nor I!’ *vociferated* Dennis.

(BR, capítulo 44)

Las formas de gritar de los personajes femeninos, sin embargo, se asocian a verbos que denotan una emotividad y nerviosismo incontenibles, como se puede observar en el siguiente ejemplo de *screech*:

(32) ‘Back agen?’ she *screeched*, after some minutes, as if he had that moment said it. ‘Yes! And back agen. Back agen ever and ever so often. Back? Yes, back. Why not?’

(HT, libro 1, capítulo 10)

Estos y otros ejemplos serán abordados en profundidad en el apartado analítico, con los que se pretenderá demostrar que el “own sexist ‘idiolect’ or personal language [...] for the representation of women” (Ingham, 1992: 4) que Dickens emplea se articula también a través de la asociación de ciertos verbos de habla con ciertos personajes.

Antes de cerrar este apartado, conviene hacer hincapié en que este análisis de las formas de decir según el sexo del personaje no pretende dirimir la posición de Dickens sobre la mujer ni las razones a la que esta obedece. Asimismo, este análisis tampoco persigue arrojar luz las características del habla de hombres y mujeres ingleses del siglo XIX, pues la información que se desprende de los resultados obtenidos carece del valor sociolingüístico que pudiera atribuírsele. Por el contrario, el enfoque del presente trabajo doctoral es puramente estilístico y se centrará exclusivamente en el valor caracterizador que este elemento atesora. Este valor caracterizador como elemento distintivo entre hombres y mujeres se fundamenta en dos cuestiones. De un lado, “(g)ender is a fundamental social category which people use in making sense of others” (Culpeper, 2001: 12), de tal suerte que el uso de verbos con uno u otro sexo de forma exclusiva contribuirá a definir a los personajes y, por consiguiente, a su género<sup>53</sup>. De otro lado, además, “(g)ender is likely to be one important way in which readers comprehend most characters” (*ibid.*). Esto es, los lectores, en primera instancia, comienzan a formarse una imagen de los personajes según su sexo. Esta imagen está influida, en gran medida, por su forma de hablar, pues “(l)anguage is not merely a reflection of gender, but a way of shaping it” (*ibid.*). En suma, la mujer dickensiana será abordada “through an examination of the language in which they are constructed” (Ingham, 1992: 3), sin entrar en disquisiciones que sobrepasen el plano textual y el valor puramente estilístico de las formas de decir.

Una vez definida de forma somera la concepción del sexo femenino en la época victoriana y tras haber abordado la imagen que Dickens presenta de este en sus novelas, en el siguiente apartado se abordan los tipos de narrador de las catorce novelas dickensianas, segundo gran ángulo desde el que se analizarán los verbos de habla en el apartado analítico.

### 1.3. Narradores en la producción dickensiana

Los verbos de habla que emplea un narrador para introducir el habla de los personajes que pueblan su universo ficticio no son elementos que puedan disponerse aleatoriamente a lo largo de la historia, sino que se encuentran sometidos a las circunstancias de quien la relata: un narrador que no tenga acceso a los pensamientos de otros personajes no siempre se encuentra en condiciones, por ejemplo, de utilizar según qué verbos con fuerza ilocutiva (*demand, promise, vow*, etc.), pues escaparían a sus limitaciones de perspectiva. En las siguientes páginas se ofrece

---

<sup>53</sup> Aunque hasta ahora el término “género” ha sido descartado deliberadamente para referirnos al sexo de los personajes, en esta ocasión se emplea, siguiendo la nomenclatura habitual de la sociología, para referirse al constructo social de sexo y sociedad.



un modelo para clasificar las catorce novelas objeto de estudio según el tipo de narrador, ángulo desde el que se analizará el uso que Dickens hace de los verbos de habla en el apartado 5.3. Para ello, se establecerá un marco teórico que delimite los elementos narratológicos sobre los que pivotará el análisis. Más concretamente, este apartado se centrará en definir los aspectos que conforman la noción de narrador y su influencia en el uso de los verbos de habla.

En primer lugar, cabe destacar que en el presente trabajo doctoral las etiquetas de omnisciencia y de primera y la tercera persona han sido descartadas para definir la noción de narrador. Como señala Toolan (2001 [1988]: 68), “although invaluable, these terms are far from uncontroversial in application”. De un lado, el concepto de omnisciencia es un “término que, en la ficción pura, es literalmente absurdo (el autor no tiene que ‘saber’ nada, puesto que lo inventa todo)” (Genette, 1998 [1993]: 51). Además, como apunta Stanzel (1984: 89),

there is no narrator who is omniscient throughout a novel. Almost every authorial narrator who at first presents himself as omniscient will sooner or later have to be subject to a limitation of his horizon of knowledge, or he will be temporarily deprived of the ability to make a final evaluation of a character or an event.

Efectivamente, ningún narrador descubre constantemente todo su conocimiento por cuestiones tan obvias como la de mantener vivo el interés de la historia. Asimismo, la idea que tradicionalmente se ha postulado de que el autor sea un dios todopoderoso, que crea un universo ficticio que no guarda ningún secreto para él, resulta un tanto pretenciosa. Como plantea Culler (2004: 23), “does the author know only the facts stipulated in the novel, or does he by definition know the color of the eyes of each character in the novel, even if this is never mentioned?” Llamar omnisciente al narrador del que se vale el autor para contar el relato es, por tanto, “extraordinarily misleading” (*ibid.*).

De otro lado, las etiquetas de primera y tercera persona para referirse al tipo de narrador según su relación con el relato también han sido descartadas debido a los problemas que plantean cuando se aplican con rigurosidad: desde un punto de vista gramatical, el narrador siempre es una primera persona, pues en cualquier momento —aunque no lo haga— podría referirse a él mismo. Bal (1997: 22), por ejemplo, sostiene que “the term ‘third-person narrator’ is absurd: a narrator is not a ‘he’ or ‘she.’ At best the narrator can narrate about someone else, a ‘he’ or ‘she’ —who might, incidentally, happen to be a narrator as well”. En una línea similar se expresa Genette (1980 [1972]: 243-244), que también duda de la validez de estas etiquetas, en tanto que

they stress variation in the element of the narrative situation that is in fact invariant – to wit, the presence (explicit or implicit) of the “person” of the narrator. This presence is invariant because the narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) *only* in the “first person”.

Como dejan entrever estos dos estudiosos, la cuestión no ha de ser planteada en términos gramaticales, sino con arreglo a posturas narrativas, cuyas formas gramaticales son simplemente una consecuencia. Un narrador puede o no formar parte de la historia que cuenta, siendo este el elemento clave y en torno al cual se debe construir la nomenclatura.

Teniendo en cuenta la controversia que plantea la terminología tradicional para definir el concepto de narrador, en este trabajo se ha adoptado el modelo de Genette (1980), que sigue una lógica muy rigurosa y consigue evitar en gran medida las ambigüedades antes mencionadas. Más concretamente, se recurrirá a los conceptos de voz y perspectiva para establecer las diferencias correspondientes entre los distintos tipos de narrador según sus limitaciones y, por extensión, su uso de los verbos de habla. Cabe señalar, asimismo, la formulación genettiana será matizada convenientemente con elementos de otras teorías, como la de Stanzel (1984), de tal suerte que las catorce novelas dickensianas puedan clasificarse satisfactoriamente en bloques bien diferenciados que permitan analizar el uso que Dickens hace de las formas de decir atendiendo al tipo de narrador que las emplea.

### 1.3.1. Voz

En el modelo narratológico de Genette, el concepto de voz se define atendiendo a los parámetros de tiempo de la narración, persona y niveles narrativos. Aunque algunos de estos parámetros son patentes en las catorce novelas dickensianas, conviene incidir en ellos por separado para obtener una visión integral de la voz de sus narradores.

En cuanto al tiempo de la narración, una historia se localiza necesariamente en un momento determinado respecto del acto de narrar. Es decir, mientras que puede ser contada sin especificarse dónde tiene lugar, es inevitable situarla en el pasado, el presente o, menos frecuentemente, el futuro. La relación cronológica entre narración e historia ejerce una influencia fundamental en el uso de los verbos de habla, sobre todo si el narrador forma parte de la historia. Por ejemplo, si Pip (*Great Expectations*) contara la historia a medida que va sucediendo en lugar de narrar los hechos de forma pretérita desde su posición de adulto, los verbos de habla que emplea deberían ser, en teoría, distintos. Así, no podría escoger ciertos verbos con fuerza ilocutiva —al menos sin incurrir en una transgresión—, dado que el contenido pragmático de un acto de habla no tiene por qué ser revelado de forma inmediata, sino que puede interpretarse a tenor de reacciones posteriores.

La localización temporal de la narración con respecto a la historia es, pues, significativa estilísticamente hablando. De forma más concreta, Genette distingue hasta cuatro situaciones diferentes para una narración: intercalada, simultánea, anterior y ulterior, en función de si la temporalidad de la historia y la de la narración se entremezclan, si van a la vez, si la narración tiene lugar antes de la historia (narraciones predictivas) o si ocurre después, respectivamente. Puesto que todas las novelas de Dickens siguen el patrón tradicional de que las historias se cuenten una vez transcurridas, no parece necesario detenerse más en este aspecto. Con todo, es importante señalar que la naturaleza ulterior de la narración dickensiana posibilita el empleo de cualquier tipo de verbo de habla.

En lo que se refiere a la categoría de persona, Genette se desmarca de las hasta entonces etiquetas convencionales de primera y tercera persona. Como se apuntaba más arriba, estos términos resaltan variaciones de un elemento que es, precisamente, invariable. La elección del novelista a la hora de escoger el narrador no se realiza con arreglo a formas gramaticales sino a posturas con respecto a la narración: que la historia la cuente alguien ajeno a esta o que participe en ella. El narratólogo francés no fue, sin embargo, el único en percibir esta disfunción taxonómica. El propio Stanzel (1984: 80), a pesar de mantener la terminología tradicional a la hora de armar su modelo, vislumbra el problema al afirmar que “narrative criticism has not provided a generally accepted answer to the question of whether an essential, structurally based difference exists between first-person narration and so-called third-person narration”. Al igual que su homólogo francés, sostiene que la diferencia fundamental no es una de persona gramatical —si bien es cierto que mantiene esta etiqueta en sus categorías—, sino de pertenencia o no a la historia. En su razonamiento recurre, precisamente, a una novela de Dickens:

The essential criterion of the second constitutive element [léase persona], however, [...] is not the relative frequency of occurrence of one of the two personal pronouns ‘I’ or ‘he’/‘she,’ but the question of the identity or non-identity of the realms of existence to which the narrator and the characters belong. The narrator of *David Copperfield* is a first-person narrator because he exists in the same world as the other characters of the novel, Steerforth, Peggotty, the Murdstones and the Micawbers (*ibid.*: 49).

Consciente de esta limitación terminológica, Genette escoge una nomenclatura que elimine el componente gramatical y se decanta por las siguientes dos variantes:

Heterodiegético: cuando el narrador no forma parte de la historia que cuenta.

Homodiegético: cuando el narrador está presente en la historia como un personaje. Genette, además, acuña el término “autodiegético” para referirse a aquellos narradores que, además, son protagonistas de la historia que narran<sup>54</sup>.

Conviene matizar, eso sí, que en términos de homodiégesis, el narrador —un personaje más de la historia— a veces incurre en transgresiones y detalla acciones que, desde la más estricta rigurosidad, no podría conocer. Dichas transgresiones pueden ser de muy diversa índole (relacionadas con la temporalidad, con su presencia o no en los hechos que narra, etc.), aunque suelen tener que ver con la incapacidad del narrador “to find such a quantity of details in the narrative that it would be impossible for any real person to remember” (Skov, 2004: 135). En casi cualquier relato homodiegético pueden identificarse fragmentos que difícilmente podrían ser articulados por el narrador. Sin embargo, “the breaks of the expected limits of the first-person narrator are more likely to pass unnoticed by readers than to shock them” (*ibid.*: 140). Esto es, como lectores aceptamos de buen grado determinadas contravenciones por tratarse de literatura. En las novelas de Dickens, por supuesto, se observan casos como este. Uno muy interesante, que Stanzel (1984: 216) comenta, es el siguiente fragmento extraído del inicio de *David Copperfield*:

- (1) My mother was sitting by the fire, but poorly in health, and very low in spirits, looking at it through her tears, and desponding heavily about herself and the fatherless little stranger, who was already welcomed by some grosses of prophetic pins, in a drawer upstairs, to a world not at all excited on the subject of his arrival; my mother, I say, was sitting by the fire, that bright, windy March afternoon, very timid and sad, and very doubtful of ever coming alive out of the trial that was before her, when, lifting her eyes as she dried them, to the window opposite, she saw a strange lady coming up the garden.

My mother had a sure foreboding at the second glance, that it was Miss Betsey. The setting sun was glowing on the strange lady, over the garden-fence, and she came walking up to the door with a fell rigidity of figure and composure of countenance that could have belonged to nobody else.

(*DC*, capítulo 1)

Obviamente, David no puede evocar de un modo tan preciso los acontecimientos. De hecho, ni siquiera debería ser posible que los recordara, pues se refieren a los momentos que preceden al parto. En estos casos, la voz más bien parece la de un narrador heterodiegético, que sí que dispone del conocimiento necesario para detallar con tal precisión los sentimientos de Clara Copperfield en los momentos que rodean el nacimiento de su hijo. Sin embargo, esta es una cuestión plenamente superada, pues se trata de un recurso habitual que más que como una segunda voz entendemos como un ejercicio de imaginación del propio narrador homodiegético, “who has no difficulties evoking this particular image of his mother in his imagination from his general memory of her character” (*ibid.*: 216).

La razón por la que se sacan a colación tales transgresiones tiene que ver, precisamente, con las consecuencias que pueden desencadenar en términos de representación del discurso. Sin duda, que David recuerde con semejante exactitud las circunstancias que rodearon su nacimiento posibilita, asimismo, la utilización de según qué verbos de habla cuando, en principio, no sería posible. En tales ocasiones, cuando el “knowledge of the narrating-I is abandoned” (Skov, 2004: 139), no ha de resultar extraño —o al menos no una violación de su

---

<sup>54</sup> Huelga decir que, desde su aparición, este modelo ha sido objeto de innumerables revisiones que, con acertado criterio, han perfeccionado el planteamiento inicial. Autores como Lanser (1981), por ejemplo, proponen gradar la homodiégesis. Así, más allá de la única matización que Genette introduce con el concepto de autodiegético, plantea una escala en la que, de mayor a menor presencia en la historia, el narrador pueda ser identificado como: *sole protagonist* y *co-protagonist* bajo la subcategoría de *autodiegético*, y *minor character*, *witness-participant* y *uninvolved eye witness* bajo la categoría de *alterodiegético*. Además de ella, otros autores, como el propio Genette reconoce (1998 [1993]: 67), han refinado su propuesta con el paso del tiempo, como Tamir (1976) y Ringler (1981). No obstante, ninguno de estas matizaciones será abordada en este trabajo, pues la división del narratólogo francés resulta lo suficientemente eficaz como para establecer las distinciones pertinentes en las novelas dickensianas.

condición de narrador homodiegético— que David emplee verbos que contengan información que debería desconocer para introducir las palabras de los personajes. Siguiendo con el ejemplo de su madre, tres de sus actos de habla en ese primer capítulo están introducidos por verbos tan específicos como *falter* (dos veces) y *sob* (una vez), como muestra el ejemplo de la siguiente conversación que tiene lugar inmediatamente después del fragmento que acaba de ser mencionado más arriba:

(2) ‘Well?’ said Miss Betsey, coming back to her chair, as if she had only been taking a casual look at the prospect; ‘and when do you expect’

‘I am all in a tremble,’ *faltered* my mother. ‘I don’t know what’s the matter. I shall die, I am sure!’

‘No, no, no,’ said Miss Betsey. ‘Have some tea.’

‘Oh dear me, dear me, do you think it will do me any good?’ cried my mother in a helpless manner.

(DC, capítulo 1)

La imposibilidad de que David recuerde el modo de articulación de las palabras de su madre no impide que construya los actos de habla del modo más apropiado al tono de la historia. Dickens explota esta aparente transgresión para proyectar, a través de la figura del narrador, la imagen de los personajes. De ahí la utilización de verbos como *falter*, empleado hasta en cinco ocasiones para introducir las palabras de Clara Copperfield<sup>55</sup>.

Por último, para cerrar este epígrafe, debe matizarse un punto del modelo de Genette con el fin de dar cabida a un tipo de narrador que no se recoge en su formulación dicotómica heterodiegético-homodiegético. En concreto, el narrador de *The Old Curiosity Shop* no puede enmarcarse, en sentido estricto, en ninguna de las dos categorías. Así, como se detallará dentro de un momento, la voz que narra la historia es un tanto *sui generis* debido a cuestiones que sobrepasan lo literario. En los tres primeros capítulos, el narrador es, sin duda, homodiegético; a partir del cuarto, sin embargo, se transforma en heterodiegético, variante que se mantiene a lo largo de toda la obra. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Bleak House*, no puede decirse que se trate de una novela con dos narradores diferentes que hagan avanzar la historia. Por el contrario, en *The Old Curiosity Shop* solo hay un narrador que, por insólito, no resulta demasiado natural al lector.

Dado que el modelo de Genette no contempla la posibilidad de un estadio intermedio entre la homodiégesis y la heterodiégesis —lo máximo que podría hacerse es tratar los tres primeros capítulos de un modo y los setenta restantes de otro—, lo más apropiado parece ser acudir a otra formulación donde sí se ofrezca una alternativa a esta dicotomía. De nuevo, Stanzel es un buen ejemplo, pues distingue un tipo de narrador que se encuentra a caballo entre la homodiégesis y la heterodiégesis: el narrador periférico (*peripheral first-person narrator*):

This type of narrator is distinguished from the quasi-autobiographical first-person narrator of the phase that follows next on the typological circle above all by his position in relation to the narrated events. He is located at the periphery of the narrated events and his role is that of an observer, witness, biographer, chronicler (Stanzel, 1984: 201).

Es cierto que, en muchas ocasiones, el narrador periférico puede identificarse con el narrador homodiegético genettiano, en tanto que es una creación para dar salida a aquellos que no figuran en una *first-person narrative situation* ideal (i. e. narrador homodiegético autodiegético). Sin embargo, también engloba a aquellos narradores que juegan el papel de “chronicler”, como acaba de indicarse. Esa es, precisamente, la situación con la que puede emparejarse el narrador de *The Old Curiosity Shop*: alguien que forma parte de la historia (en los tres primeros capítulos interactúa con la pequeña Nell y el abuelo) pero que se retira de ella y no vuelve a aparecer en el resto del relato, para limitarse, cual cronista, a dar cuenta de las peripecias de la pequeña Nell y quienes están a su alrededor. Así, los setenta capítulos en los que se observa este narrador no

---

<sup>55</sup> Véase el apartado 5.2.3. (ejemplos (49) a (53)).

tienen nada que ver con los tres primeros. Solo el párrafo final del tercer capítulo indica, de súbito, el cambio de narrador sin mediar explicación alguna<sup>56</sup>:

- (3) And now that I have carried this history so far in my own character and introduced these personages to the reader, I shall for the convenience of the narrative detach myself from its further course, and leave those who have prominent and necessary parts in it to speak and act for themselves.

(OCS, capítulo 3)

Al describir este tipo de narrador, Stanzel utiliza, precisamente, el ejemplo de Dickens para exponer la popularidad de este recurso en la novela decimonónica, hecho que avala la elección de esta taxonomía (la negrita es mía):

A temporary position of the authorial narrator in the world of the characters, which is usually not further developed, was a widespread narrative device in the nineteenth century. **It is found in Dickens**, George Eliot, Trollope, Jean Paul Richter, and Wilhelm Raabe, but also in Flaubert, who introduces the narrator of *Madame Bovary* as a schoolmate of one of the fictional characters. This narrator, quite prominent at the beginning of the novel, later withdraws completely. In most cases this narrative device serves as a means of verification of the story and is therefore part of the rhetoric of dissimulation which aims at obliterating the boundary between the world of the characters and the world not only of the narrator but even the world of the readers (*ibid.*: 202).

Si bien es cierto que por sus rasgos definitorios esta categoría entra en conflicto (pues en determinados puntos se solapa) con la de narrador homodiegético de Genette, no es menos cierto que el narrador periférico también abarca una parcela que el narratólogo francés no describe en su modelo. Esta matización permite dividir la producción del autor inglés de forma clara y precisa, sin alinear en una misma categoría textos que, como se ha podido advertir, poseen diferencias significativas. Así, de acuerdo con la voz que narra las historias, los narradores de las novelas dickensianas son de tres tipos:

Narrador heterodiegético: *Pickwick Papers*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *Bleak House* (la parte que no corresponde a Esther Summerson), *Hard Times*, *Litte Dorrit*, *A Tale of Two Cities* y *Our Mutual Friend*.

Narrador homodiegético: *David Copperfield*, *Bleak House* (la parte correspondiente a Esther Summerson) y *Great Expectations*.

Narrador periférico: *The Old Curiosity Shop*.

Por último, los niveles narrativos de Genette (que completan, junto con el tiempo de la narración y la persona, los aspectos que definen de la voz del narrador) sirven para medir la distancia entre distintos episodios que pueden aparecer en una narración y que, jerárquicamente, se organizan según tales niveles. Para definirlos, puede decirse que “*any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act providing this narrative is placed*” (Genette, 1980 [1972]: 228). Esto es, cada posible episodio narrativo aparece insertado dentro de un nivel narrativo inferior. Se pueden distinguir:

Nivel extradiegético: se trata de la narración más baja en la escala jerárquica, es decir, aquella que se lleva a cabo en primer nivel. En ella, un narrador da cuenta del relato desde fuera de la historia (aun siendo uno de los personajes, como David, Esther o Pip). Se trata del paradigma de la ficción inglesa decimonónica.

---

<sup>56</sup> Conviene señalar que esta particularidad narratológica no fue, como se comentará en el apartado 1.4.1. con más detenimiento, un recurso literario por parte de Dickens, sino la consecuencia del bajo número de ventas de *Master Humphrey's Clock*, la publicación fasciculada en la que apareció originalmente como una colección de relatos. Debido al escaso éxito de esta, y para reflotar las ventas de la publicación, estos relatos pasaron a ser una novela en sí misma. Este giro, naturalmente, tiene unas consecuencias narratológicas profundas dentro de la historia, que serán analizadas en términos de verbos de habla en el apartado 5.3.4.

Nivel intradieгético: es el nivel inmediatamente superior, el que se produce dentro de la historia. No ha de ser confundido con el narrador homodieгético, pues no se trata de una relación de postura (ser o no uno de los personajes) sino de nivel (estar dentro o fuera de la diégesis). Así, un ejemplo de narrador en un nivel intradieгético que sea, a la vez, heterodieгético es aquel que cuenta un relato en el que no toma parte pero del que tiene conocimiento a través de otras fuentes, encontrándose dentro de la diégesis (como ocurre en el caso de *Pickwick Papers*<sup>57</sup>).

Nivel metadieгético: se trata de las narraciones que tienen su origen en un nivel dieгético, es decir, relatos dentro de un relato. La mejor manera de explicarlo es a través de la metáfora visual de las muñecas rusas: dentro de una narración se puede producir otra, encontrándose esta última en un nivel metadieгético. Algunas novelas de Dickens cuentan con ejemplos de narraciones en un nivel metadieгético. Tómese como ejemplo *Pickwick Papers*, en el que aparecen varias historias: “The Convict’s Return” (capítulo seis), “The Bagman’s Story” (capítulo catorce), “The Parish Clerk: A Story of True Love” (capítulo diecisiete), “The Old Man’s Tale about the Queer Client” (capítulo veintinueve), “The Story of the Goblins who Stole a Sexton” (capítulo veintinueve), “The True Legend of the Prince Bladud” (capítulo treinta y seis) o “The Story of the Bagman’s Uncle” (capítulo cuarenta y nueve).

Esta taxonomía será la que se utilice para clasificar los narradores de las catorce novelas, donde todas las obras —a excepción de la mencionada *Pickwick Papers*, con un narrador intradieгético— cuentan con un narrador extradieгético<sup>58</sup>.

En suma, teniendo en cuenta el tiempo de la narración, la persona y los niveles narrativos que acaban de detallarse, las catorce novelas que son objeto de estudio en esta tesis doctoral se pueden clasificar en cuatro grupos diferentes. Siendo el tiempo de la narración de todas ellas ulterior, pueden distinguirse:

Narrador heterodieгético extradieгético: *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *Bleak House* (la parte que no corresponde a Esther Summerson), *Hard Times*, *Litte Dorrit*, *A Tale of Two Cities* y *Our Mutual Friend*.

Narrador heterodieгético intradieгético: *Pickwick Papers*.

Narrador homodieгético extradieгético: *David Copperfield*, *Bleak House* (la parte correspondiente a Esther Summerson) y *Great Expectations*.

Narrador periférico extradieгético: *The Old Curiosity Shop*.

### 1.3.2. Perspectiva

Junto con la voz, el otro gran aspecto según el que Genette analiza los tipos de narradores es la perspectiva. No se trata de un bloque que vaya a generar más divisiones con respecto a la clasificación de las novelas que se acaba de plantear, pues, por lo general, “Victorian novels are told aperspectivally” (Stanzel, 1984: 12). Charles Dickens no es una excepción en este sentido.

---

<sup>57</sup> Desde el primer capítulo se aclara que no se tiene constancia de los hechos que aparecen en los siguientes capítulos, aunque “they have been carefully collated from letters and other MS. authorities, so unquestionably genuine as to justify their narration in a connected form” (capítulo 1).

<sup>58</sup> Cabe señalar que la nomenclatura original de Genette tampoco está libre de crítica, pues referirse al tercer nivel como metadieгético es un tanto confuso debido al significado del sufijo *meta-* (“acerca de”), que desde luego no indica ningún tipo de subordinación. En su lugar, Bal propone reemplazar el nombre de este tercer nivel por el de hipodieгético, que, de forma mucho más clara, designa la misma realidad narrativa (Fludernik, 2009: 28). Genette no acepta de muy buen grado esta nueva etiqueta de Bal y asegura que “si tuviera que abandonar *meta-* no sería [...] en favor de *hipo-*” (Genette, 1998 [1993]: 63). Por el contrario, sostiene que, si hubiese de descartar la etiqueta de nivel metadieгético por problemática, el “paradigma terminológico podría ser: extradieгético, intradieгético, intra-intradieгético, etc.” (*ibid.*). Esta no es sino una muestra más de la controversia que generan las taxonomías de los diferentes narratólogos. Por motivos de unidad, aquí se mantendrá la nomenclatura genettiana.

Efectivamente, el autor inglés no se caracteriza por variaciones excesivas en cuestiones de perspectiva, de modo que sus trabajos no constituyen grandes experimentos narrativos en este aspecto. Sin embargo, resulta imprescindible definir y delimitar este concepto para completar la explicación de los tipos de narrador. Por sí sola, la voz no ofrece demasiadas pistas acerca de quién cuenta la historia más allá de su presencia o no en ella. Si añadimos la perspectiva, se obtiene una visión integral de la noción de narrador, en donde se observan las limitaciones —o no— impuestas por el autor a la hora de dar vida a quien enuncia el relato. Para definir el concepto de perspectiva, Genette acuña un término con multitud de ecos en formulaciones posteriores: la focalización. Este concepto<sup>59</sup> puede definirse como “the PERSPECTIVE in terms of which the narrated situations and events are presented; the perceptual or conceptual position in terms of which they are rendered” (Prince, 1988: 31). Sin importar si es homodiegético, heterodiegético o periférico, cualquier narrador se puede encontrar en tres situaciones diferentes con respecto a la historia que cuenta: que sepa más, lo mismo o menos que los personajes. Teniendo en cuenta estas tres circunstancias, Genette (1980) distingue entre:

Focalización cero: es la variante más extendida en los trabajos de ficción decimonónica inglesa. No existe ningún tipo de limitación, de suerte que pueden llevarse a cabo incursiones en los pensamientos de los personajes. Es, naturalmente, la opción que mayor libertad ofrece en términos de verbos de habla.

Focalización interna: la visión tiene algún tipo de limitación. Esta puede venir dada porque un personaje imponga los límites del relato (focalización fija), porque el personaje en el que está focalizado el relato sea diferente en diferentes estadios de la novela (focalización variable)<sup>60</sup> o porque el mismo evento se narre desde las perspectivas de distintos personajes (focalización múltiple).

Focalización externa: existen más restricciones a la visión que se ofrece al lector. Es la variante en la que el héroe o protagonista lleva a cabo sus aventuras sin que el lector tenga acceso a sus pensamientos o sentimientos, como en “The Killers”, de Hemingway. Una narración de este tipo limita el catálogo de verbos de habla que pueden emplearse, pues se desconoce la fuerza pragmática de determinados enunciados<sup>61</sup>.

Conviene mencionar, por último, que prácticamente ninguna novela mantiene de forma consistente el mismo tipo de focalización a lo largo de toda la historia<sup>62</sup>, si bien se caracterizan en términos generales por el uso continuado de alguna de las variantes que acaban de ser

---

<sup>59</sup> Se trata de un elemento de importancia capital. No en vano, Bal se referirá a ella como “the most important, most penetrating, and most subtle means of manipulation” (1997: 171).

<sup>60</sup> La diferencia entre variable y cero es, a veces, difícil de establecer. En un relato con focalización cero, el narrador, aun sin limitaciones de percepción de ningún tipo, puede decantarse (por cuestiones de suspense, coherencia con el desarrollo del relato, etc.) por ofrecer una visión limitada de un personaje y no de otro, tal y como ocurre en la focalización variable. La diferencia se cifra en el tipo de limitación en relación con el narrador: mientras que en la focalización cero es autoimpuesta, en la variable le viene dada.

<sup>61</sup> Esta concepción tripartita de la focalización será la que aquí se adopte, a sabiendas de que se trata de una división que ha sido matizada y criticada en repetidas ocasiones desde su aparición. Como el mismo Genette apunta tras un par de décadas desde la aparición de su teoría, “el estudio de las focalizaciones ha hecho correr demasiada tinta, sin duda demasiada” (1998 [1993]: 46). Dado que la división en focalización cero, interna y externa es lo suficientemente clara para dividir las novelas que conforman el corpus dickensiano, no se entrará a discutir las revisiones de este concepto. A modo de referencia, cabe destacar los trabajos de Nelles (1990), Bal (1997) o Nieragden (2002), que abundan en el concepto de la focalización y lo refinan.

<sup>62</sup> Este es un hecho especialmente representativo en las novelas de difusión periódica, donde cuestiones como el misterio o el halo de curiosidad con el que se finalizan las entregas —véase apartado 1.4.— obligan al autor a cambiar el tipo de focalización —o mejor dicho a incurrir en inconsistencias— en pro del buen desarrollo de la publicación (en términos argumentales y también de ventas). Las transgresiones son de dos tipos: cuando se da menos información de la que el narrador dispone (paralipsis) y cuando el narrador ofrece más de la que, en teoría, está autorizado (paralepsis) (cf. Genette, 1980 [1972]: 194-198). En términos de verbos de habla, naturalmente, las infracciones suelen ser del segundo tipo.

descritas. Así, aunque en el corpus dickensiano se observan algunos cambios y transgresiones, el tipo de focalización es generalmente el mismo: focalización cero. Esto es, los narradores, sean del tipo que sean, realizan incursiones en los pensamientos de los distintos personajes. Las limitaciones, por tanto, son inexistentes en términos de perspectiva, y por consiguiente, en el uso de verbos de habla.

### 1.3.3. Narradores en las novelas de Dickens

Según el modelo que acaba de desgranarse, las novelas se pueden agrupar en cuatro grupos bien diferenciados. La mayoría tiene un narrador heterodiegético extradiegético, con una focalización cero: *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *Bleak House* (la parte que no corresponde a Esther Summerson), *Hard Times*, *Litte Dorrit*, *A Tale of Two Cities* y *Our Mutual Friend*. El segundo gran grupo corresponde a las novelas con un narrador homodiegético extradiegético, con focalización cero: *David Copperfield*, *Great Expectations* y los capítulos de *Bleak House* narrados por Esther. En tercer lugar, *Pickwick Papers* es una novela con un narrador heterodiegético intradiegético con focalización cero. *The Old Curiosity Shop*, por último, tiene un narrador periférico, también con focalización cero.

En el apartado analítico, sin embargo, las novelas se dividirán de un modo ligeramente distinto al que se acaba de enunciar, pues *The Old Curiosity Shop* y *Bleak House*, debido a sus peculiaridades, se abordarán por separado. Así, aunque también se dividirán en cuatro bloques, las novelas se analizarán del siguiente modo:

El primer bloque lo forman *Pickwick Papers*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *Hard Times*, *Litte Dorrit*, *A Tale of Two Cities* y *Our Mutual Friend*. Estos son todos los títulos con un narrador heterodiegético extradiegético y una focalización cero —más *Pickwick Papers*. La razón para incluir el primer trabajo del autor junto al resto de novelas con un narrador heterodiegético extradiegético tiene que ver con que la presencia de un narrador intradiegético no es representativa estilísticamente. La presentación de los eventos como una narración de las aventuras de un club es un ardid para “justify their narration in a connected form” (capítulo primero de la novela)<sup>63</sup> que más bien tiene que ver con la idea que Chapman y Hall, siguiendo la técnica de manuscrito encontrado de estirpe cervantina, plantearon a Dickens.

El segundo bloque lo forman *David Copperfield* y *Great Expectations*, las dos novelas narradas íntegramente por un narrador homodiegético extradiegético con focalización cero.

En el tercero de los bloques se analizará *The Old Curiosity Shop* de forma exclusiva debido al narrador periférico que narra la historia. Se analizará si los tres primeros capítulos —en los que el narrador está presente e interactúa con los personajes— son distintos, en lo que al uso de verbos de habla se refiere, del resto de la novela, donde el narrador deja de formar parte de la trama.

*Bleak House*, por último, también se abordará por separado debido a los dos narradores que se alternan para contar la historia. Esta dualidad permite establecer diferencias entre ambas voces en términos de verbos de habla.

Como se podrá comprobar en el apartado 5.3., estas diferencias en el tipo de narrador no son, en absoluto, ajenas al uso que Dickens hace de los verbos de habla. La distinta condición

---

<sup>63</sup> Como comenta Llovet (2004: 30) en la traducción al español de esta obra por parte de su colega José María Valverde, “la ficción del Club Pickwick será abandonada gradualmente a través de los primeros capítulos; en el capítulo final se hará una fugaz salvedad para cerrar su destino”. Es decir, se trata, salvo por estas dos puntualizaciones al comienzo y al final del relato, de una novela con un narrador heterodiegético narrada en realidad en un nivel extradiegético. El hecho de que las aventuras hayan sido “collated from letters and other MS. authorities” (capítulo primero) le otorga un nivel intradiegético, pero no tiene ninguna repercusión en términos narrativos, de tal suerte que no afectará al uso de verbos de habla que Dickens haga en la obra.



de la figuras elegidas por el autor para narrar las historias se traduce, en términos de representación del discurso, en la utilización con más o menos prominencia de formas de decir de distinto tipo. A través del uso de estos verbos, además, se podrán analizar aspectos de la caracterización como la fuerza ilocutiva del acto de habla, los matices del tono de la voz o la actitud del hablante.

## 1.4. La novela por entregas

*Make 'em cry, make 'em laugh, make 'em wait*

Esta cita, atribuida a Wilkie Collins (cf. Vann, 1985: 14), ilustra perfectamente el contexto en el que Charles Dickens desarrolló su producción literaria. En efecto, “there is no single feature on the English literary history of the nineteenth century... which is so distinctive and characteristic as the development in it of periodical literature” (Saintsbury, 1913: 166). Este método de publicación obliga al escritor a respetar los límites espaciales del periódico o la revista correspondiente y los períodos de tiempo que separan las distintas entregas. Si bien estas circunstancias no son siempre ideales para construir una historia, Dickens supo sacarles partido. Como explica Bowen (2006: 19), el autor victoriano obtuvo “pay-offs from serialization. Putting his fictions in the hands and by the hearths of so many readers made him, before he was thirty, the greatest celebrity author in the world”.

Amén de este éxito editorial, las novelas por entregas resultaron una piedra de toque excelente para el talento del autor. Así, “against all probability and expectation he discovered in that ‘monthly something’ his full creative powers and the beginnings of his large-scale constructive powers” (Butt y Tillotson, 1957: 36). Estos poderes se adaptaron perfectamente a la forma de narrar propia de este formato: ofrecer acción de manera constante, mantener viva la curiosidad en el lector, crear personajes memorables, etc. Como se puede adivinar, estos y otros aspectos —la extensión capitular, el concepto de unidad, giros de acontecimientos en función de la acogida, etc.— son cuestiones clave para entender el estilo de cualquier autor que desarrolle su producción bajo estas condiciones. En las siguientes páginas se recogen, de forma sucinta, algunos de los aspectos más significativos de las publicaciones periódicas relacionados con el uso hace de los verbos de habla. Asimismo, de manera más concreta, en el apartado 1.4.2. se analizan las diferencias entre las novelas de periodicidad mensual y semanal. Todo ello servirá para contextualizar la producción del autor en el marco de este formato de publicación, ángulo desde el que se analizará su uso de las formas de decir en el apartado 5.4.

### 1.4.1. Aspectos teóricos

La novela por entregas no es ni mucho menos una invención victoriana. Ya en el siglo XVIII una gran cantidad de historias, “independently issued in weekly or monthly parts, wrapped in blue paper covers, had become a common commodity in the publishing business” (Wiles, 2012: 75). Así pues, “novels in numbers had a history of at least a hundred years before Dickens’s *Pickwick Papers* began to appear in April 1836” (Law, 2000: 4). Sí que es cierto, sin embargo, que “it was Dickens’ first novel that established the popularity of part issue for the original publication of a novel” (Vann, 1985: 1) y que “for almost forty years after the appearance of *Pickwick*, publishing in numbers was in vogue” (*ibid.*: 2) a raíz del inesperado éxito de la ópera prima del autor.

Para entender este éxito hay que comprender, asimismo, el crecimiento exponencial del número de lectores que tiene lugar en el siglo XIX, gracias precisamente a la publicación fasciculada de las novelas. Como señala Law (2000: 3), “publishers could spread the cost of production, and subscribers the cost of purchase, painlessly over the period of consumption”.

De un lado, los editores veían aliviados los costos derivados del proceso de producción al extenderse a lo largo de la publicación de la novela. De otro lado, los lectores se sentían atraídos hacia una forma de ocio asequible. Como señala Patten (2006: 15), “customers loved the serial parts not only for their content, but also because they were affordable”, ya que “the payment of the novel in numbers was spread out over more than a year and a half” (Vann, 1985: 2). Este abaratamiento se traduce en un aumento sensible del número de lectores, lo que marca una diferencia significativa con respecto a la prosa dieciochesca. Es por ello que

modern prose can be reasonably dated from the early years of the nineteenth century, when a milieu was established that has not in essence altered since. The notable feature, which distinguishes the nineteenth century and the twentieth from all previous centuries, is the massive expansion of the reading public (Gordon, 1966: 153).

Esta nueva concepción de la novela, que se consolida a raíz de la irrupción del propio Dickens en el panorama literario, acarrea una serie de implicaciones estilísticas. Patten (2006: 15), por ejemplo, sostiene que “the writer had [...] to bear in mind that his readers were constantly interrupted for prolonged periods, and that he must take this into account in his characterization and, to some extent, in his plotting”. Nótese su alusión a la caracterización. En efecto, las interrupciones se traducen en hiatos en los que el lector no tiene noticias de algunos de los personajes. Por eso resultan tan útiles algunas de las técnicas empleadas por Dickens comentadas en el apartado 1.1.2., como las coletillas y las frases hechas. En palabras de Gissing (1974 [1898]: 126),

Yes. It is quite true that Mr. Micawber, Mr. Pecksniff, Uriah Heep, and all Dickens’s prominent creations say the same thing in the same way, over and over again. The literary exquisite is disgusted, the man of letters shakes his head with a smile. Remember: for twenty months did these characters of favourite fiction make a periodical appearance, and not the most stupid man in England forgot them between one month and the next.

Los verbos de habla, como se verá en el apartado 5.4., son un elemento con un potencial similar al de las frases hechas y las coletillas. La naturaleza específica de algunas formas de decir, así como la sistematicidad con la que se emplean para introducir las palabras de los personajes, comportan un valor estilístico que sobrepasa la función lingüística que desempeñan por definición, particularmente en el contexto de las novelas fasciculadas. Así, por ejemplo, Mr. Grimwig (*Oliver Twist*) tiene una vida textual que se limita a los capítulos 14, 15, 17, 41, 51 y 53 de la novela. Además, transcurren once meses desde su última aparición en el capítulo 17 (noviembre de 1837) y su reaparición en el 41 (octubre de 1838). Parece evidente que Dickens, que emplea el verbo de habla *growl* hasta en tres ocasiones cuando reaparece Mr. Grimwig, pretende evocar la imagen del “irascible bachelor friend of Mr Brownlow’s” (Hawes, 2002: 97):

- (1) ‘A bad one! I’ll eat my head if he is not a bad one,’ *growled* Mr. Grimwig, speaking by some ventriloquial power, without moving a muscle of his face.  
(OT, capítulo 41)
  
- (2) ‘Yes, he does,’ *growled* Mr. Grimwig.  
(OT, capítulo 41)
  
- (3) ‘He’ll eat his head, if he doesn’t,’ *growled* Mr. Grimwig.  
(OT, capítulo 41)

Un vistazo a estos tres ejemplos descubre, además, un aspecto muy interesante que refuerza el valor sugestivo de las formas de decir. Como se puede advertir en (1) y (3), *growl* sirve para modelar intervenciones en las que Dickens inserta, además, la coletilla preferida del personaje (“I’ll eat my head if he is not a bad one”). Tanto la muletilla como este verbo de habla tan

específico coadyuvan a evocar la imagen del personaje tras casi un año fuera de la historia. Habida cuenta de la relación aparente entre los verbos de habla como recurso estilístico y la naturaleza fasciculada de sus novelas, se hace necesario desgranar algunas de las características más importantes de este tipo de publicaciones.

En primer lugar, una de las características más llamativas de las novelas por entregas es el uso de personajes tipo en el catálogo de figuras de las historias. En el caso de Dickens, como ya se ha comentado anteriormente, existen ciertos personajes que constituyen la personificación de una característica determinada, lo que condiciona su comportamiento en las novelas. Coolidge (1967: 53) llega a afirmar que

virtually all his hundreds of characters are from one or more of the following groups: avaricious lawyers, wicked businessmen, avaricious criminals, people avaricious in private life, mysterious enemies, malicious wrongdoers, fanatical “Christians”, other fanatics, haughty or useless aristocrats, shrewish wives, unpleasantly aggressive females, “betrayed” women, people cut off from the world, hard, proud people, selfish, proud people, women oppressed by male relatives, women oppressed by husbands or lovers, prisoners, impoverished people, thoughtless young men, people incapable of handling money, failures, childlike characters, people disfigured or injured in mind or body, wards or orphans, sympathetic children, sympathetic older men, saintly young women, guardians, kind old gentlemen, eccentric, kindly clerks, unsuccessful lovers, faithful servants.

Aunque es difícil determinar hasta qué punto la afirmación anterior es exacta, sí que es cierto que el autor pergeña sus criaturas atendiendo a una cualidad que los define, de manera que son sus peculiaridades físicas y discursivas las que “make the various representatives of the basic types appear so different from one another that their typical quality is hidden” (*ibid.*: 54). Así, por ejemplo, Dickens suele introducir las palabras de los “malicious wrongdoers” referidos por Coolidge mediante verbos de habla con semas igualmente “malicious”. En efecto, en casi todas las novelas encontramos ejemplos de este tipo de personajes: Bill Sikes (*Oliver Twist*), Ralph Nickleby (*Nicholas Nickleby*), Quilp (*The Old Curiosity Shop*), Ned Dennis (*Barnaby Rudge*), Jonas Chuzzlewit (*Martin Chuzzlewit*), Blandois (*Little Dorrit*), Orlick (*Great Expectations*) o Rogue Riderhood (*Our Mutual Friend*), por ejemplo. Es llamativo cómo Dickens emplea el verbo *growl* para proyectar el discurso de todos ellos en alguna ocasión:

- (4) ‘Didn’t know, you white-livered thief!’ *growled* Sikes. ‘Couldn’t you hear the noise?’  
(*OT*, capítulo 15)
- (5) ‘Oh,’ *growled* Ralph, with an ill-favoured frown, ‘you are Nicholas, I suppose?’  
(*NN*, capítulo 3)
- (6) ‘Speak then,’ *growled* the dwarf with a malicious grin. ‘Be quick and short about it. Speak, will you?’  
(*OCS*, capítulo 67)
- (7) ‘Oh, yes—certainly,’ *growled* Dennis, drawing his sleeve across his thirsty lips. ‘No malice, brother. Drink with Muster Gashford!’  
(*BR*, capítulo 50)
- (8) ‘What do you mean by that?’ *growled* Jonas, looking at him with increased disfavour.  
(*MC*, capítulo 20)
- (9) ‘Get up, pig!’ *growled* the first. ‘Don’t sleep when I am hungry.’  
(*LD*, libro I, capítulo 1)

- (10) “Shall if I like,” *growled* Orlick. “Some and their up-towning! Now, master! Come. No favouring in this shop. Be a man!”

(*GE*, capítulo 15)

- (11) ‘If it was me that had the law of this here job in hand,’ *growled* Riderhood with a threatening shake of his head, ‘blest if I wouldn't lay hold of HER, at any rate!’

(*OMF*, libro I, capítulo 14)

Otra característica destacada de las novelas fasciculadas es la presentación de muchos personajes en las primeras entregas. Efectivamente, el comienzo de las historias está poblado de incidentes y personajes que dibujan el esquema de la novela para el lector, de tal suerte que “the plot may suffer because the novelist is often busy laying groundwork and developing character” (Vann, 1985: 2). Estas limitaciones técnicas, especialmente patentes en los primeros números, se consideraban inmanentes al formato de publicación, como se colige de la crítica de la época. Sirva como ejemplo el siguiente testimonio de un reseñador del *United Service Gazette* del 21 de enero de 1843:

It is admitted, on all hands, that nothing can be more disadvantageous to the power of a writer than this sort of fragmented mode of publication, and the remark applies, with increased force, to the inaugural part. The last part of the book, containing, as it always does, the denouement of the story, is always the most interesting of the whole, and by the same rule the first number must be dullest (*ibid.*: 3).

Dickens, naturalmente, no es una excepción en este sentido, pues “every installment near the start of a novel is full of new characters, and every installment is carefully packed with incidents” (Coolidge, 1967: 51). Las dificultades para engarzar la presentación de cada personaje en números dominados por diferentes incidentes obligan al autor a hacer uso de técnicas de caracterización que encajen en las limitaciones espaciales de la entrega. Los verbos de habla, de nuevo, son un buen ejemplo a la hora de ilustrar esta capacidad para sintetizar rasgos idiosincrásicos del personaje. Por ejemplo, el carácter iracundo de Ralph Nickleby (*Nicholas Nickleby*) se percibe desde la entrega inicial —que comprende los cuatro primeros capítulos— gracias a la utilización de verbos como *growl*, *mutter*, *snarl* y *sneer*:

- (12) ‘Oh,’ *growled* Ralph, with an ill-favoured frown, ‘you are Nicholas, I suppose?’

(*NN*, capítulo 3)

- (13) ‘I don't know how it is,’ *muttered* Ralph, walking up and down the room, ‘but whenever a man dies without any property of his own, he always seems to think he has a right to dispose of other people's. What is your daughter fit for, ma'am?’

(*NN*, capítulo 3)

- (14) ‘Who, indeed!’ *sarled* Ralph.

(*NN*, capítulo 3)

- (15) ‘Ah, to be sure!’ *sneered* Ralph.

(*NN*, capítulo 3)

- (16) ‘And your fare down, I have paid,’ *growled* Ralph. ‘So, you'll have nothing to do but keep yourself warm.’

(*NN*, capítulo 4)

Por otro lado, el número de capítulos que componen cada entrega y su extensión también es un aspecto en el que conviene incidir, pues el número de verbos de habla de cada capítulo suele estar relacionado tanto con su extensión como con su pertenencia a una unidad mayor (la entrega). En el caso de Dickens, los fascículos mensuales solían estar formados por tres capítulos (“two long chapters and one short one” (Patten, 2006: 13)) y los semanales por dos. Sin embargo, esta “norma” podía alterarse para acelerar o pausar el ritmo de la narración. Así, en una novela semanal como *Great Expectations* (Meckier, 2011: 198),

it has been argued that Dickens used two-chapter weekly installments, which seem to read quickly, to create a sense of acceleration, as happens when three two-chapter installments (8 through 10) precede chapter 18 (installment 11), the climactic chapter in the First Stage in which Pip learns of his “great expectations” [...]. One reads swiftly through chapters 12 to 17 until Mr. Pirrip brakes sharply with an account of Jaggers’s announcement.

Después de tres entregas (de la ocho a la diez) de dos capítulos cortos cada una para acelerar el ritmo de la narración —los capítulos, al reducirse su extensión a la mitad para cumplir con los límites espaciales de la entrega, se leen más rápido, lo que ofrece sensación de premura—, la undécima contiene solamente uno que presenta el momento de clímax de la novela donde Pip descubre la cantidad de dinero que va a heredar. Lo mismo ocurre en la segunda parte de la novela, donde

at the climax of the Second Stage, three one-chapter installments occur in a row for the only time in *Great Expectations* with Magwitch’s return, the novel’s pivot and core, as the middle chapter of the three (38, 39, 40). Prior to this trio of one-chapter installments, four two-chapter installments (19-22) seem to hasten towards it (*ibid.*: 198-199).

En términos de verbos de habla, existe una relación directa entre esta estrategia de aceleración y la cantidad de las formas de decir localizadas en cada entrega. Como se puede observar en la siguiente tabla, donde se muestra la cantidad de verbos que aparecen en las entregas mencionadas en por Meckier, es en los números monocapitulares donde normalmente se identifica un mayor número de verbos:

Entrega	Capítulos	Verbos
8	12-13	0-22
9	14-15	0-16
10	16-17	1-11
11	18	23
[...]		
19	30-31	6-1
20	32-33	10-3
21	34-35	0-8
22	36-37	13-6
23	38	21
24	39	15
25	40	17

**Tabla 1. Número de verbos de habla localizados en distintas entregas de *Great Expectations***

Al tratarse de momentos álgidos de la trama, en estas entregas también se observa el uso de verbos de habla más específicos. Sirva como botón de muestra el siguiente fragmento del capítulo 38, donde las palabras de Miss Havisham se encuentran introducidas hasta en tres ocasiones por *moan*, que contribuye a dibujar su carácter susceptible cuando Estella, a quien adoptó de pequeña, le reprocha la mala educación recibida por parte de la propia Miss Havisham:

(17) “Soon forgotten!” *moaned* Miss Havisham. “Times soon forgotten!”

“No, not forgotten,” retorted Estella. “Not forgotten, but treasured up in my memory. When have you found me false to your teaching? When have you found me unmindful of your lessons?”

When have you found me giving admission here,” she touched her bosom with her hand, “to anything that you excluded? Be just to me.”

“So proud, so proud!” *moaned* Miss Havisham, pushing away her grey hair with both her hands.

“Who taught me to be proud?” returned Estella. “Who praised me when I learnt my lesson?”

“So hard, so hard!” *moaned* Miss Havisham, with her former action.

(*GE*, capítulo 38)

Otro aspecto en el que conviene hacer hincapié es la unidad que debe tener la historia. Esto es, a pesar de que cada entrega ha de ser autónoma y debe poder leerse de forma independiente, la novela ha de tener unidad argumental en sí misma. Así pues, el autor no solo ha de pensar “in terms of the identity of the serial number, which would have to make its own impact and be judged as a unit” (Butt y Tillotson, 1957: 15), sino que ha de tener en cuenta la narración como un todo. Lograr tal unidad no siempre resulta sencillo, pues cada “number must lead, if not to a climax, at least to a point of rest” (*ibid.*). Dickens fue consciente de este aspecto desde sus comienzos, como se puede advertir en el prefacio de *Pickwick Papers*, donde reconoce las dificultades para que converjan la unidad de las entregas y la unidad de la historia al completo en el proceso de redacción:

- (18) The publication of the book in monthly numbers, containing only thirty-two pages in each, rendered it an object of paramount importance that, while the different incidences were linked together by a chain of interest strong enough to prevent their appearing unconnected or impossible, the general design should be so simple as to sustain no injury from this detached and desultory form of publication, extending over no fewer than twenty months. In short, it was necessary—or it appeared so to the author—that every number should be, to a certain extent, complete in itself, and yet that the whole twenty numbers, when collected, should form one tolerably harmonious whole, each leading to the other by a gentle and not unnatural progress of adventure.

(*PP*, prefacio)

Los verbos de habla también guardan relación con este componente de homogeneidad diegética. Así, a pesar de la intermitencia de las apariciones de los personajes, su habla suele estar introducida por verbos que, en conjunto, proyectan una forma de hablar homogénea. Es más, aparte de la función caracterizadora de un verbo de habla concreto asociado al habla de un personaje, en general el catálogo de verbos de habla específicos asociado a ese personaje suele guardar cierta unidad. Así, por ejemplo, las intervenciones de Mrs. Skewton (*Dombey and Son*) se encuentran modeladas por verbos de tipo estructurador (*inquire, proceed, rejoin, return*, etc.) y también por otros de corte más específico (*drawl, lisp, languish, whimper, whine*, etc.):

Mrs. Skewton ( <i>DS</i> )	
Capítulo 21	<i>drawled</i> the lady in the chair, <i>drawled</i> Mrs. Skewton, <i>interposed</i> her mother, <i>lisped</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Mrs. Skewton, <i>replied</i> the lady, <i>returned</i> the lady, <i>returned</i> Mrs. Skewton, <i>returned</i> her mother, <i>simpere</i> d Cleopatra.
Capítulo 26	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Cleopatra, <i>drawled</i> her mother, <i>inquired</i> Cleopatra, <i>languished</i> Cleopatra, <i>lisped</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Cleopatra, <i>proceeded</i> Mrs. Skewton, <i>pursued</i> Cleopatra, <i>pursued</i> Cleopatra, <i>returned</i> Cleopatra, <i>returned</i> Cleopatra, <i>simpere</i> d Mrs. Skewton.
Capítulo 27	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Cleopatra, <i>exclaimed</i> Mrs. Skewton, <i>rejoined</i> her mother, <i>returned</i> the angry mother, <i>returned</i> her mother, <i>returned</i> her mother, she <i>added</i> .
Capítulo 28	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> the lady.
Capítulo 30	<i>cried</i> her angry mother, <i>cried</i> Cleopatra, <i>lisped</i> Cleopatra, <i>remonstrated</i> her mother, <i>repeated</i> her mother, <i>replied</i> Cleopatra, <i>replied</i> Cleopatra, <i>returned</i> Mrs. Skewton, <i>returned</i> Cleopatra, <i>returned</i> Cleopatra, <i>urged</i> her mother, <i>whimpered</i> her mother,

	<i>whined</i> her mother, she <i>continued</i> , she <i>cried</i> , she <i>whined</i> .
Capítulo 35	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Cleopatra, she <i>asked</i> .
Capítulo 36	<i>resumed</i> Mrs. Skewton, she <i>repeated</i> , she <i>returned</i> .
Capítulo 37	<i>cried</i> Cleopatra, <i>drawled</i> Mrs. Skewton, <i>hinted</i> Cleopatra.
Capítulo 40	<i>lisped</i> Cleopatra, <i>returned</i> the woman.

**Tabla 2. Verbos de habla asociados a Mrs. Skewton en *Dombey and Son***

En el uso de verbos como *drawl*, *lisp* y *languish* se advierte un denominador común que ayuda a proyectar las dificultades de Mrs. Skewton para pronunciar discurso con claridad debido a su avanzada edad. Además, si bien en su primera aparición se concentran varios ejemplos de corte específico para definir la debilidad de la anciana (*drawl*, dos veces, y *lisp*), el empleo de estos verbos se repite en los distintos capítulos en los que aparece, lo que dota de homogeneidad a su habla a lo largo de su vida textual<sup>64</sup>.

Por último, ha de señalarse que la publicación periódica de una novela puede alterar la construcción de la historia. Así, la buena o mala acogida de las entregas se traducían en alteraciones dentro de la trama, algunas de ellas de gran envergadura. Tal es el caso de *Martin Chuzzlewit*, en la que se aprecian cambios en el argumento debido a la escasez inicial de ventas, como el viaje de Martin a América en la quinta entrega. En palabras de Gissing (1974 [1898]: 52), Dickens “had no intention whatever of sending his hero to America; the resolve was taken, suddenly, when a declining sale proved that the monthly installments were not proving so attractive as usual”.

Un ejemplo aún más claro es *The Old Curiosity Shop*. En principio no iban a ser sino pequeños relatos narrados por Master Humphrey en la sección *Master Humphrey’s Clock*, “but shortly thereafter, when the sales of the miscellany suddenly fell, it [*Master Humphrey’s Clock*] began to occupy the whole of each number” (Marcus, 1965: 132). Esto, que en principio no tendría por qué ser sino una anécdota que no afectara a la narración, tiene unas consecuencias estilísticas dentro de la propia historia y, sin duda, puede afectar a la concepción de esta obra como una novela. Así, lo que comienza con un narrador —Master Humphrey— hablando de sí mismo, se transforma, por cuestiones ajenas al relato, en el propio narrador informándonos, al final del tercer capítulo, del cambio de voz que se va a producir en la narración:

- (19) And now that I have carried this history so far in my own character and introduced these personages to the reader, I shall for the convenience of the narrative detach myself from its further course, and leave those who have prominent and necessary parts in it to speak and act for themselves.

(OCS, capítulo 3)

Como se puede advertir, percibimos un cambio de tipo estructural en el nivel de la narración. Para la mayoría de los lectores de la novela esto no plantea un problema, pues ha sido leída como un libro más dentro de la producción del autor. Sin embargo, quienes en mayo de 1847 se encontraron con tal giro estructural, asistieron a un cambio brusco en su lectura: lo que iba a ser un compendio de relatos se convirtió en una novela tradicional. Y todo ello con un solo párrafo.

Este cambio también afecta al uso que el autor hace de los verbos de habla. Desde el capítulo cuatro, el narrador de la novela deja de ser un personaje de la historia para convertirse en un narrador que, desde fuera, cuenta la historia sin ningún tipo de limitaciones. Como se verá en el apartado 5.3.4., este cambio en la voz que narra la historia acarrea implicaciones en el uso de formas de decir, pues su catálogo de verbos de habla se aproxima más al de un narrador heterodiegético que al de uno homodiegético, tal y como se había concebido en principio.

<sup>64</sup> Para un análisis detenido de la caracterización de Mrs. Skewton por parte de Dickens a través del uso de verbos de habla, véase el apartado 5.3.2. (ejemplos (10) a (23)).

Antes de cerrar estos apuntes de corte teórico acerca de las implicaciones estilísticas que acarrea el formato de publicación fasciculado y su relación con los verbos de habla, conviene mencionar las ilustraciones que contienen las entregas. Aunque no guardan relación con las formas de decir, las imágenes que acompañan al texto que conforman las distintas entregas desempeñan un papel importante, pues no solo complementan la lectura, sino que la completan. Como señala Patten (2006: 16), estas ilustraciones “can define for readers the genre they will be consuming: romance, horror, legend, fantasy, sci-fi, satire, history, memoir, and so forth”. Además, en el caso de los dibujos de aquellos personajes que acaban de ser introducidos en la narración, el lector es capaz de completar la imagen que se forma de ellos a raíz de los distintos recursos textuales que haya empleado el autor: descripciones, lenguaje gestual o los propios verbos de habla. Dickens reconoció la importancia de este recurso ya desde *Pickwick Papers*, cuando en el prefacio de la obra admitió que el dibujo que Robert Seymour hizo de Mr. Pickwick fue la imagen que quedó del simpático protagonista en el imaginario popular:

(20) Mr. Seymour made his drawing of the Club, and that happy portrait of its founder [Mr. Pickwick], by which he is always recognized, and which may be said to have made him a reality.

(*PP*, prefacio)

Esta apreciación resulta pertinente por cuanto que hoy en día las novelas siguen incluyendo estas ilustraciones en sus páginas. Por ejemplo:



**Ilustración 1. Reproducción de la ilustración de Robert Seymour “Mr. Pickwick addresses the audience”, incluida en la publicación original de *Pickwick Papers***

En definitiva, la publicación por entregas acarrea una serie de implicaciones que inciden directamente en la forma y el contenido de las novelas. Como se ha podido comprobar, además, las técnicas de caracterización en general y el uso de los verbos de habla en particular se encuentran indisolublemente unidos a las circunstancias de publicación en las que Dickens desarrolló su producción, razón por la que el formato fasciculado ha de tenerse en cuenta al analizar el uso que Dickens hace de las formas de decir.



### 1.4.2. Charles Dickens y la novela por entregas

Si nos centramos en la importancia de la publicación fasciculada de la producción literaria de Dickens, conviene distinguir entre las novelas mensuales y semanales, por motivos que se detallarán a continuación. Nueve de las catorce novelas completas que Dickens publicó fueron divulgadas de forma mensual: *Pickwick Papers*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *David Copperfield*, *Bleak House*, *Little Dorrit* y *Our Mutual Friend*. Las cinco restantes aparecieron en entregas semanales: *The Old Curiosity Shop*, *Barnaby Rudge*, *Hard Times*, *A Tale of Two Cities* y *Great Expectations*. En lo que a la extensión de las entregas se refiere, los números de las novelas mensuales seguían una estructura homogénea, donde

each monthly 'part' or number consisted of three or four chapters, covering thirty-two pages of print, with two plates, and several pages of advertisements. It was issued in green paper covers and was published at a shilling, nominally on the first day, actually on the last day, of the month (Butt y Tillotson, 1957: 14).

Cada una de esas novelas estaba pensada para ser publicada en diecinueve entregas, "the last being a double number priced at two shillings, and containing, besides forty-eight pages of text and four plates, the title-page, frontispiece, preface and other preliminaries" (*ibid.*).

Las novelas semanales, por el contrario, no siguen un patrón fijo. En parte, esto puede deberse a que Dickens no recurre a este formato si no es por obligación. Esta desviación de la norma, así como su menor extensión, hace que los cinco títulos publicados semanalmente merezcan un poco más de atención de forma individualizada.

En primer lugar, conviene incidir en que Dickens empleó este formato alternativo como herramienta para combatir el plagio, dado que sus primeras novelas (mensuales) "had been copied, the plots finished off before he was little more than half-way through, and adapted for the stage, anticipating endings he hoped to write months later" (Patten, 2006: 33). Así, tras la publicación de la exitosa *Nicholas Nickleby*, Dickens propuso a sus editores una opción novedosa para su siguiente trabajo. Como señala Patten,

it was to be a weekly miscellany, which he would edit but not write all of himself [...]. He proposed to hire a relay of artists who would produce designs engraved into wood, images that could then be set amidst the surrounding texts, like the titles and images on the wood-engraved wrappers of his monthly parts [...]. These weekly numbers would sell for three pence apiece, and could be gathered into monthly parts for a shilling or, in five week months, fifteen pence. He would thus reap the benefits of owning a publication to which other writers contributed. And at the same time by issuing the installments so rapidly he could "baffle the imitators" (*ibid.*).

Fue así como nació *Master Humphrey's Clock*. Sin embargo, en términos de ventas resultó ser un desastre. Cuando el público descubrió que esta vez Dickens no era el único autor detrás de la historia, la gente dio la espalda a la publicación. Fue entonces, en una maniobra por relanzar las ventas de la revista, cuando Dickens "started to elaborate on a short story he had written, and within two months of the *Clock's* first tick *The Old Curiosity Shop* had turned into a full-length novel" (*ibid.*: 34), como se ha comentado más arriba. Bajo estas circunstancias tan particulares nació el primer relato semanal dickensiano. En el caso concreto de esta novela, como ya se ha apuntado, estas circunstancias acarrearón alteraciones profundas a nivel estructural, como el cambio de narrador a partir del tercer capítulo, que han de ser tenidas en cuenta a la hora de analizar los verbos de habla.

La novela que inmediatamente siguió a *The Old Curiosity Shop* fue también de tipo semanal: *Barnaby Rudge*. Aunque comenzó a publicarse en febrero de 1841, Dickens la tuvo en la cabeza desde 1836. De hecho, iba a haber sido su primera novela, pero el encargo de *Pickwick Papers* hizo que quedara en el tintero hasta cinco años más tarde. La premura de los plazos y las limitaciones de espacio de *Barnaby Rudge* pronto comenzaron a agobiarle, como él

mismo admitió durante su publicación: “I am getting on very slowly, I want to stick to the story; and the fear of committing myself, because of the impossibility of trying back or altering a syllable, makes much harder than it looks” (Marcus 1965: 170).

Tanto le desagradó este formato semanal que tardaría trece años y cuatro novelas en volver a utilizarlo. Sería con *Hard Times* y, nuevamente, no por voluntad propia. Como señala Hobsbaum (1972: 173), “the sales of *Household Words* had been falling for some months, and its printers, Bradbury and Evans, urged Dickens to save the magazine by producing a new weekly serial”, ya que su inmediatez —en comparación con un relato mensual— ayudaría a reactivar rápidamente las ventas. Tal y como se previó, “*Hard Times* succeeded in its immediate task. Through the course of its serialization, *Household Words* doubled, trebled and even, towards the end, quadrupled its circulation” (Hobsbaum, 1972: 173-174). Sin embargo, Dickens acabó agotado. En una carta a su amigo John Forster durante el transcurso de la publicación escribió:

The difficulty of the space is CRUSHING. Nobody can have an idea of it who has not had an experience of patient fiction-writing with some elbow-room always, and open places in perspective. In this form, with any kind of regard to the current number, there is absolutely no such thing (Butt y Tillotson, 1957: 203).

Es por ello que Dickens no quiso repetir la experiencia de publicar semanalmente nunca más. Sin embargo, una disputa con sus editores de *Household Words* “propelled him to start up a rival weekly, to buy up the stock and name of *Household Words*, and to fold the whole of the previous venture into his new, also unillustrated, magazine, *All the Year Round*” (Patten, 2006: 37). Así, para dar el empujón necesario a la nueva *All the Year Round*, Dickens empezó a publicar *A Tale of Two Cities* semanalmente.

Con *Great Expectations*, por último, ocurre algo parecido. La historia “was actually begun as a longer novel, intended for monthly serialization” (Stoehr, 1965: 195). Sin embargo, debido a la escasa popularidad de la novela de Charles Lever *The Day’s Ride*, publicada en *All the Year Round*, Dickens decidió escribir su novela “in the much briefer form o a serial in weekly numbers for that journal” (Miller, 1958: 250) para reactivar las ventas de la revista. En palabras de Patten (2006: 39),

Charles Lever’s novel, then running at the beginning of each weekly number, proved wearisome, and buyers bailed out. Dickens was primary owner of an extremely valuable property, one that paid him some £2,000 a year net income beyond this salary. He could not afford to lose that resource. So with only two months’ advance planning he pushed Lever to the back of issues and started, in December 1860, publishing a second “autobiographical” novel, *Great Expectations*, at the front of each weekly number.

La novela fue un éxito rotundo, “reclaiming lost customers and earning for Dickens a refurbished reputation” (*ibid.*). Sin embargo, a Dickens nunca terminó de agradecerle la publicación de sus novelas en entregas semanales, pues el poco tiempo que transcurría entre las distintas entregas le ahogaba demasiado. En cualquier caso, como se acaba de comprobar, algunas de las novelas por las que hoy goza de mayor reconocimiento fueron escritas bajo este formato de publicación.

Por otro lado, la diferencia más llamativa entre las novelas mensuales y las novelas semanales reside en la extensión de los textos, como se puede advertir en la siguiente tabla:

Novelas mensuales		Novelas semanales	
Novela	Palabras	Novela	Palabras
<i>PP</i>	304 622	<i>OCS</i>	218 951
<i>OT</i>	159 017	<i>BR</i>	256 944
<i>NN</i>	326 440	<i>HT</i>	104 049
<i>MC</i>	340 439	<i>TTC</i>	137 389
<i>DS</i>	359 208	<i>GE</i>	186 675
<i>DC</i>	359 197		
<i>BH</i>	357 738		
<i>LD</i>	341 889		
<i>OMF</i>	328 918		

**Tabla 3. Extensión de las novelas mensuales y las novelas semanales de Charles Dickens**

Con la única excepción de *Oliver Twist* —con 159 017 palabras—, las novelas mensuales superan las trescientas mil palabras. Las novelas semanales, por el contrario, se mueven en un abanico de palabras totales menor, en donde tres las cinco no alcanzan las doscientas mil. *Hard Times*, por ejemplo, “is exceptionally short —no more than a third of the length of *David Copperfield*” (Gomme, 1981: 133). Esta extensión tan reducida de es otra de las razones por las que Dickens considera que este formato de publicación es “CRUSHING”.

El menor número de palabras de las novelas semanales, además, acarrea una serie de implicaciones que influyen directamente en el estilo del autor. En concreto, “the ratio of the length of the monthly periodical instalment relative to that of the weekly one seems generally to have remained at between two and three to one” (Law, 2000: 184). Así pues, en las entregas de las novelas semanales todo aparece de forma mucho más abreviada, en tanto que “within its brief limits characters must be presented, background sketched, and atmosphere created” (Butt y Tillotson, 1957: 203). Conviene tener en cuenta, además, que “in the weekly serials the tendency of characters to appear and disappear in successive installments is more pronounced, because there are fewer chapters to each installment” (Coolidge, 1967: 98). Todo ello incide directamente en cuestiones de tipo estilístico como la caracterización, en donde lo que en otras novelas se soluciona con cierto desahogo, aquí ha de realizarse con “poetic compression” (Miller, 1958: 250).

En este sentido, los verbos de habla constituyen un recurso efectivo para delinear a un personaje que aparece de forma intermitente en la historia, pues contienen matices que definen su carácter mediante una articulación muy concreta de su discurso. La concisión de los verbos de habla, además, encaja perfectamente en la antedicha “poetic compression” que domina los relatos semanales. Así, en *Hard Times*, la novela más corta del autor, la voz de los protagonistas es introducida por verbos que aportan rasgos caracterizadores. Las palabras de Mrs. Gradgrind, por ejemplo, aparecen introducidas por *whimper* hasta en tres ocasiones, lo que ayuda a proyectar su “surpassing feebleness” (libro 1, capítulo 4):

- (1) ‘Dear me,’ *whimpered* Mrs. Gradgrind. ‘How can you, Louisa and Thomas! I wonder at you. I declare you’re enough to make one regret ever having had a family at all. I have a great mind to say I wish I hadn’t. Then what would you have done, I should like to know?’

(*HT*, libro 1, capítulo 4)

- (2) ‘Nonsense! [...]’ *whimpered* Mrs. Gradgrind, taking a chair, and discharging her strongest point before succumbing under these mere shadows of facts, ‘yes, I really do wish that I had never had a family, and then you would have known what it was to do without me!’

(*HT*, libro 1, capítulo 8)

- (3) ‘Oh! [...]’ *whimpered* Mrs. Gradgrind, adjusting her shawls after the affectionate ceremony, ‘I shall be worrying myself, morning, noon, and night, to know what I am to call him!’

(HT, libro 1, capítulo 15)

Estos tres usos de *whimper* dibujan un carácter que contrasta con el carácter desabrido de Mr. Gradgrind, con quien Dickens emplea el verbo *groan* de forma exclusiva:

- (4) ‘But look at him,’ *groaned* Mr. Gradgrind. ‘Will any coach—’

(HT, libro 3, capítulo 7)

Como se puede advertir, la oposición casi dicotómica entre Mr. Gradgrind y su mujer también se refleja en el uso de verbos de habla que introducen su discurso. Este valor caracterizador también está presente en el habla de otros personajes de esta misma novela. La displicencia de Louisa, por ejemplo, queda patente en el uso de *mutter*, *pout* y *hesitate*, que solo se emplean para introducir sus palabras:

- (5) ‘We were peeping at the circus,’ *muttered* Louisa, haughtily, without lifting up her eyes, ‘and father caught us.’

(HT, libro 1, capítulo 4)

- (6) ‘That’s the reason!’ *pouted* Louisa.

(HT, libro 1, capítulo 4)

- (7) ‘I fear, father,’ *hesitated* Louisa, ‘that he must have made some representation to Stephen Blackpool —perhaps in my name, perhaps in his own— which induced him to do in good faith and honesty, what he had never done before, and to wait about the Bank those two or three nights before he left the town.’

(HT, libro 3, capítulo 7)

El caso de Mr. Bounderby, por último, es, si cabe, más representativo. El carácter malhumorado y la falta de modales de uno de los villanos por excelencia de todo el acervo dickensiano se refleja en el uso de verbos como *bluster*, *roar* y *bawl*, que Dickens emplea únicamente para introducir las palabras del banquero:

- (8) ‘Well!’ *blustered* Mr. Bounderby, ‘what’s the matter? What is Young Thomas in the dumps about?’

(HT, libro 1, capítulo 4)

- (9) ‘Here’s Tom Gradgrind’s daughter knows pretty well what it might have been, if you don’t,’ *blustered* Bounderby. ‘Dropped, sir, as if she was shot when I told her! Never knew her do such a thing before. Does her credit, under the circumstances, in my opinion!’

(HT, libro 2, capítulo 8)

- (10) ‘What do you mean, ma’am?’ *blustered* Bounderby.

(HT, libro 2, capítulo 11)

- (11) ‘I think differently,’ *blustered* Bounderby.

(HT, libro 3, capítulo 3)

- (12) ‘Missed your letter, sir!’ *bawled* Bounderby. ‘The present time is no time for letters. No man shall talk to Josiah Bounderby of Coketown about letters, with his mind in the state it’s in now.’

(*HT*, libro 3, capítulo 3)

- (13) ‘Why don’t you mind your own business, ma’am?’ *roared* Bounderby. ‘How dare you go and poke your officious nose into my family affairs?’

(*HT*, libro 3, capítulo 5)

En definitiva, el potencial estilístico de determinados verbos de habla puede ayudar a soslayar en el plano caracterizador las dificultades de espacio que plantea la publicación fasciculada. La condición semanal o mensual de la novela incide directamente en el estilo del autor y resulta fundamental, por tanto, a la hora de analizar el uso que Dickens hace de las formas de decir. Todos estos aspectos, en suma, resultan decisivos para poder llevar a cabo un análisis cabal de las formas de decir atendiendo al formato de publicación de las novelas, como se verá en el apartado 5.4.

Una vez definidos los aspectos más representativos del estilo de Dickens relacionados con los verbos de habla y tras haber contextualizado los tres ángulos sobre los que se analizará el uso que el autor hace de estos a lo largo de sus novelas, a continuación se ofrece un marco teórico sobre la representación del discurso en general y la noción de verbo de habla en particular. Esta contextualización permitirá abordar el estudio de este elemento como recurso de caracterización sobre una base teórica que permita su clasificación y posterior análisis sistemático.



## Capítulo 2. Representación del discurso y verbos de habla

Como se ha podido observar hasta ahora, los verbos de habla objeto de estudio en este trabajo únicamente se hallan bajo la variante de representación de discurso de estilo directo. El presente capítulo delimita y justifica esta elección partiendo de los postulados teóricos de Semino y Short (2004). En concreto, en el apartado 2.1. se ofrece una visión panorámica de las distintas estrategias de representación del discurso, prestando especial atención al estilo directo y al uso que Dickens hace de él. A continuación, en el apartado 2.2. se aborda de forma pormenorizada el concepto de verbo de habla. Además de ofrecer una definición precisa que aclare qué elementos reciben el foco de interés de este trabajo, se presentará una clasificación de los verbos según su potencial caracterizador, de modo que se facilite la compilación y el análisis de ejemplos de los capítulos 4 y 5, respectivamente.

### 2.1. Representación del discurso

Como afirma Busse (2010: 1), “the way we perceive a story depends upon the ways discourse is presented”. Efectivamente, las diferentes estrategias de representación de discurso permiten crear distintos efectos que influyen directamente en la percepción del relato. Así, en el ámbito literario, analizar dichas estrategias nos permite, entre otras cosas, medir el “narratorial involvement” del autor (Adolphs y Carter, 2002: 9): la utilización del estilo indirecto, por ejemplo, hace sentir la presencia del narrador de forma mucho más inmediata que a través del uso del estilo directo, donde el habla de los personajes goza de mayor realismo. En todo caso, sin embargo, las distintas estrategias no dejan de ser variantes estilísticas para reproducir un discurso ficticio (Leech y Short, 2007 [1981]: 257). Así pues, las opciones de representación discursiva a disposición del autor-narrador no deben ser entendidas sino como “powerful strategies used [...] to convey specific meanings” (Caldas Coulthard, 1988: 6) que, en última instancia, “may affect the ways utterances are received and interpreted by readers” (*ibid.*: 6-7)<sup>65</sup>.

Naturalmente, el discurso de una novela y la forma en que se presenta no puede concebirse de un modo aislado con respecto al resto de elementos que conforman la narración. Por el contrario, y como asegura Henry James, los distintos constituyentes que dan forma a una historia deben ser entendidos como “melting into each other at every breath, and being

---

<sup>65</sup> Sirvan para reforzar esta tesis las palabras de Page (1973: 51), quien sostiene que la función más importante de la representación del discurso en una novela “is the presentation and development of character”.

intimately associated parts of one general effort of expression” (en Page, 1973: 3). Desde un punto de vista teórico, sin embargo, las estrategias de representación del discurso sí que pueden estudiarse como fenómeno separado. Este interés particular se compadece con el esfuerzo que los novelistas le han dedicado, pues “[they] have traditionally felt the urge to create dialogue, whether in prose or verse, in something resembling the image of daily speech” (*ibid.*: vii). Tomando esta importancia como punto de partida, en este apartado se lleva a cabo un repaso de las distintas estrategias a disposición del narrador para introducir las palabras de los personajes. Lógicamente, se prestará más atención al estilo directo, pues se trata de la estrategia en la que se sitúan los verbos de habla objeto de estudio en esta tesis doctoral. No obstante, también se describirán las demás opciones, lo que permitirá evaluar sus diferentes funciones estilísticas. Este recorrido por las distintas estrategias de representación del discurso permite, a su vez, cartografiar la distribución de determinados verbos de habla en virtud de parámetros estructurales y estilísticos. Así, por ejemplo verbos como *laugh*, *giggle*, *sigh*, *gasp* o *groan* no pueden utilizarse si no es bajo la estrategia de estilo directo, como se verá en el apartado 2.2.4. Sirvan como botón de muestra de las consecuencias formales y estilísticas de ciertos verbos de habla los siguientes ejemplos de *The Old Curiosity Shop*:

(1) ‘I believe it is,’ *groaned* the old man, clasping his head with both hands. ‘There’s burning fever here, and something now and then to which I fear to give a name.’

(OCS, capítulo 9)

(2) ‘Never!’ *groaned* the old man. ‘Never won back my loss!’

(OCS, capítulo 43)

(3) ‘Ay,’ *groaned* the old man sitting down, and rocking himself to and fro. ‘Go on, go on. It’s in vain to fight with it; I can’t do it; go on.’

(OCS, capítulo 43)

La elección de *groan* para modelar las palabras del abuelo de la pequeña Nell contribuye a perfilar su debilidad, pues este verbo se utiliza exclusivamente para introducir las palabras de este personaje. Este uso entronca directamente con las palabras de Page (1973: 15), quien sostiene que “speech becomes at the same time a badge of identity and a means of enriching the reader’s awareness of a given character’s individuality”<sup>66</sup>.

### 2.1.1. El modelo de Semino y Short (2004)

El modelo que se ha escogido para analizar las distintas estrategias de representación del discurso es el de Semino y Short (2004), una versión refinada del ya canónico modelo de Leech y Short (2007 [1981]). En efecto, “this ordering appears to have been generally accepted by most scholars” (Semino y Short, 2004: 9)<sup>67</sup>, pues “enabled a more orderly and principled account of the presentational effects obtained when a writer uses one presentation category rather than another” (*ibid.*: 14). En suma, lo que se pretende en este epígrafe es realizar una presentación ordenada de los distintos efectos en virtud del uso de determinadas categorías de representación del discurso. Como se sabe, Leech y Short no fueron los primeros en describir y

<sup>66</sup> Este realismo, logrado en este caso a través del uso de una forma de decir, es “the standard by which we judge a writer’s ‘ear for conversation’; that is, his ability to render in writing the characteristics of spoken conversational language” (Leech y Short, 2007 [1981]: 129). Dickens es un maestro en el modelaje de personajes con hablas individualizadas mediante el uso de sus celebrados idiolectos y muletillas, entre otros recursos. Como se podrá comprobar en este trabajo doctoral, Dickens también lo es gracias, además, al uso de los verbos de habla que introducen estos discursos únicos.

<sup>67</sup> Tómense como ejemplo a McKenzie (1987), Fludernik (1993), Simpson (1993), Caldas-Coulthard (1994), Thompson (1996) o Toolan (2001 [1988]), entre otros.



ofrecer una nomenclatura para las categorías de representación discursiva<sup>68</sup>, de la misma manera que su modelo no ha permanecido intacto desde su aparición. El propio Short, junto con su equipo de Lancaster, ha llevado a cabo modificaciones y adiciones para refinarlo, que han dado lugar al modelo que aquí se adopta. Así, Semino y Short (2004: 42)

(i) [...] added one new category to each of the speech and thought presentation scales, (ii) [...] introduced a separate writing presentation scale, and (iii) [...] introduced a number of subcategories or variants of existing categories.

Este modelo, al estar basado en los datos que ofrecen distintos corpus, posee una sólida base cuantitativa que, por su replicabilidad y carácter objetivo, ratifica su validez<sup>69</sup>. Además, conviene incidir en que los propios Leech y Short, en su edición de 2007 de *Style in Fiction*, reconocen las matizaciones llevadas a cabo por el propio Short y su equipo de investigación<sup>70</sup>.

Por último, cabe destacar que el modelo de Semino y Short ha sido aplicado con éxito en el ámbito de la ficción inglesa decimonónica en Busse (2010). Se trata de un análisis de corpus de las estrategias de representación del discurso empleadas por distintos autores victorianos, donde se analizan las preferencias y las implicaciones que estas acarrearán. Las similitudes entre el trabajo de Busse y esta investigación justifican la adopción del modelo de Semino y Short para llevar a cabo un análisis de los verbos de habla de las novelas dickensianas, pues la validez de las categorías que conforman el modelo ha sido testada en el estudio sistemático de la ficción victoriana por parte de la autora alemana.

Centrándonos ya en el modelo propiamente dicho, y más concretamente en la escala de la representación del discurso verbal que nos incumbe, las distintas categorías<sup>71</sup> que la definen son<sup>72</sup>:

(N)<sup>73</sup> (*Narration*) – Narración:

He looked straight at her.

---

<sup>68</sup> Page, por ejemplo, desarrolló en 1973 su propio modelo, que difiere sustancialmente del planteado por Leech y Short, especialmente en lo que a las categorías de representación indirecta se refiere —que el da en llamar “further degrees of indirectness” (Page, 1973: 35)— y en la terminología empleada. En lugar de estilo directo, estilo indirecto, etc., su modelo está formado por las siguientes categorías: *direct*, “*submerged*”, *indirect*, “*parallel*” *indirect*, “*coloured*” *indirect*, *free indirect* y *free direct* (*ibid.*).

<sup>69</sup> Huelga que decir que su planteamiento “is inevitably still open to revision and in need of further testing” (*ibid.*: 223).

<sup>70</sup> Más concretamente, celebran “the findings of the Lancaster speech, writing and thought presentation research projects, which have taken the original Style in Fiction model and applied it systematically and exhaustively not only to a corpus of written fictional and non fictional narratives, but to a corpus of spoken English, in order to see how well it stands up to rigorous application to a wide range of data (Leech y Short, 2007 [1981]: 302)”, así como la creación de “another category on the speech presentation scale to account for sentences even more minimal than the narrator’s report of a speech act category” (*ibid.*: 303), que completa su planteamiento inicial. Se trata de la categoría *Narrator’s Representation of Voice (NV)*, de la que se hablará dentro de un momento.

<sup>71</sup> Como se ha comentado anteriormente, el modelo de Semino y Short consta de varias subcategorías que refinan la escala. No obstante, dado que en estas páginas únicamente se pretende ofrecer una visión panorámica del modelo para contextualizar la estrategia de estilo directo en la que se encuentran las formas de decir objeto de análisis en esta tesis doctoral, se ha optado por no detenerse en dichas ramificaciones. En cualquier caso, para una información detallada acerca de estas, véanse Semino y Short (2004: 52 y ss.) y Busse (2010: 37-38).

<sup>72</sup> Los ejemplos se han extraído de Semino y Short (2004: 10). A pesar de ser en lengua inglesa, se ha optado por mantener la letra redonda y utilizar la cursiva para enfatizar la estrategia de representación del discurso correspondiente, como en el original.

<sup>73</sup> Aparece entre paréntesis porque no se trata realmente de una estrategia de representación del discurso, sino más bien del nivel del que estas surgen.

*NV (Narrator's Representation of Voice)* – Representación de la voz del narrador:

*She talked on.*

*NRSA (Narrative Report of Speech Acts)* – Representación narrativa de un acto de habla:

He looked straight at her and *told her about his imminent return*. She was pleased.

*IS (Indirect Speech)* – Estilo indirecto:

He looked straight at her and *told her that he would definitely return the following day*. She was pleased.

*FIS (Free Indirect Speech)* – Estilo indirecto libre:

He looked straight at her. *He would definitely come back tomorrow!* She was pleased.

*DS (Direct Speech)* – Estilo directo:

He looked straight at her and said “*I'll definitely come back tomorrow!*”

*FDS (Free Direct Speech)* – Estilo directo libre:

He looked straight at her. “*I'll definitely come back tomorrow!*” She was pleased.

Normalmente, estas siete estrategias suelen aparecer representadas “as being ordered along a horizontal axis, with *NRSA* in the left-most speech presentation position, adjacent to (N) and the free direct category in the right-most position” (Semino y Short, 2004: 11), lo que refleja una gradación (la negrita es mía) “in terms of the narrator's **apparent** control over the report” (Brüngel-Dittrich, 2005: 18), si bien es cierto que “the appearance or illusion of character control should not be overstated: behind all the fictional individuals, however reported, stands the controlling teller” (Toolan, 2001 [1988]: 130), como se comentará en 2.1.2. A continuación se analizará cada una de las categorías a fin de ilustrar las implicaciones estilísticas que su uso acarrea.

#### *Representación de la voz del narrador (NV)*

La categoría de la representación de la voz del narrador comprende “stances of minimal speech presentation of a kind that cannot be accounted for by Leech and Short's (1981) categories” (Semino y Short, 2004: 43). En palabras de Busse (2010: 26), se trata de una categoría que contiene la “verbal activity of the character, its manner or style, as reported by the narrator, but no mention of the actual content or form is made”. Su función es la de ilustrar “the point of view of a particular character and [...] it functions as an introductory statement to speech. It has a signalling function to what follows” (*ibid.*).

#### *Representación narrativa de un acto de habla (NRSA)*

La representación narrativa de un acto de habla consiste en “one clause where the speech report verb is followed by a noun phrase or a prepositional phrase indicating the topic. Hence, the speech act value is provided, but not the exact content” (*ibid.*: 27). Sirva el siguiente ejemplo de *Great Expectations* como botón de muestra, empleado por la propia Busse:

- (1) [...] and Joe, still detaining his knees, said, “Ay, ay, I'll be ekervally partickler, Pip;” and then they congratulated me again, and *went on to express so much wonder at the notion of my being a gentleman*, that I didn't half like it.

(*GE*, capítulo 18)

Se trata de una estrategia “prototypically used for summarizing, and for providing background speech information to contextualize fuller speech presentation forms” (Semino y Short, 2004: 11), si bien es cierto que “takes on a specific functions in 19<sup>th</sup>-century narrative fiction” (Busse, 2010: 110), como la de privar de protagonismo a personajes que no lo merecen. Tómese como ejemplo el siguiente extracto de *Our Mutual Friend*:

- (2) ‘It lowers me. When I’m equally lowered all over, lethargy sets in. By sticking to it till one or two in the morning, I get oblivion. Don’t let me detain you, Mr Wegg. I’m not company for any one.’

‘It is not on that account,’ says Silas, rising, ‘but because I’ve got an appointment. It’s time I was at Harmon’s.’

‘Eh?’ said Mr Venus. ‘Harmon’s, up Battle Bridge way?’

*Mr Wegg admits that he is bound for that port.*

‘You ought to be in a good thing, if you’ve worked yourself in there. There’s lots of money going, there.’

(OMF, libro 1, capítulo 7)

Como señala Lambert (1981: 24), “the device suggests a real contempt: why bother with what such a character as *this* would actually say here?” Esto es, se emplea como una suerte de castigo sobre el ladino Silas Wegg, a quien no se le da la voz que sí se le otorga a Venus.

#### *Estilo indirecto (IS)*

El estilo indirecto “displays a greater ‘contribution’ from the character in the novel than NRSA because it makes a weightier claim to be faithful to the original” (Semino y Short, 2004: 12), pues, además de revelar el valor del acto de habla que introduce, también “presents the propositional content of what was said” (*ibid.*). Sin embargo, todavía se trata de

an interpretive rather than an imitative mode. In it, the quoting speaker interprets the content of the quoted speech in a propositional form, removing all traces of the quoted speaker’s expression or translating them into a descriptive form (Banfield, 1982: 62).

Sirva como ejemplo el siguiente extracto empleado por Busse (2010: 115), extraído de *Oliver Twist*, en el que Mr. Bumble le cuenta a Mr. Grimwig la historia personal de Oliver:

- (3) Mr. Bumble put down his hat; unbuttoned his coat; folded his arms; inclined his head in a retrospective manner; and, after a few moments’ reflection, commenced his story.

It would be tedious if given in the beadle’s words: occupying, as it did, some twenty minutes in the telling; but the sum and substance of it was, that Oliver was a foundling, born of low and vicious parents. *That he had, from his birth, displayed no better qualities than treachery, ingratitude, and malice. That he had terminated his brief career in the place of his birth, by making a sanguinary and cowardly attack on an unoffending lad, and running away in the night-time from his master’s house.*

(OT, capítulo 17)

Como se puede observar, el narrador interpreta las palabras de Bumble en lugar de ofrecerlas explícitamente. Su función, por tanto, es la de resumir el acto de habla original que reproduce. Se suele emplear “when the propositional content rather than the lexico-grammatical form or the exact words are important” (*ibid.*). El estilo indirecto no es, en cualquier caso, “the prototypical way of presenting speech in the 19th-century corpus” (*ibid.*: 114). De hecho, se trata de “the second less frequent category of discourse presentation” (*ibid.*), solo por detrás del estilo indirecto libre.

### *Estilo indirecto libre (FIS)*

El estilo indirecto libre, a caballo entre el estilo indirecto y el estilo directo,

shares linguistic features associated prototypically with both the IS and DS forms. Typically, it will not have the quotation marks associated with DS and often does not have the reporting clause associated with IS. It may contain some deictic features (in the widest sense of the term) which are appropriate for DS and, at the same time, others which are appropriate for IS (Semino y Short, 2004: 11).

Esta ambivalencia estructural hace que se mueva “between mimesis and diegesis because, although it does not contain the reporting clause, it contains the narrator’s intrusion through a switch from present to past” (Busse, 2010: 119). A pesar de tratarse de la estrategia menos utilizada en la ficción inglesa decimonónica (*ibid.*), existen ejemplos en Dickens que poseen una carga estilística considerable. Tal es el caso del juicio en el que Charles Darnay es procesado por traición en *A Tale of Two Cities* (libro segundo, capítulo tercero)<sup>74</sup>, en el que “Dickens uses mainly FIS to portray the speeches of those characters hostile to the central characters of the novel. This choice allows him to cast an ironic light on what they say” (Leech y Short, 2007 [1981]: 269). Cuando se trata de personajes que despiertan la simpatía del lector, sin embargo, se utiliza el estilo directo. Esta “division of modes of speech presentation thus becomes an important vehicle which Dickens uses to control our sympathies over a relatively sustained period” (*ibid.*).

### *Estilo directo (DS)*

Aunque se abordará en el apartado 2.1.2. con más detenimiento, cabe señalar que el estilo directo

consists of the reporting and the reported clause, which is marked in inverted commas. DS is supposed to bring with it a further faithfulness claim as it reports verbatim the speech act value, the grammatical structure and the words of the utterance as well as its propositional content (Busse, 2010: 27-28)<sup>75</sup>.

Esto es, se trata de la estrategia en la que se pasa de la interpretación a la imitación (Banfield, 1982: 62), pues el acto de habla se reproduce sin alterar el contenido lingüístico original. De acuerdo con Page (1973), el acto de habla se ha de acompañar de algunos de los siguientes elementos cuando se presenta en estilo directo. En primer lugar, puede haber “attributions to speakers, often necessary to avoid confusion or tedious calculation on the reader’s part” (*ibid.*: 26), es decir, verbos de habla que guían al lector a través de las intervenciones de los personajes. Además, como él mismo señala, “writers seek to relieve the monotony of constant ‘he-saids’ by resorting to elegant variation, though the variations, when not simply a novelistic habit, are in themselves expressive” (*ibid.*). Por otro lado, también es posible encontrar “‘stage direction’ as to facial expression, movement, gesture, etc.” (*ibid.*). En el caso de Dickens, “they are abundant [...], as the often-noted theatrical element in his work would lead one to expect” (*ibid.*). En tercer lugar, esta estrategia en ocasiones incluye “references to or indications of paralinguistic

---

<sup>74</sup> Para un análisis exhaustivo de este pasaje, véase Gregory (1965).

<sup>75</sup> Por supuesto, esa reproducción fiel de las palabras que se presentan hay que entenderla dentro del marco literario en el que nos encontramos. Tal y como sostiene Page (1973: 6), “no dialogue in novel or play will consist merely or even mainly, of an accurate transcript of spontaneous speech. It is important to insist at this point that there is an inevitable gap —wider or narrower at different times, but never disappearing entirely— between speech, especially in informal situations, and even the most ‘realistic’ dialogue in a work of literature”. Así pues, ha de ser entendido como “the provision of hints towards an imaginative reconstruction of speech by the reader on the basis of his empirical knowledge of speech and his familiarity with the conventions of written dialogue” (*ibid.*: 25). Para una información más precisa entre la diferencia que existe entre el discurso y la representación de este en el ámbito literario, véase Deirdre Burton (1980).

qualities such as stress, pitch, intonation, volume, vocal quality, either within the dialogue itself or in the accompanying comments” (*ibid.*: 26-27). En el caso de Dickens, los verbos de habla son nuevamente una fuente continua de información de este tipo que, como se demostrará, contribuyen a caracterizar a los personajes con los que se asocian. Por último, “many novelists find the temptation to interpolate comment or moralizing into dialogue passages quite irresistible” (*ibid.*: 28). Las *suspended quotations* dickensianas son quizá el mejor ejemplo de ello (cf. Lambert, 1981).

Tales elementos, unidos a la sobredicha reproducción fiel del acto de habla, permiten alcanzar los efectos “of vividness and dramatisation” (Busse, 2010: 28) típicos de esta estrategia. Sirva como botón de muestra el siguiente ejemplo extraído de *Pickwick Papers*. El acto de habla de Sam refleja alguna de sus idiosincrasias dialectales más llamativas, mientras que el verbo de comunicación —*soliloquise*, empleado únicamente para introducir sus palabras en el marco de la novela— contribuye a proyectar la facundia del criado de Mr. Pickwick, que le conduce, como en este caso, a hablar incluso para sí mismo cuando no hay nadie que le escuche:

- (4) ‘She’s a-goin’ off,’ *soliloquised* Sam in great perplexity. ‘Wot a thing it is, as these here young creeturs will go a-faintin’ away just ven they oughtn’t to. Here, young ‘ooman, Miss Sawbones, Mrs. Vinkle, don’t!’

(*PP*, capítulo 39)

Todas estas características hacen del estilo directo la estrategia más empleada a la hora de dar voz a los personajes del género novelesco en general (Semino y Short 2004: 97) y de la ficción inglesa decimonónica en particular (Lambert 1981: 11; Busse 2010: 90). Dickens, como se podrá comprobar en este trabajo doctoral, no solo no es una excepción, sino que además descuellan con respecto al resto de autores del corpus de referencia en el uso de esta estrategia. Esta abundancia se materializa en un uso variado de verbos de habla con una clara función caracterizadora.

#### *Estilo directo libre (FDS)*

El estilo directo libre, por último, es la estrategia “where the characters apparently speak to us more immediately without the narrator as an intermediary” (Leech y Short, 2007 [1981]: 258), pues contiene “the direct reported clause (mostly in inverted commas), but it does not need to include the reporting clause” (Busse, 2010: 28). Esto es, “it presents the words of the character/original speaker with no apparent ‘interference’ from the narrator/reporter” (Semino y Short, 2004: 11). Normalmente se utiliza “for summarizing relatively unimportant stretches of conversation”, con lo que se agiliza el ritmo de la narración. Tómese como ejemplo el siguiente intercambio entre Mr. Magnus y un cochero extraído nuevamente de *Pickwick Papers*:

- (5) ‘Now, gen’l’m’n,’ said the hostler, ‘coach is ready, if you please.’  
‘Is all my luggage in?’ inquired Mr. Magnus.  
‘All right, sir.’  
‘Is the red bag in?’  
‘All right, Sir.’  
‘And the striped bag?’  
‘Fore boot, Sir.’  
‘And the brown-paper parcel?’  
‘Under the seat, Sir.’

‘And the leather hat-box?’

‘They’re all in, Sir.’

(*PP*, capítulo 22)

El contenido de la conversación no es para nada trascendente, del mismo modo que los personajes tampoco gozan de la importancia necesaria para detenerse en su intercambio conversacional de forma más pausada. Esa parece ser la razón por la que, una vez que introduce sus nombres en el primer acto de habla de cada uno mediante el uso de estilo directo, Dickens cambia al estilo directo libre, donde la conversación avanza de forma más rápida sin detenerse en detalles que, en este caso, no son relevantes en el marco de la narración.

Conviene incidir, antes de cerrar este apartado, en que varios autores consideran el estilo directo y el estilo directo libre dos variantes dentro de una misma estrategia. Short (1988: 70), por ejemplo, sostiene que, aunque “a formal distinction has been made for some time between direct and free direct speech, it is difficult to see a reasonable functional distinction between them in the data that I have examined”. Esto se materializa en que los propios Semino y Short (2004: 194) ven “the free direct forms merely as sub-variants of the direct categories”, pues “there is no obvious functional difference between them, particularly in relation to faithfulness claims” (*ibid.*). Sin embargo, a pesar de que, funcionalmente, ambas estrategias se comportan de un modo parecido, no puede negarse que exista una diferencia fundamental en términos estilísticos entre el ejemplo que acaba de comentarse de *Pickwick Papers* y el siguiente:

(6) ‘Has anything happened?’ *cried* his wife. ‘Oh! Do tell me that?’

‘Yes,’ *snarled* the dwarf. ‘No. What matter which? I have told you what to do. Woe betide you if you fail to do it, or disobey me by a hair’s breadth. Will you go!’

‘I am going, I’ll go directly; but,’ *faltered* his wife, ‘answer me one question first. Has this letter any connexion with dear little Nell? I must ask you that—I must indeed, Quilp. You cannot think what days and nights of sorrow I have had through having once deceived that child. I don’t know what harm I may have brought about, but, great or little, I did it for you, Quilp. My conscience misgave me when I did it. Do answer me this question, if you please?’

(*OCS*, capítulo 67)

Sin duda, los verbos de habla que aparecen en el ejemplo (6) ofrecen una información que influye decisivamente en los actos de habla que introducen y en la proyección de la imagen de Quilp y su mujer<sup>76</sup>, algo que no se puede colegir, en modo alguno, en las intervenciones de Mr. Magnus y el cochero en el ejemplo (5). Por lo tanto, al igual que hace Busse (2010: 28), en esta tesis doctoral “both phenomena are annotated separately”. Las razones parecen claras, pues, efectivamente, el uso de ambas estrategias “relates to the interplay between narration and discourse presentation” (*ibid.*: 125) y con los “concepts of mimesis and diegesis and ‘tagged’ and ‘untagged’ speech” (*ibid.*). Esto es, la distinción entre ambas estrategias es importante

because it takes account of the fact that the presence of the narrator through the reporting clause in DS modifies the reader’s perception of how the immediate stretch of DS said in a different way than if the reader only encounters FDS (*ibid.*: 129).

Una vez realizada esta puntualización, y tras haber llevado a cabo un somero repaso de las distintas estrategias de representación del discurso a disposición del narrador, el siguiente epígrafe abordará el estilo directo de forma más detenida. Este énfasis se debe a que, como se ha dicho, las implicaciones estilísticas que acarrea son particularmente significativas en el caso de

---

<sup>76</sup> Para una información más detallada de la proyección del carácter de estos personajes a través del uso de verbos de habla, véase 5.3.4. (ejemplos (2) a (29)).

Dickens, tanto por la técnica misma de la representación del discurso como, especialmente, por los verbos de habla que lo introducen.

### 2.1.2. Estilo directo e interferencia

Como se ha dicho, el estilo directo desempeña un papel de importancia cardinal en la ficción inglesa decimonónica, no solo porque la representación del discurso juegue un “crucial role in 19th-century narrative fiction” (*ibid.*: 96), sino porque se trata de la estrategia más utilizada para reproducir ese discurso (Busse, 2010: 90). En el caso que nos ocupa, “the idiosyncratic speech of many of Dickens’ characters is a means of identifying them in a long serial work” (Ingham, 1979: 144). En efecto, el estilo directo, gracias a su formato estructural, contribuye a crear este carácter idiosincrásico a través de la mimesis oral, posibilitada por el formato estructural de esta estrategia. De un lado, la “*verbatim* representation of the original utterance” (Semino y Short, 2004: 166) se convierte, al mismo tiempo, en “a badge of identity and a means of enriching the reader’s awareness of a given character’s individuality” (Page, 1973: 15). De otro lado, la proposición proyectora que introduce este discurso contiene elementos que “affect the ways utterances are received and interpreted by readers” (Caldas-Coulthard, 1988: 6-7). En este sentido, el valor de los verbos de habla es especialmente relevante desde un punto de vista estilístico, pues expresa matices que, en palabras de Page (1973: 27), no pueden “be otherwise rendered”. Por todo ello, el estilo directo es la estrategia por antonomasia del género novelesco en general y del canon de representación del discurso en cualquier ámbito. Por tanto, “(a)ll the other speech presentation categories can be described as modifications of DS” (Brüngel-Dittrich, 2005: 16).

La importancia y el valor caracterizador de los verbos dentro de la estrategia de estilo directo no pueden entenderse sin la interferencia del narrador. Como se ha comentado anteriormente, las distintas categorías de representación del discurso se alinean sobre un eje que grada la mediación por parte del narrador. Así, como sostiene Brüngel-Dittrich (*ibid.*: 18),

(d)epending on which kind of speech presentation the author uses, he has got more possibilities of ‘interfering’, or commenting on what is said. Obviously, NRSA is best for that, as the author can use his own words to describe what is said. When NRSA is used, the narrator is apparently in total control of the report, whereas IS, FIS, and DS only allow him partial control and it seems as if the use of FDS does not give him any control at all.

No obstante, la desaparición de la interferencia a medida que nos desplazamos hacia las categorías más directas del eje es mera apariencia. Esto es, siempre existe mediación por parte del narrador, aunque solo sea porque percibimos la historia a través de su perspectiva. Así pues, es cierto que “as we move along the cline of speech presentation from the more bound to the more free end, his interference **seems** to become less and less noticeable” (Leech y Short 2007, [1981]: 259) (la negrita es mía). Pero, efectivamente, solo lo parece, pues “(t)ellers of narratives are [...] in charge of selecting, ordering and organizing the sequence in which events will be recounted. There is always a choice and a construction” (Caldas-Coulthard, 1988: 23). Esta cuestión de la selección, ordenación y organización del discurso también es pertinente en la representación del discurso no literario, pues “the main reason for speech representation [...] is ‘significance’” (Caldas-Coulthard, 1994: 298). Es decir, un “reporter only reports those parts of the exchange that are significant for him/her according to his/her view of the world” (*ibid.*). por tanto, este enfoque puede emplearse más cabalmente aún en el género novelesco donde “there is no real happening outside the text, so the story has no existence apart from the discourse” (Caldas-Coulthard, 1988: 32).

Tomando la aparente gradación en la interferencia el abanico de estrategias comentadas en 2.1.1. como una opción estilística, puede decirse que “narrators can be in control or not in control” (*ibid.*: 128), aunque “(t)he author [...] will always be in total control of the text presented” (*ibid.*: 129). Así pues, “it is misleading to say that in DS the narrator is not in

control” (*ibid.*). Naturalmente, la interferencia es tanto mayor cuanto más específicas sean las formas de decir, pues se ofrece una valoración de las palabras que influye en la percepción de estas por parte del lector. Por ejemplo:

- (1) ‘You dog,’ *snarled* Quilp, ‘I’ll beat you with an iron rod, I’ll scratch you with a rusty nail, I’ll pinch your eyes, if you talk to me—I will.’

(OCS, capítulo 5)

En el acto de habla de Quilp (*The Old Curiosity Shop*) se pueden observar algunos de los rasgos más llamativos de su discurso, como el uso del epíteto *dog* o su tono violento. Sin embargo, Dickens, a través de la figura del narrador, sigue presente en la representación de su discurso mediante *snarl*, que modela todo el acto de habla y completa la proyección de este. Gracias a esta elección, por tanto, se puede reforzar su caracterización, pues se trata, además de un verbo de habla empleado únicamente para introducir sus palabras<sup>77</sup>:

- (2) ‘Yes,’ *snarled* the dwarf. ‘No. What matter which? I have told you what to do. Woe betide you if you fail to do it, or disobey me by a hair’s breadth. Will you go!’

(OCS, capítulo 67)

Esta es, precisamente, la clave de esta tesis doctoral, en la que se identifican todos los ejemplos como el de *snarl* en las novelas de Dickens y se analiza su valor estilístico como técnica de caracterización.

## 2.2. Verbos de habla

Ya sea en el plano literario o en una conversación cotidiana, quien narra “can choose to be responsible for what s/he recounts, or to detach her/himself from the responsibility of what is being uttered by transferring the averral to other tellers” (Caldas-Coulthard, 1988: 21-22). Como se ha podido comprobar en la sección anterior, cuando se traslada la responsabilidad de lo narrado a otra persona, es decir, cuando se reproduce el discurso de alguien, las implicaciones pueden ser de muy distinto tipo. Es por ello que “(v)erbs referring to speech constitute one of the most important areas of the vocabulary of any language” (Wierzbicka, 1987: 3) pues, efectivamente, se trata de un elemento que puede condicionar de forma decisiva la percepción de las palabras que se nos presentan. Según la propia Wierzbicka (*ibid.*),

(i)t would not be an exaggeration to say that public life can be conceived as a gigantic network of speech acts [...]. From morning to night, we ask, answer, quarrel, argue, promise, boast, scold, complain, nag, praise, thank, confide, reproach, hint — and so on and so on. Moreover, from morning to night, we seek to interpret what other people are saying [...] Speech act verbs, i.e. words such as *suggest, request, criticize, hint, boast, complain* or *accuse* are crucially important to the way we perceive the world we live in.

Dejando a un lado la conversación cotidiana, los verbos de habla poseen una importancia capital en la ficción literaria<sup>78</sup>. Para empezar, al contrario que en la “naturally-

---

<sup>77</sup> Para una información más pormenorizada sobre la caracterización de Quilp a través de los verbos de habla, véase el apartado 5.3.4. (ejemplos (2) a (23)).

<sup>78</sup> En una conversación literaria, el hablante utiliza el verbo de habla para distanciarse “from the proposition in the reporting clause, since s/he attributes to somebody else the responsibility of averring what comes after the reporting verb” (Caldas-Coulthard, 1987:152). En el caso de una novela esto no es del todo así, pues “although there is a transference of voice, the source of the discourse is the same and



occurring conversation” (Sacks *et al.*, 1974: 697), “(c)onversation reported in literature [...] is not actually interactive —there are no real people speaking to each other in real time” (*ibid.*: 149). Por ello, el autor emplea una serie de convenciones que emulan el componente oral del discurso natural en su construcción estilística<sup>79</sup>. Así pues, dado que en la redacción no pueden plasmarse “such things as tone of voice, voice pitch, nasality, speech defects, singing, gestures, faces, etc.” (Brüngel-Dittrich, 2005: 30), se utilizan estrategias como los verbos de habla para reemplazar tales efectos. Se trata, pues, de rasgos dispuestos estratégicamente por el autor. Es precisamente esta condición deliberada la que los dota de relevancia en el plano estilístico, pues, como señala Page (1973: 2),

(d)etail in a work of fiction, whether of action, description or speech, and however apparently fortuitous or excessive, can hardly be dismissed as irrelevant, since it belongs to the strictly finite amount of material laid at our disposal by the writer, as distinct from the unselective and virtually unlimited offering made by ‘reality’.

Este matiz resulta decisivo para comprender el rol caracterizador que pueden desempeñar las formas de decir, pues, efectivamente, “while the information that affects the understanding of real people is vast, the information on characters in literary texts is very limited” (Mahlberg, 2013: 119). Por lo tanto, un uso repetido de un verbo de comunicación para proyectar un habla determinada puede contribuir decisivamente a la creación de la imagen de un personaje. Tómese como ejemplo el siguiente acto de habla de Jacques Three (*Tale of Two Cities*), cuyas palabras aparecen introducidas por el verbo *croak*:

(1) “Kill him!” *croaked* Jacques Three, who had come close up.

(*TTC*, libro 2, capítulo 21)

Naturalmente, la forma de decir cumple una función comunicativa, es decir, ofrece “a general idea of how something is said and which speech act is conveyed, and which paralinguistic movements accompany the [...] verbal actions” (Busse, 2010: 242). Sin embargo, la elección de *croak* parece sobrepasar la función comunicativa y adquirir un valor caracterizador, pues el tono ronco de su voz puede ayudar a proyectar el carácter displicente del revolucionario. Este hecho se refuerza por la evidencia de que *croak* introduce sus palabras hasta en cinco ocasiones más:

(2) “A. M.!” *croaked* Jacques Three, as he read greedily.

(*TTC*, libro 2, capítulo 21)

(3) “Magnificent!” *croaked* Jacques Three.

(*TTC*, libro 3, capítulo 12)

---

posterior evaluation of the quoted proposition does not happen. The author can evaluate the force of the illocution outside the dialogue proper, but not the proposition itself. The purpose of the detachment is therefore different” (*ibid.*: 153).

<sup>79</sup> Como señala Page (1973: 2-3), “novelists have discovered that, paradoxically, the quality of life can be most successfully evoked by exploiting the conventions that the development of prose fiction has made available to them, rather than by a too scrupulously faithful adherence to actuality”. Los verbos de habla son una de las estrategias que conforman esas convenciones. Caldas-Coulthard (1988: 62) ilustra muy bien esta comparación a través de una metáfora de tipo teatral, que, teniendo en cuenta el gusto de Dickens por el género dramático, casa muy bien con el contenido de esta investigación: “just as a spectator in a theatre viewing from a distance a heavily made-up face has the impression of normality, so a reader confronted with ‘fictional’ or ‘represented’ interaction (this interaction only happens intratextually), which differs in significant ways from real interaction, has the impression of reality. If the face is examined closely, however, one realizes that the first impression is caused by simplification and exaggeration. In the same ways authors simplify or exaggerate features of real interaction.”

- (4) “It is a great pity,” *croaked* Jacques Three, dubiously shaking his head, with his cruel fingers at his hungry mouth; “it is not quite like a good citizen; it is a thing to regret.”  
(*TTC*, libro 4, capítulo 14)
- (5) “She has a fine head for it,” *croaked* Jacques Three. “I have seen blue eyes and golden hair there, and they looked charming when Samson held them up.”  
(*TTC*, libro 4, capítulo 14)
- (6) “That must never be,” *croaked* Jacques Three; “no one must escape. We have not half enough as it is. We ought to have six score a day.”  
(*TTC*, libro 4, capítulo 14)

A la luz de estos seis ejemplos<sup>80</sup> parece claro que “(b)y examining the verbs that gloss a represented saying, for example, we can detect the narrator’s stance towards what is reported” (Caldas-Coulthard, 1988: 6). En el caso de Dickens, además, este uso se traduce en una estrategia de caracterización sutil, que viene a ratificar las palabras de Marcus (1965: 214) acerca de sus novelas, donde “no detail is too small or by-the-way for it not to be discovered as elaborating some larger organic theme”.

### 2.2.1. Verbos de habla y estilo directo

Como se ha comentado en el apartado 2.1., los verbos de habla que se analizan en esta tesis doctoral son aquellos que aparecen en estilo directo. El potencial estilístico de las formas de decir bajo esta estrategia se complementa a la perfección con la reproducción exacta de las palabras del personaje, lo que convierte al estilo directo en “a crucial aspect of the externalisation of character” (Mahlberg, 2013: 76), pues “(w)hen the comment on the manner of speaking is linked to direct speech an impression of immediacy is created” (*ibid.*: 143). Los verbos de habla, por consiguiente, influyen de manera decisiva en el significado de los enunciados en estilo directo. Así lo demuestran los siguientes ejemplos empleados por Caldas-Coulthard (1988: 138):

- (7) “How are you” John *said*. “Very well” Mary *said*.
- (8) “How are you” John *asked*. “Very well” Mary *answered*.
- (9) “How are you” John *grunted*. “Very well” Mary *conceded*.

En cualquiera de estos tres ejemplos puede observarse la mediación del narrador, pues a pesar de las diferencias entre ejemplos como *say* y *grunt*, todos los actos de habla de John y de Mary están introducidos por una proposición proyectada “in which the author intervenes with a commentary on what is supposedly said” (*ibid.*). Sea cual sea el verbo de habla, este siempre comporta una elección por parte del narrador y, como tal, acarrea implicaciones estilísticas:

If the quote is introduced by illocutionary verbs of saying (claim, propose, suggest, see discussion in the next chapter), the narrator explicitly interferes with the report, while, if the quote is introduced by neutral verbs of saying (say, tell) s/he abstains from explicitly interfering in the report. But because ‘quotes’ [...] are manifestations of paratactic interclausal relations, the narrator is also always in control, even when the presentation of quotes is neutral (*ibid.*)

---

<sup>80</sup> Para una explicación detallada del uso de *croak* como verbo que introduce el discurso de Jacques Three, véase el apartado 5.4.3.1.

Es decir, aun con la utilización de verbos aparentemente neutros como *say*<sup>81</sup>, existe cierto nivel de interferencia por parte del narrador, pues la —aparente— ausencia de mediación es una decisión deliberada y, como tal, acarrea implicaciones estilísticas<sup>82</sup>. En el caso concreto de Dickens, con miles de verbos de habla específicos empleados para dar voz a las criaturas que pueblan sus novelas, este elemento es un aspecto fundamental en el marco de su estilo, con un valor caracterizador innegable.

### 2.2.2. Verbos de habla neutros y mediación

Como acertadamente señala Culpeper (2001: 115), “the way one speaks can trigger information about other group memberships, such as age and sex, and also information about personality [...] [pues] there is a strong relationship between certain voices and certain personality types”. Cuando se analiza esta correlación entre voz y personalidad en el plano literario, se constata su importancia en el marco de la caracterización. En este sentido, los verbos de habla, entendidos como la herramienta paradigmática para la proyección de matices como el tono o la actitud de los actos de habla que introducen, constituyen un elemento caracterizador fundamental. Gracias a ellos, el autor “not only informs the reader about the narrator’s controlling comments, but also manipulates the reader and creates his/her evaluation of the characters” (Busse, 2010: 196).

Cabe recordar que la mediación por parte del narrador no solo se advierte en el uso de aquellos verbos de habla más específicos. Por el contrario, su interferencia también sigue presente y conlleva implicaciones de tipo estilístico incluso cuando emplea verbos de habla de carácter neutro. En palabras de Caldas-Coulthard (1988: 136),

(i)f, for example, an author like Hemingway chooses to tell his story in a quasi-dramatic way (using neutral reporting verbs in the inner periphery of the dialogue —say and tell, and consequently little glossing), this position of ‘apparent’ neutrality is significant because the ‘again apparent’ lack of mediation results in a more actualised and therefore more vivid text.

Efectivamente, Hemingway “(deliberately) uses a small vocabulary” (Stubbs, 2005: 15), algo que en términos de verbo de habla se traduce en una sugerente parquedad a la hora de modelar el habla de sus personajes. Por ejemplo, en las líneas iniciales de *Hills Like White Elephants*:

(1) “They look like white elephants,” she *said*.

“I’ve never seen one,” the man drank his beer.

“No, you wouldn’t have.”

“I might have,” the man *said*. “Just because you say I wouldn’t have doesn’t prove anything.”

The girl looked at the bead curtain. “They’ve painted something on it,” she *said*. “What does it say?”

“Anis del Toro. It’s a drink.”

“Could we try it?”

---

<sup>81</sup> Como se comentará en el apartado 2.2.4., *say* también puede acarrear implicaciones estilísticas significativas, pues puede acompañarse de elementos que indiquen el modo en el que se articula el acto de habla o la actitud del hablante al producirlo. Para una información más detallada acerca de estos elementos distintos de los verbos de habla que pueden indicar información relevante sobre el discurso que se reproduce, véase Thompson (1996: 524), que, además de los verbos de habla, aborda conceptos como “reporting adjuncts”, “reporting nouns” y “reporting adjectives”.

<sup>82</sup> Véase el siguiente apartado, donde se citan ejemplos de Hemingway que ilustran las implicaciones estilísticas que acarrea el uso de *say*.

The man called “Listen” through the curtain. The woman came out from the bar.

“Four reales.” “We want two Anis del Toro.”

“With water?”

“Do you want it with water?”

“I don’t know,” the girl *said*. “Is it good with water?”

“It’s all right.”

“You want them with water?” *asked* the woman.

“Yes, with water.”

Como se puede observar, el intercambio entre el norteamericano, la muchacha y la camarera apenas se encuentra guiado por cinco verbos de habla —cuatro ejemplos de *say* y uno de *ask*. Cuando esto ocurre,

the reader must divine for himself the illocutionary force of the sentences spoken by characters to each other, that is, what they ‘mean’ as a function of what they do in the context of the action, since there are no reports of that doing. It is as if we were supposed to supply, metatextually, the correct verb tag: ‘complained’, ‘argued’, ‘pleaded’, to characterise the speech acts (Chatman, 1978: 175-176).

Es decir, “the impact of the narrative comes from the dialogue itself and the illocutionary force has to be derived by the reader exclusively from the words supposedly uttered” (Caldas-Coulthard, 1987: 166). Sin embargo, esta no deja de ser una opción ejercida por el autor de forma deliberada, por lo que resulta significativa desde un punto de vista literario en tanto que pueden atesorar “non-explicit meaning” (Caldas-Coulthard, 1994: 295) igualmente relevante en términos estilísticos. En suma, tanto una interferencia explícita como una aparente ausencia de mediación “may influence the way the represented utterances are received and interpreted by readers” (Caldas-Coulthard, 1992: 67), razón por las que ambas estrategias son susceptibles de análisis en términos de caracterización. Sin embargo, no deja de ser cierto que es a través del uso de verbos de habla específicos donde se observa una intervención mayor por parte del narrador, quien “can ensure that readers interpret correctly what they are trying to transmit” (Caldas-Coulthard, 1987: 157). Así pues, teniendo en cuenta que “certain personalities gravitate toward certain speech acts” (Hurst, 1987: 356), resulta innegable la centralidad de los verbos de habla de naturaleza específica como recurso caracterizador.

### 2.2.3. Verbos de habla y Dickens

En la ficción victoriana la caracterización fue “a distinct element with its own problems” (Sucksmith, 1970: 250) debido a cuestiones como la publicación fasciculada de las novelas. El uso de ciertos verbos de decir resulta una estrategia muy útil para evocar la imagen del personaje a medida que se suceden las entregas. En el caso concreto de Dickens, como sostiene Quirk (1961: 21), “speech is an integral part of the personality of each character and a part which we recognize each time he or she appears”. Normalmente, suelen señalarse el uso de muletillas y los idiolectos como ejemplos paradigmáticos de los elementos que conforman estas hablas características, aunque existen otros aspectos como los verbos de habla que contribuyen igualmente a delinearlos textualmente. Tómese el caso de Mr. Snagsby (*Bleak House*) como ejemplo. Su seña de identidad más característica es, sin duda, la coletilla *not to put too fine a point upon it*, con la que trata de no parecer demasiado vehemente a ojos de sus interlocutores:

- (1) “And being wanted in the —not to put too fine a point upon it— in the shop,” says Mr. Snagsby, rising, “perhaps this good company will excuse me for half a minute.”

(*BH*, capítulo 19)

Esta muletilla es un recurso utilizado por Dickens para proyectar el carácter temeroso del dependiente de *Bleak House*. Pero no el único. Un vistazo a los verbos de habla que Dickens emplea para introducir sus palabras deja entrever que la naturaleza asustadiza del personaje también se proyecta a través de este elemento:

- (2) “You see what he is!” the constable observes to the audience. “Well, Mr. Snagsby, if I don’t lock him up this time, will you engage for his moving on?”

“No!” cries Mrs. Snagsby from the stairs.

“My little woman!” *pleads* her husband. “Constable, I have no doubt he’ll move on. You know you really must do it,” says Mr. Snagsby.

(*OCS*, capítulo 19)

La elección de *plead* para introducir sus palabras proyecta su carácter medroso cuando se enfrenta al agente de policía que amaga con detener al joven Jo por negarse a circular cuando se lo pide. Debido a la indiferencia de su mujer frente a la situación, Mr. Snagsby ruega un poco de paciencia temeroso ante la indefensión del niño. El uso de *plead*, por tanto, contribuye a perfilar el carácter de Mr. Snagsby, pues, efectivamente, “(c)haracter information that has already been introduced is perceived as less repetitive when presented in the form of circumstantial information” (Mahlberg, 2013: 174), tal y como ocurre con este verbo de habla.

Queda claro, pues, que además de las llamativas muletillas o los idiolectos tan sugerentes, “character information can also be presented more subtly and integrated into the wider picture of the fictional world” (*ibid.*: 165), de tal suerte que “repeated phrases or character tags are not seen as isolated features but they are part of a range of textual functions” (*ibid.*). Los verbos de habla, como se podrá comprobar en esta tesis doctoral, son un buen ejemplo de estos elementos del catálogo de herramientas caracterizadoras del estilo de Dickens.

La dispersión de las formas de decir en el texto, sin embargo, ha impedido que la crítica literaria tradicional haya estudiado su valor estilístico de forma sistemática. En efecto, a pesar del reconocido “endelessly fertile genius for individuation [*sic*] through speech” (Page, 1973: 158) del autor, los verbos de habla nunca han sido considerados parte importante de ese repertorio estilístico. Por supuesto, muchos autores están de acuerdo en que “(t)o set before his reader the image so vivid in his own mind, he simply describes and reports” (Gissing, 1974 [1898]: 94) y en que para ello “(h)e gives the reader fairly frequent descriptions of the way in which characters speak” (Brook, 1970: 39). Sin embargo, estas aproximaciones a la proyección del discurso no han pasado de lo anecdótico en lo que al papel de los verbos de habla como recurso caracterizador se refiere. Existen, no obstante, estudios dignos de mención —como los de Fido (1968) o Page (1973) apuntadas en el capítulo 1—, que, aunque superficiales, dejan entrever la importancia del fenómeno. Gracias a un estudio de corpus como el que aquí se realiza, sin embargo, es posible rescatar miles de ejemplos y constatar el rol caracterizador que desempeñan en sus novelas.

#### 2.2.4. Clasificación de los verbos de habla

Un análisis cabal de los verbos de habla que emplea Dickens en sus novelas requiere alguna clasificación que facilite su posterior estudio. En este sentido, existen diversos trabajos que cumplen este cometido. Wierzbicka (1987), por ejemplo, elabora un diccionario de verbos de habla. Se trata de un diccionario un tanto *sui generis*, en tanto que está planteado como un

trabajo onomasiológico en el que no se incurra en el carácter circular de las definiciones tan característico de la lexicografía tradicional<sup>83</sup>. Para ello, en sus definiciones emplea únicamente el verbo *say*. El lenguaje que utiliza es, además, muy básico, pues el léxico y las construcciones sintácticas están limitados de antemano. Las definiciones, que ella prefiere llamar *explicaciones* (*ibid.*: 26), se basan en la enumeración de componentes semánticos, lo que se materializa en una división en treinta y siete categorías articuladas en torno a otros tantos denominadores comunes. Existe, por ejemplo, la categoría “COMPLAIN”, en la que se encuentran, además del propio *complain*, los verbos *protest*, *object*, *moan*, *bemoan*, *lament* y *bewail*. Estas categorías podrían resultar útiles para medir las preferencias de Dickens por según qué verbos o incluso compararlas con las del resto de autores del corpus de referencia, aunque no parece la opción más adecuada para evaluar el rol caracterizador de los verbos en la producción dickensiana. En cualquier caso, Wierzbicka analiza y define más de doscientos verbos de habla, que, añadido a la sistematicidad del estudio, se traduce en una clasificación nítida y completa de este elemento en el marco de la lengua inglesa.

Levin (1993), por otro lado, realiza una clasificación de “various syntactically relevant, semantically coherent verb classes in English” (*ibid.*: 22). Para ello, recurre a cuarenta y nueve categorías distintas. Una de esas categorías es la de “Verbs of Communication” (*ibid.*: 202), que se divide, a su vez, en ocho subcategorías: “Verbs of Transfer a Message”, “Verbs of Manner of Speaking”, “Verbs of Instrument of Communication”, “Talk Verbs”, “Chitchat Verbs”, “Say Verbs”, “Complain Verbs”, “Advise Verbs” (*ibid.*). Sin embargo, dado que las formas que analiza son verbos de comunicación en general, algunas de estas subcategorías contienen verbos que no son de habla: *e-mail*, *fax*, *telecast*, etc. Precisamente por este carácter general del estudio, la elección de la taxonomía de Levin tampoco parece la más adecuada a la hora de analizar el potencial estilístico de las formas de decir dickensianas. La “preliminary nature of the investigation” (*ibid.*: 23), además, se traduce en que “(t)he presentation of the material relies primarily on illustrative examples, with written descriptions kept brief” (*ibid.*: 21). Esta condición eminentemente ilustrativa del estudio, aunque muy útil desde el punto de vista de la ejemplificación, también resulta un obstáculo a la hora de clasificar determinados verbos, pues en ocasiones las subcategorías carecen de una explicación detallada que facilite su categorización. En cualquier caso, más allá de estos inconvenientes como modelo que adoptar en este trabajo doctoral, se trata de un trabajo de referencia sobre la tipología de verbos en inglés, capaz de agruparlos en casi medio centenar de categorías distintas, cada una de ellas dividida, a su vez, en varias subcategorías más específicas.

Brüngel-Dittrich (2005), por su parte, elabora una clasificación de verbos de habla mucho más afín a los intereses de este trabajo<sup>84</sup>, en la que puede medirse el nivel de interferencia por parte del narrador y, por consiguiente, evaluar el potencial caracterizador de los verbos según las categorías que conforman la clasificación. Sin embargo, dado que el propósito de su estudio es el de analizar la reproducción del discurso —verbal, pero también mental y escrito— en la prensa británica y alemana, la clasificación cuenta con categorías pensadas para albergar verbos que no son de habla. En concreto, su modelo se divide en ocho categorías: verbos de habla neutrales (*say*), verbos de habla metaprepositivos (*admit*), verbos de habla situacionales (*add*), verbos de habla descriptivos (*cry*), *verba sentiendi* (*feel*), verbos de pensamiento (*think*), verbos de escritura (*write*) y *verba agendi* (*stretch*). Es cierto que podrían eliminarse las que no corresponden a verbos de habla para el presente trabajo doctoral. Sin

---

<sup>83</sup> Utiliza como ejemplo el *LDOCE* (*Longman Dictionary of Contemporary English*), donde se incurre constantemente en definiciones circulares de los verbos de habla. Sirva el caso de *ask* como ejemplo. Una de sus acepciones se define en términos de *call on*, pero *call on* aparece definida con *ask*. En otra se alude a *invite*, pero, nuevamente, *invite* está definida en términos de *ask* (*ibid.*: 4-5). Este defecto en la compilación de los diccionarios es la que pretende salvar a través de su trabajo.

<sup>84</sup> Su clasificación está basada en el modelo de Caldas-Coulthard (1994) que se comenta más abajo, aunque cambia ligeramente para ajustarla a los propósitos de su estudio.

embargo, por sí solas, las categorías relacionadas con las formas de decir no constituyen un modelo refinado, pues en realidad están diseñadas como parte de un modelo más amplio capaz de combinar los tres tipos de discurso con la interferencia del narrador. Esto es, las categorías que engloban los verbos de habla no conforman una clasificación lo suficientemente completa para un análisis exclusivo del discurso verbal desde el punto de vista de la interferencia del narrador, razón por la que ha sido descartada.

También existe una clasificación de los verbos de habla elaborada en torno a la figura de Dickens. A pesar de no estudiar las formas de decir de forma pormenorizada, Lambert (1981) plantea una suerte de clasificación que, a su juicio, sirve para distribuir los verbos empleados por Dickens en torno a categorías que dan cuenta de sus preferencias. En concreto, realiza una distinción entre tres bloques. De un lado, el verbo *say*, que es “colorless, neutral, unmarked” (*ibid.*: 16) y, por extensión, la norma a la hora de reproducir discurso. De otro lado, el resto de verbos, que, de acuerdo con él, sí que ofrecen color a los intercambios conversacionales. Estos verbos se dividen, a su vez, en dos bloques. Por una parte, aquellos que “emphasize the subjective quality of the utterance and the emotional matrix from which it came” (*ibid.*), que da en llamar *lyric*. Ejemplos como *cry* o *exclaim* estarían dentro de esta categoría. Y, por otra, aquellos que “stress the relation of what is uttered now to what has been uttered before” (*ibid.*), donde se encontrarían verbos como *reply*, *interrupt*, *return* o *continue*, que etiqueta como *dramatic*. Esta clasificación posee escaso interés fuera del análisis de la *suspended quotation* en el que se enmarca su estudio. Sin embargo, este autor ofrece algunas reflexiones atinadas al justificar su modelo. Así, por ejemplo, señala que

(i)t would obviously be of some interest to compare the proportions of lyric and dramatic tag-verbs in different works; it would also be interesting to see how each of the two areas is subdivided in a particular work (*ibid.*)

La primera idea es, *mutatis mutandis*, la que se desarrolla en esta tesis doctoral. No obstante, en lo que a su clasificación propiamente dicha se refiere, la excesiva amplitud de las categorías impide realizar un sistemático como el que aquí se presenta.

En suma, aunque estas clasificaciones comportan aspectos que resultarían útiles para los propósitos de esta tesis doctoral, lo cierto es que ninguna resulta idónea para desarrollar estilístico de los verbos de habla en la producción dickensiana.

La clasificación que resulta más idónea para el análisis estilístico de los verbos de habla es, sin duda, la de Caldas-Coulthard (1987). Su distribución de los verbos se organiza en categorías y subcategorías diseñadas con el propósito de medir nivel de mediación por parte de los narradores en el género novelesco. Así pues, su modelo entronca directamente con los fines de este trabajo doctoral, pues permite agrupar los verbos de habla atendiendo a los fines estilísticos del autor. Además, gracias a la concreción de sus categorías se podrá evaluar de forma metódica el nivel de interferencia en la reproducción del discurso de los personajes y, por extensión, analizar el valor caracterizador que estos verbos pueden desempeñar.

Conviene señalar, antes de detenernos en las categorías concretas de su clasificación, que esta ha sufrido diversas adaptaciones atendiendo al tipo de texto a la que se aplica. En el modelo de 1994, dedicado al texto periodístico, los verbos se alinean en torno a tres grandes categorías, como puede observarse en la siguiente tabla:

<b>Speech-reporting verbs</b>		
Neutral structuring		<i>say, tell, ask, reply, answer</i>
Metapropositional	Assertives	<i>agree, accept</i>
	Directives	<i>urge, order</i>
	Expressives	<i>lament, complain</i>
	Commissives	<i>promise</i>
Metalinguistic		<i>narrate, quote</i>
<b>Descriptive verbs</b>		
Prosodic		<i>cry, shout, yell</i>
Paralinguistic	Voice qualifier (manner)	<i>whisper, murmur, mutter</i>
	Voice qualification (attitude)	<i>giggle, sob, gasp</i>
<b>Transcript verbs</b>		
Discourse signalling	Relation to other parts of discourse	<i>repeat, add, echo</i>
	Discourse progress	<i>pause, pursue</i>

**Tabla 4. Clasificación de verbos de habla de Caldas-Coulthard (1994)**

En este trabajo, sin embargo, se ha optado por la división planteada en su estudio de 1987, donde realiza advierte una división en cinco categorías. En la siguiente tabla se muestra su clasificación:

<b>Neutral verbs (NV)</b>		<i>say, tell</i>
<b>Structuring verbs (SV)</b>		<i>ask, reply, answer</i>
<b>Illocutionary reporting verbs (IRV)</b>	Assertives	<i>agree, accept</i>
	Directives	<i>urge, order</i>
	Expressives	<i>lament, complain</i>
	Commissives	<i>promise, guarantee</i>
	Metalinguistic	<i>narrate, quote</i>
<b>Direct speech descriptive verbs (DSDV)</b>	Prosodic	<i>cry, shout, yell</i>
	Paralinguistic	Voice qualifiers (manner) <i>whisper, murmur, mutter</i>
		Voice qualification (attitude) <i>giggle, sob, gasp</i>
<b>Discourse signalling verbs (DSV)</b>	Relation to others part of discourse	<i>repeat, add, echo</i>
	Development of discourse	<i>pause, hesitate, pursue</i>

**Tabla 5. Clasificación de verbos de habla de Caldas-Coulthard (1987)**

Esta clasificación, que emana de un estudio sobre el género novelesco, surge de la necesidad de dar cuenta de los distintos de interferencia por parte del narrador, algo que influye directamente en el potencial caracterizador de los verbos. A continuación, se glosa cada una de estas cinco categorías, que servirán de marco de referencia para este trabajo doctoral.



### *Verbos neutros (NV)*

Los *neutral verbs* (en adelante, verbos neutros o NV) son aquellos que “simply signal de illocutionary act —the saying; the intended meaning (illocutionary force) has to be derived from the dialogue itself” (*ibid.*: 153). En inglés, por tanto, únicamente pueden considerarse verbos neutros *say* y *tell*. De un lado, *say* “is the most neutral and its neutrality allows it to be placed almost anywhere in the exchange” (*ibid.*). Por otro lado, el uso de *tell*, aunque es narratológicamente neutral, tiene implicaciones que *say* no acarrea, pues, efectivamente, su uso “appears to imply the fulfilment of the perlocutionary goal of causing the hearer to know something” (*ibid.*). Por lo tanto, “the explicit presence of a hearer always accompanies this verb” (Caldas-Coulthard, 1988: 142)<sup>85</sup>.

El etiquetado de *say* y *tell* como formas de decir neutras no significa, por supuesto, que no haya interferencia por parte del narrador. Como se apuntó anteriormente, la interferencia siempre existe, aunque solo sea porque “there is always a reporter who selects and organises what is reported” (*ibid.*: 201). Que Caldas-Coulthard los defina como verbos neutros responde exclusivamente a la ausencia de mediación explícita por parte del narrador sobre el discurso que introduce a través del uso de estos verbos de habla. Es decir, se trata de verbos que “introduce a ‘saying’ without explicitly evaluating it” (Caldas-Coulthard, 1994: 305), aunque ese *saying*, por supuesto, es una opción ejercida deliberadamente por el autor.

Antes de pasar a la siguiente categoría, conviene hacer hincapié en que la neutralidad de estos verbos a veces es utilizada por los narradores como una suerte de base libre de matices sobre la que añadir detalles que modelen los actos de habla. Esto es, “(a)n author can gloss utterances with the reporting verb ‘say’ plus either an adverb, an adjective, or a prepositional clause which will mark either manner or attitude” (Caldas Coulthard, 1988: 167). Dickens, como demuestra Oncins-Martínez (2011), es un ejemplo paradigmático de este uso de *say*, en el que se advierte, además, un claro valor caracterizador.

### *Verbos estructuradores (SV)*

En segundo lugar, los *structuring verbs* (en adelante, verbos estructuradores o SV) “describe the way in which a given speech act [...] fits into a sequence of speech acts. They organize the discourse in the sense that they signal prospection (‘ask’, ‘inquire’, etc.) and retrospection (‘answer’, ‘reply’)” (Caldas-Coulthard, 1987: 155). Es cierto que en estilo directo “they are often redundant, since the representation of the exchange should be self-evident” (Caldas-Coulthard, 1988: 145). Así pues, su uso a veces no constituye sino una suerte de variación estilística para evitar incurrir en intercambios guiados por proposiciones proyectoras demasiado monótonas. Tanto es así que, en ocasiones, los verbos que indican respuesta no se emplean necesariamente para reflejar una contestación a una pregunta, sino simplemente para indicar que los personajes están hablando entre ellos (Caldas-Coulthard, 1987: 155), como se puede observar en (1) con *reply* y *return*:

(1) ‘What ought I to do then, Agnes?’ I inquired, after looking at the fire a little while. ‘What would it be right to do?’

‘I think,’ said Agnes, ‘that the honourable course to take, would be to write to those two ladies. Don’t you think that any secret course is an unworthy one?’

---

<sup>85</sup> A pesar de que ninguno de los dos verbos ofrece matices acerca del acto de habla que introducen, existe una diferencia de uso fundamental entre ambos ejemplos. Al contrario que *tell*, *say* encaja perfectamente en la estrategia de representación discursiva de estilo directo, razón por la que se emplea de forma mucho más recurrente en el género novelesco. La propia Caldas-Coulthard lo ilustra muy bien a través del ejemplo de “The Killers”, de Hemingway, donde “there are 97 occurrences of said and none or told” (*ibid.*: 143).

‘Yes. If YOU think so,’ said I.

‘I am poorly qualified to judge of such matters,’ *replied* Agnes, with a modest hesitation, ‘but I certainly feel - in short, I feel that your being secret and clandestine, is not being like yourself.’

‘Like myself, in the too high opinion you have of me, Agnes, I am afraid,’ said I.

‘Like yourself, in the candour of your nature,’ she *returned* [...]

(DC, capítulo 39)

En términos de caracterización su valor es, al igual que ocurre con los verbos neutrales, escaso. Sin embargo, tal y como se comentaba con los verbos neutrales, los verbos estructuradores también pueden ir acompañados de elementos que completen el modo de articulación del acto de habla que introducen, cumpliendo así una función caracterizadora. Tómese como ejemplo a Mr. Bounderby (*Hard Times*). Como se puede observar en los tres siguientes ejemplos, los elementos que acompañan a *return* y *reply* contribuyen a proyectar su imagen de villano:

- (2) ‘Well, ma’am,’ *returned* Bounderby, *with some resentment in his tone*: which was clearly lowered, though in spite of himself, ‘I am obliged to you. I hope I shall be.’

(HT, libro 1, capítulo 16)

- (3) ‘Thank’ee,’ *replied* Bounderby, *in a short, ungracious manner*. ‘But I tell you what. It might have been twenty thousand pound.’

(HT, libro 2, capítulo 8)

- (4) ‘Tom Gradgrind,’ *replied* Bounderby, *knocking the flat of his hand several times with great vehemence on the table*, ‘I speak of a very special messenger that has come to me, in reference to Louisa. Mrs. Sparsit, ma’am, stand forward!’

(HT, libro 3, capítulo 3)

Conviene señalar, por último, que tanto los verbos neutrales como los estructuradores pueden acarrear implicaciones estilísticas. Tómese como ejemplo el siguiente acto de habla de Mr. Knightley en *Emma*, de Jane Austen:

- (5) ‘‘Come,’’ said he, ‘‘you are anxious for a compliment, so I will tell you that you have improved her. You have cured her of her school-girl’s giggle; she really does you credit.’’

Como señala Busse (2010: 203),

(t)he reporting clause interrupts the exclamative ‘‘come’’ and —apart from identifying the speaker— also prepares for and foregrounds what he has to say, namely that he looks through Emma and that he knows how sure she is of her success. Furthermore, the reporting verb *say* stresses the expressive speech act.

En cualquier caso, desde un punto de vista caracterizador no puede decirse que Austen emplee *say* para modelar la imagen de Mr. Knightley, pues no proyecta matices que puedan ayudar a modelar su imagen. Esto es, a pesar de que efectivamente su disposición estratégica detrás de ‘‘come’’ intensifica el acto de habla que introduce, su valor para delinear a Mr. Knightley es inapreciable. En efecto, como se verá, este débil valor caracterizador puede hacerse extensivo a los verbos neutrales y estructuradores del corpus dickensiano.

Las tres categorías restantes, sin embargo, sí que pueden comportar, de ordinario, un valor caracterizador cuando se emplean de forma repetida para introducir las palabras de un personaje, pues ofrecen al narrador ‘‘an opportunity to influence the reader’s assignment and interpretation of the illocutionary force’’ (Caldas Coulthard, 1988: 131). Aquí es donde reside el

potencial de los verbos con fuerza ilocutiva, los descriptivos y, en menor medida, los marcadores de discurso. Caldas-Coulthard (*ibid.*) lo resume muy bien cuando afirma que

(a) reporter can distort the original saying, even when reproducing faithfully the words uttered, simply by using a glossing verb. A statement, for example, of the kind: 'I'll go there' can be reported as 'He threatened: 'I'll go there' or as 'He boasted: "I'll go there"'.

#### *Verbos con fuerza ilocutiva (IRV)*

Por un lado, los verbos con fuerza ilocutiva (IRV) “strongly convey the presence of the author in the text, since outside the dialogue, the reader is presented with a verb that elucidates the author’s intended illocutionary force” (Caldas-Coulthard, 1987: 156). Tienen la función “of clarifying and consequently making explicit the illocutionary force of the quote they refer to” (*ibid.*), es decir, su presencia “eliminates misinterpretation on the part of the reader” (*ibid.*). Se dividen en dos subcategorías: los metaproposicionales y los metalingüísticos.

Los metaproposicionales se dividen, a su vez, en cuatro bloques siguiendo la teoría de actos de habla de Searle (1979): representativos, directivos, expresivos y comisivos<sup>86</sup>:

Los representativos (*agree, accept*) y los directivos (*urge, order*) no tienen una carga estilística significativa. Su uso suele ser “redundant in their context” (Caldas-Coulthard, 1987: 159), pues “they do not seem to add extra meaning to the move they are glossing” (*ibid.*). Así pues, cuando el narrador recurre a ellos suele ser simplemente para eliminar “misinterpretation on the part of a reader” (*ibid.*: 156).

Los expresivos (*lament, complain*), sin embargo, “add one more layer of meaning to the supposed utterance they gloss” (*ibid.*: 159), pues, efectivamente “express the psychological state specified in the sincerity condition about a state of affairs specified in the propositional content” (Searle, 1979: 15). Son esenciales para una interpretación correcta del acto de habla que introducen.

Los comisivos (*promise, guarantee*), por último, sirven para indicar el compromiso del personaje cuyo discurso se introduce con algún hecho concreto. A pesar de que no existe en principio una razón para ello, ni en el corpus dickensiano ni en el de referencia se utilizan demasiados verbos de este tipo, aunque naturalmente se han identificado casos<sup>87</sup>:

(6) “I never will! I never will!” she *promised* me.

(*BH*, capítulo 31)

La carga caracterizadora de los verbos metaproposicionales es, naturalmente, desigual. Los que indican actos de habla representativos, por ejemplo, no pueden desempeñar un rol caracterizador significativo, puesto que su fuerza ilocutiva es la más neutral. Sin embargo, si el discurso de un personaje se articula de forma sistemática, por ejemplo, en torno a verbos directivos del mismo corte, se proyectarán rasgos de su carácter. Tómense como ejemplos los casos de *demand* y *urge* con el Captain Cuttle (*Dombey and Son*), que ayudan a perfilar su carácter vehemente:

(7) ‘What! Were you waiting there, brother?’ *demanded* the Captain.

(*DS*, capítulo 48)

---

<sup>86</sup> Por razones obvias no puede existir una subcategoría para actos de habla declarativos, pues la condición mimética de la representación del discurso anula la posibilidad de que “one brings a state of affairs into existence by declaring it to exist” (Searle, 1979: 16).

<sup>87</sup> Véanse los apartados 4.3.1. y 4.3.2.

(8) 'Bunsby!' *urged* the Captain, 'it's for liberty; will you threetimes? Now or never!'

(*BH*, capítulo 60)

Los verbos de habla con fuerza ilocutiva metalingüísticos (*narrate, quote*), por otro lado, se refieren "to a linguistic act and not to a proposition" (Caldas-Coulthard, 1987: 161). En realidad podrían englobarse junto con los metaproposicionales de tipo representativo (siendo su carga caracterizadora, por tanto, muy reducida), aunque Caldas-Coulthard prefiere mantener la distinción.

#### *Verbos descriptivos (DSDV)*

Los verbos descriptivos (DSDV), en cuarto lugar, son la categoría con más carga caracterizadora. Estas formas de decir "are not reporting but descriptive in relation to the pseudo-talk, since their meaning has to do with the manner of utterances rather than matter" (*ibid.*: 162). Como formas de decir<sup>88</sup>, "they are more likely to appear in Direct Speech contexts than in Indirect Speech ones" (Caldas-Coulthard, 1988: 161), razón por la que son etiquetados como *Direct speech descriptive verbs* por la propia Caldas-Coulthard. Se dividen en dos grupos: prosódicos y paralingüísticos.

Los prosódicos son aquellos que incluyen "vocal effects constituted by variation of pitch, loudness and duration" (*ibid.*: 162), como *intone, shout, yell* o *cry*.

Los paralingüísticos son aquellos cuyos efectos vocales "are primarily the result of physiological mechanisms other than the vocal cords, such as the direct result of the workings of pharyngeal, oral or nasal cavities" (Crystal, 1969: 128). Son especialmente significativos desde un punto de vista estilístico porque

contribute to the expression of an attitude by the speaker. They are phonetic features of speech which do not form an intrinsic part of the phonological contrasts which make up the verbal message: they can be discussed independently of the sequences of vowels and consonants, of the stress patterns of words, of the stressing of lexical rather than grammatical words, and of intonation structure which determines where the tonic syllable falls (Brown, 1990: 112).

Esto es, estos verbos dicen más sobre la actitud que se proyecta un acto de habla que sobre el modo en que se articula dicho acto de habla. Pueden dividirse, a su vez, en dos tipos: *voice qualifiers* y *voice qualification*. Los del tipo *voice qualifier*, por un lado, "are frequently used by authors to mark manner" (Caldas-Coulthard, 1987: 162), como por ejemplo *whisper, murmur* o *mutter*. Los del tipo *voice qualification*, por otro lado, "mark attitude of speaker in relation to what is being said" (*ibid.*: 163). De todos los verbos descriptivos, estos son los únicos que no pueden utilizarse en estilo indirecto (*ibid.*). Verbos como *laugh, giggle, sigh, gasp* o *groan* estarían dentro de esta subcategoría.

Como ya se ha comentado, esta es la categoría con un potencial caracterizador más elevado. Tómese como ejemplo nuevamente a Mr. Bounderby (*Hard Times*). Además de por verbos estructuradores acompañados de satélites —véanse los ejemplos (2), (3) y (4) comentados anteriormente—, su carácter iracundo se proyecta a través de verbos de habla descriptivos muy concretos, como *bawl, bluster* o *roar*. Estos tres verbos se asocian a su habla

---

<sup>88</sup> Efectivamente, algunos de estos verbos no tienen por qué introducir discurso referido. Tómese como ejemplo *stammer*, que puede hacer referencia simplemente a la discapacidad inherente de algunas personas para pronunciar secuencias de sílabas correctamente. Otros ejemplos representativos son aquellos verbos que tienen que ver con sonidos emitidos por animales: *croak, snarl*, etc.

de forma exclusiva. En el caso de *bluster*, además, Dickens emplea hasta tres veces esta forma de decir para introducir sus palabras<sup>89</sup>:

(9) ‘Well!’ *blustered* Mr. Bounderby, ‘what’s the matter? What is Young Thomas in the dumps about?’

(*HT*, libro 1, capítulo 4)

(10) ‘Here’s Tom Gradgrind’s daughter knows pretty well what it might have been, if you don’t,’ *blustered* Bounderby.

(*HT*, libro 2, capítulo 8)

(11) ‘What do you mean, ma’am?’ *blustered* Bounderby.

(*HT*, libro 2, capítulo 11)

(12) ‘I think differently,’ *blustered* Bounderby.

(*HT*, libro 3, capítulo 3)

#### *Verbos marcadores de discurso (DSV)*

Por último, los verbos marcadores de discurso (DSV), al igual que los verbos descriptivos, no son verbos de habla *per se*, aunque se utilicen con tales fines. Suelen aparecer en estilo directo y su función principal “is to mark the interaction and to guide the reader through the simulated process” (Caldas-Coulthard, 1987: 163). Se pueden dividir en dos tipos: los que establecen una relación con otra parte del discurso (*repeat, add, echo*) y los que señalan el desarrollo de este (*pause, hesitate, pursue*). Su uso favorece “the impression that the speech is being transcribed from an oral medium to a written one. They are strategically used to convey ‘liveliness’ in the pseudo-interaction” (*ibid.*: 164). Así pues, su valor estilístico puede ser importante. Sirvan como ejemplo verbos como *pause* o *stop*. Se refieren al silencio, pero “if silence is reported, then it is because it is super-significant” (*ibid.*).

En cuanto a su potencial caracterizador, los verbos marcadores de discurso no puntúan muy alto en esta área, en tanto que son formas de decir “interpretatively empty” (*ibid.*). Es cierto, no obstante, que si las palabras de un personaje se introducen de forma repetida con un verbo como *hesitate*, se puede acabar proyectando una imagen de inseguridad que, junto con otros verbos, acabe por modelar el carácter del personaje a través de su forma de hablar<sup>90</sup>.

Esta división de los verbos de habla en cinco categorías (verbos neutros, estructuradores, con fuerza ilocutiva, descriptivos y marcadores de discurso) permite dar cuenta de cualquier verbo de habla dependiendo del nivel de interferencia por parte del narrador y, por consiguiente, distribuirlos según su potencial caracterizador. Conviene decir aquí que en el apartado analítico los porcentajes, las tablas, las gráficas y el análisis cuantitativo de los verbos girarán en torno a las cinco categorías, sin tener en cuenta las ramificaciones de cada una de ellas. Esto obedece a cuestiones prácticas de inteligibilidad, pues resulta poco menos que imposible plasmar tal número de categorías en un gráfico convencional. Se trata de una cuestión práctica, que permita asimilar los datos con mayor facilidad.

Una vez abordadas las categorías bajo las que se agruparán los verbos de habla objeto de estudio, a continuación se ofrece el marco teórico del presente trabajo doctoral. Esta

---

<sup>89</sup> Para un análisis detallado de Mr. Bounderby a través del uso de formas de decir específicas, véase el apartado 5.3.2. (ejemplos (1) a (9), donde se aborda su caso de forma pormenorizada.

<sup>90</sup> Véase, por ejemplo, el caso de Louisa mencionado en el apartado 1.4.2. (ejemplos (5) a (7)), donde *hesitate* contribuye, junto con verbos como *pout* y *mutter* a individualizar su discurso debido a su uso exclusivo con este personaje.

contextualización ayudará a comprender el proceso metodológico llevado a cabo para la localización de los verbos de habla y el posterior análisis de estos.

## Capítulo 3. Estilística de corpus

En esta tesis se analizan más de 17 000 verbos en las novelas de Dickens, a los que hay que añadir otras 14 000 formas de decir identificadas en el corpus de referencia con el que se comparan los resultados obtenidos en las novelas dickensianas. La extracción de este número de ejemplos solo es posible, naturalmente, a través de las herramientas y métodos propios de los estudios de corpus. La disponibilidad de los textos en formato electrónico y, sobre todo, los programas informáticos específicos han facilitado la elaboración de estudios estilísticos como el que aquí se presenta. Este tipo de estudios se agrupan bajo la etiqueta de estilística de corpus, una disciplina todavía emergente pero con un potencial que ya ha sido constatado en los últimos tiempos.

Con el fin de contextualizar de manera somera el marco teórico del presente trabajo doctoral, en las siguientes páginas se ofrece un breve recorrido histórico tanto por los estudios computacionales que sirvieron de germen a la estilística de corpus como por esta disciplina propiamente dicha. Tras este repaso se abordarán algunos de los presupuestos teóricos fundamentales de la estilística de corpus como disciplina de estudio autónoma, para, finalmente, glosar los principales trabajos sobre el estilo de Dickens desde esta perspectiva. Esta breve contextualización constituirá el marco teórico previo necesario para comprender la metodología y el análisis de los resultados que se desgranarán en los capítulos 4 y 5.

### 3.1. Breve repaso histórico

#### 3.1.1 Antecedentes teóricos

A pesar de que la estilística de corpus es una disciplina relativamente nueva en el marco de las humanidades, el uso de técnicas computacionales para llevar a cabo análisis literarios no es, ni mucho menos, una invención reciente. Lo que sí parece ser

a recent development is the extension of the stylistician's toolkit based on descriptive categories that have only come about with innovation in the field of corpus linguistics. It is this development that also contributes to the conceptualisation of corpus stylistics as a field of study in its own right (Mahlberg, 2013: 19).

El punto de inflexión de los estudios computacionales en el análisis literario lo marca, como acertadamente apunta Mahlberg, el desarrollo de la lingüística de corpus, gracias sobre todo al refinamiento de las herramientas que se emplean en sus estudios.

Los comienzos de la lingüística de corpus como disciplina de estudio independiente pueden datarse a principios de la década de 1960, cuando W. Nelson Francis y Henry Kučera lanzaron el Brown Corpus. A pesar de la poca tolerancia mostrada por parte de los lingüistas generativistas —con Chomsky a la cabeza— hacia este nuevo enfoque para el estudio de la lengua, lo cierto es que desde la compilación de este corpus (capaz de ser procesado por un ordenador), la utilización de corpus en los estudios de lingüística no ha dejado de crecer (Meyer, 2002: 1 y ss.). Tanto es así que ha acabado por influir en disciplinas como la gramática y la lexicografía, en las que la utilización de métodos computacionales está a la orden del día. En el caso de la gramática, ya en los años setenta comenzaron a elaborarse manuales basados en estudios previos con corpus. Los ejemplos más ilustrativos son, tal vez, *A Grammar of Contemporary English* y *A Comprehensive Grammar of the English Language*, publicadas en 1972 y 1985 respectivamente por Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech y Jan Svartvik. Estos dos trabajos, por su carácter pionero, constituyeron un nuevo modelo —que hoy sigue vigente— a la hora de elaborar gramáticas en lengua inglesa y demuestran la influencia de la lingüística de corpus en otras áreas de estudio.

En el caso de la lexicografía, por otro lado, el uso de corpus en la elaboración de diccionarios ha contribuido notablemente al perfeccionamiento de estos. El ejemplo más claro en lengua inglesa es, sin duda, el *Collins COBUILD Project* de la Universidad de Birmingham, “which has produced a number of dictionaries based on two monitor corpora: the Birmingham Corpus and the Bank of English Corpus” (*ibid.*: 15). El Birmingham Corpus contiene veinte millones de palabras —una cifra muy alta en la década de los ochenta, cuando fue creado—, mientras que el Bank of English Corpus, desarrollado más recientemente, contiene alrededor de 650 millones de palabras. El empleo de estos corpus hace no solo que “many stages of dictionary creation can be automated” (*ibid.*: 16), sino que mejora la precisión de sus definiciones, basadas ya en ejemplos reales de uso extraídos del corpus.

Los ejemplos de la gramática y la lexicografía no son sino sendos exponentes del potencial de los estudios de lingüística de corpus, cuya influencia es cada vez más fértil en otras disciplinas. Las claves de esta expansión y del éxito de la lingüística de corpus se fundamentan en el desarrollo de los corpus de estudio y de los *softwares* de concordancias. De un lado, los corpus constituyen bancos de datos del lenguaje cada vez más extensos<sup>91</sup>, lo que hace que las conclusiones extraídas sean cada vez más firmes. De otro lado, los *softwares* de concordancias son cada vez más precisos técnicamente. Sirva como botón de muestra *WordSmith Tools* (Scott, 2013), la herramienta que aquí se emplea para identificar y extraer los verbos de habla. Desde su lanzamiento en 1996, este programa ha experimentado mejoras constantes, hasta el punto de ser capaz de reproducir vídeos —en caso de que el texto procesado fuera una transcripción de un vídeo— cuando se accede al contexto de la concordancia correspondiente<sup>92</sup>.

Sin embargo, toda vez que las antedichas mejoras técnicas en la lingüística de corpus son de aparición reciente, no resulta extraño, por ejemplo, que en 2005 Wynne (2005: 1) llegara a afirmar que “there is little use of language corpora, or the techniques of corpus linguistics, in the study of literary style”. Efectivamente, en el caso de los estudios de estilística, la aplicación de metodologías de corpus no se ha producido hasta hace apenas quince años, como se comentará en el apartado 3.1.2. En cualquier caso, no puede negarse la existencia de una “long tradition of computational and statistical research on authorship attribution and literary style” (Biber, 2011: 20) previa a los estudios de estilística de corpus como tal. En este sentido, las primeras aplicaciones de la metodología computacional al estudio de textos literarios cristalizaron en enfoques que han dado en llamarse estilometría, estilométrica, estilogenética y

---

<sup>91</sup> El *COBUILD Corpus*, por ejemplo, está formado por cuatro mil quinientos millones de palabras aproximadamente.

<sup>92</sup> Esta mejora fue presentada recientemente en la *Summer School in Corpus Linguistics: Tools and Applications*, celebrada en Nottingham los días 7-9 julio de 2015. Para más información, véase: <http://www.nottingham.ac.uk/research/groups/cral/research-groups/clw/summer-school.aspx> (consultada por última vez el 1 de octubre de 2015).



análisis estadístico de textos (cf. Archer, 2007: 246). Aunque es cierto que no pueden considerarse investigaciones que se enmarquen en la estilística de corpus como aquí se entiende, no puede negarse que “this research tradition is in some ways the precursor to more recent work in corpus stylistics” (Biber, 2011: 15). Estas investigaciones germinales, que suelen agruparse genéricamente bajo la etiqueta de “estilística computacional”, “explore an intuition that might otherwise necessitate a laborious and error-prone multiple rereading of the text” (Bailey, 1989: 6). Esta es, como puede entenderse, la justificación básica del empleo de un enfoque computacional en el presente trabajo doctoral. Para ofrecer una visión panorámica que ayude a comprender la tradición de la estilística computacional, quizá sea más práctico llevar a cabo un recorrido por algunos trabajos representativos que ilustren los enfoques de este tipo de estudios<sup>93</sup>. Biber (2011), por ejemplo, utiliza las revistas científicas *Literary Linguistic Computing*<sup>94</sup> y *Computers and the Humanities (CHum)*<sup>95</sup> como ejemplo de esta tradición y menciona las contribuciones de Burrows (1987, 1989), Youmans (1990, 1991), McKinnon (1989) y Hoover (2001, 2002) como investigaciones que ilustran el recorrido de estos estudios de estilística computacional previos a la estilística de corpus. En las siguientes páginas se detallan las aportaciones de estos cuatro estudiosos, prestando especial atención a los dos primeros, pues en sus investigaciones se aborda, aunque sea de forma tangencial, el ejemplo de Dickens. De las necesarias limitaciones que estos primeros trabajos contenían surgen muchas de las ideas necesarias para perfilar el enfoque metodológico del presente trabajo doctoral.

Antes de llevar a cabo sus análisis computacionales, Burrows (1987, 1989) comenzó a compilar “a little concordance of *Mansfield Park*, focussing on what I took to be a set of interesting words” (Burrows, 2003: 6). Su método era tan simple como rudimentario, pues se basaba en una lectura atenta que se complementaba con una anotación manual de los términos. Él mismo reconoció la dificultad para llevar a cabo este tipo de análisis de forma manual y la necesidad de automatizar el proceso:

My hand-counting of words taught me three things. The many words I had singled out fell into such revealing patterns that it became clear that the scheme was well worth pursuing and ought to be enlarged. It was clear that Jane Austen wrote so exactly that she was a perfect subject for this approach. And the task became so onerous that hand-counting would not do (*ibid.*).

Las posibilidades que ofrecía un enfoque computacional eran mucho más amplias, pues “enabled us to pick out less conspicuous features and to count them far more swiftly and accurately than our predecessors” (*ibid.*: 7). Su investigación más destacada es la que lleva a cabo con Jane Austen (cf. Burrows, 1987, 1989), donde es capaz de demostrar que “even the most common word-types of our language make up a closely patterned web of meaning” (*ibid.*: 309). La particularidad de su estudio es que, “instead of taking a few chosen word-types, [este] rests on *correlations of the frequency profiles* formed by many common word-types, arranged in the descending order of their frequency in a given text or set of texts” (*ibid.*: 311). Más concretamente, se centra en el análisis de todos los *tokens* de los treinta *types* más numerosos en

---

<sup>93</sup> Un recorrido pormenorizado por los trabajos de estilometría, estilométrica y estilogenética excedería con creces los propósitos de esta contextualización. A modo de ejemplo, sin embargo, pueden citarse los trabajos de Binongo y Smith (1999), Hunston (2002) y Luycks *et al.* (2006), estudios de estilometría, estilométrica y estilogenética respectivamente. En ellos se ofrece una visión nítida del enfoque teórico de estas disciplinas.

<sup>94</sup> Según la descripción de la propia revista (accesible en su página web: [http://www.oxfordjournals.org/our\\_journals/litlin/about.html](http://www.oxfordjournals.org/our_journals/litlin/about.html)), “an international journal which publishes material on all aspects of computing and information technology applied to literature and language research and teaching. Papers include results of research projects, description and evaluation of techniques and methodologies, and reports on work in progress” (consultada por última vez el 1 de octubre de 2015).

<sup>95</sup> Publicada desde 1966 hasta 2004. Desde entonces, sus contenidos se publican en *Language Resources and Evaluation* (<http://link.springer.com/journal/10579>), que continúa la senda iniciada por *CHum*. Para más información, véase <http://journalseek.net/cgi-bin/journalseek/journalsearch.cgi?field=issn&query=0010-4817> (consultada por última vez el 1 de octubre de 2015).

los diálogos de Austen. Los resultados demuestran diferencias significativas entre, por ejemplo, personajes de distinto género.

También aborda el estilo de otros autores desde una perspectiva similar. Analiza, por ejemplo, historias de Henry Fielding, Sarah Fielding y Tobias Smollet. En primera instancia, los resultados le sirven para demostrar que los “texts written in a highly conventional literary form by writers who are close contemporaries are likely to resemble each other closely” (*ibid.*: 315), si bien es cierto que tras análisis más detallados —por ejemplo, cuando “the texts of all three writers are broken into two thousand word segments” (*ibid.*: 318)— es capaz de descubrir diferencias en el estilo de los escritores.

Por último, también lleva a cabo un análisis que podríamos calificar de corpus. En concreto, aborda cincuenta textos de dieciséis autores de los siglos XVIII y XIX, entre los que se encuentra Dickens. Con una aproximación similar es capaz de descubrir que “the results amount to a clustering by chronology and by gender” (*ibid.*). Sin duda, todos estos resultados son interesantes y dejan entrever aspectos susceptibles de análisis de la prosa de los autores. No obstante, como el propio Burrows apunta, “[t]hrough their ‘authorial signatures’ can be distinguished and though they are imbued with appropriate marks of ‘class’, the great novels of the last two centuries bear more subtle and idiosyncratic messages than those” (*ibid.*: 319). Es decir, estas técnicas de análisis resultan necesarias pero no suficientes para componer un modelo interpretativo del estilo de cualquier autor<sup>96</sup>.

Youmans (1990, 1991) es otro de los estudiosos pioneros en aunar los enfoques de corpus y cuestiones de tipo estilístico. Los dos estudios que se comentan a continuación destacan, sobre todo, por realizar análisis basados en el cociente *type/token* para ilustrar la competencia y el estilo de los autores que aborda. Sus técnicas de análisis son más refinadas que las de Burrows, aunque siguen siendo un tanto rudimentarias<sup>97</sup>. Tratándose de dos de los primeros estudios en los que se analiza la curva *type/token* para medir la riqueza léxica de un autor como índice de su estilo, es normal que en ambos artículos se detenga en cuestiones hoy superadas. La definición de *type* es un buen ejemplo. En ambos trabajos, Youmans dedica unas líneas a intentar dirimir el concepto, pues parejas como *polish* y *Polish* o *can't* y *cannot* plantean dificultades a la hora de definir los parámetros sobre los que elaborar las listas de palabras. Lo mismo ocurre con términos como *babe-in-arms* o *tear-jerker*, cuyos guiones le plantean la duda de si contabilizarlas como una o más palabras<sup>98</sup>. Aunque la relación entre *types*

---

<sup>96</sup> Aunque para los fines contextualizadores de estas líneas los trabajos mencionados constituyen un muestreo suficiente, existen más estudios llevados a cabo por Burrows que igualmente pueden ser de interés como ejemplos de análisis de estilística computacional previos a la estilística de corpus. En este sentido, véanse Burrows (1995), donde la autoría de un grupo de tres poemas de la Restauración —atribuidos a Rochester y Aphra Behn— son analizados, o su “Delta: a measure of stylistic difference and a guide to likely authorship” (Burrows, 2003: 10 y ss.), en el que propone un método para identificar idiosincrasias en el empleo de términos que coadyuven a agrupar textos según su autor. Sin ser taxativo, Burrows otorga a estas aproximaciones cierto nivel de fiabilidad, pues “even without the sanction of certainty, statistical method gives us the ability to speak more generally than we have been inclined to do” (*ibid.*: 26).

<sup>97</sup> Para su artículo de 1990, por ejemplo, Youmans (1990: 1) “wrote a TurboPascal program which reads text files from a Macintosh SE computer, counts each word (token) in a text, records each new vocabulary word (type) as it is encountered and computes the total number of tokens and the total types accumulated at that point in the text”.

<sup>98</sup> Siguiendo el modelo de Kucera y Francis (1967), se decanta por la siguiente definición de *type*: “a word (type) is any distinctive, continuous string of alphanumeric characters (including hyphens and apostrophes but excluding other punctuation) that is preceded and followed by a space” (Youmans 1990: 3). Es decir, acaba por emplear la definición que el propio *WordSmith Tools* utiliza a la hora de elaborar listas de palabras (opción *WordList*). Decantarse por esta opción no resulta reseñable. Sí lo es, sin embargo, que se detenga en cuestiones de lematización, guiones u ortografía para aclarar un aspecto que actualmente se da por superado. Es este afán de claridad, precisamente, el que mejor ilustra el carácter embrionario de estos estudios.

y *tokens* hoy no resulta innovadora a la hora de analizar la riqueza de un autor, sus planteamientos proponen un “new quantitative method for analyzing the distribution of vocabulary in discourse” (Youmans, 1991: 1). Esta conciencia sobre el carácter novedoso de su investigación no está reñida, por supuesto, con su conocimiento de una tradición “skeptical about statistical studies of vocabulary” (*ibid.*). Su posicionamiento merece una nota de reconocimiento, pues concibe su propuesta como un análisis complementario a formas de análisis más tradicionales:

In the polemical atmosphere of contemporary linguistics, subdisciplines such as generative grammar, cognitive linguistics, sociolinguistics, computational linguistics, and discourse analysis are often portrayed as opposing camps. I assume, however, that these different approaches are supplementary rather than contradictory. (*ibid.*)

Esta postura conciliadora deja entrever las posibilidades de estos enfoques. Al igual que Burrows, no los considera un modelo definitivo, pero sí una forma de aproximarse al estudio de los autores que puede descubrir aspectos relevantes que contribuyan a una mejor comprensión de su estilo. Y de hecho, sus hallazgos son, con el carácter tentativo con el que hay que considerarlos, dignos de mención. Gracias a su análisis es capaz de ofrecer una explicación empírica de la sobriedad de Hemingway, la riqueza de Shakespeare o el dominio de estilos de Joyce. Todo ello a través de su análisis de cocientes *type/token* en secuencias de fragmentos de cien palabras, que

suggests that there is a rhythmic alternation between new and repeated vocabulary in the typical well-crafted story, an alternation that parallels the periodic ebb and flow of new information in a text, the regular pattern of innovation and elaboration that is necessary to give both forward momentum and coherence to discourse. (*ibid.*: 14)

Desde luego, estos son aspectos que únicamente pueden ser analizados de forma sistemática con una aproximación de tipo estadístico, hecho que justifica el enfoque de sus estudios.

Youmans, aunque de forma tangencial, en su artículo de 1990 también aborda el estilo de Dickens (cf. Youmans, 1990: 11-12). Más concretamente, elabora una tabla con la riqueza léxica de un corpus de diecinueve textos, o fragmentos, de dos mil palabras pertenecientes a distintos autores. Entre ellos se encuentra un fragmento de *Oliver Twist*. Youmans concluye que la horquilla 630-640 *types* en las primeras dos mil palabras de un texto es “a plausible floor for “normal” professional writing in English” (*ibid.*: 12). Esta cifra es empleada como termómetro para medir la dificultad en la lectura de los clásicos hoy en día. El ejemplo de Dickens, con 778, está muy por encima de la media y de otros autores como Jane Austen (658), reflejo de que Dickens es un autor más complejo de leer que Austen (*ibid.*). Estas conclusiones no son, naturalmente, definitivas. De hecho, como matiza a continuación, su estudio “illustrates some of the promise of, and the limitations upon, statistical analyses of literary style and competence” (*ibid.*: 13). Tales reservas ilustran —al igual que ocurre con el sobredicho ejemplo de Burrows— la cautela con la que los estilistas se acercan a estas aproximaciones, si bien son sabedores de que esconden un potencial que aún no ha sido explotado.

Por último, McKinnon (1989) y Hoover (2001, 2002) también son ejemplos paradigmáticos de investigaciones precursoras en el campo de la estilística desde una perspectiva computacional. Por un lado, McKinnon (1989) lleva a cabo un análisis de los doscientos cincuenta sustantivos más comunes en treinta y cuatro novelas de Kierkegaard con el que pretende comprender mejor la estructura de sus trabajos. Lo más reseñable de su análisis es, nuevamente, su conocimiento de las limitaciones de este tipo de aproximaciones cuando sostiene que “of course there is no simple way to demonstrate understanding and we therefore content ourselves with the next best thing, namely showing that our results enable us to understand why our various points are where they are” (*ibid.*: 82). Esta reflexión merece una nota de encomio. En cualquier análisis computacional que se realice para comprender mejor el estilo de un autor, los resultados jamás podrán demostrar su concepción de este o la intencionalidad en el empleo de recursos de forma deliberada.

Hoover (2001, 2002), por su parte, sigue la estela de Burrows, aunque de un modo más refinado. Además de la frecuencia de palabras, también analiza segmentos de texto (*clusters*) para distinguir obras de diferentes autores y ser capaz de agrupar aquellas de un mismo autor. Su objetivo es demostrar que “only those statistical techniques that can effectively and reliably group known authors and known texts can be useful in characterizing and comparing the styles of those authors and texts” (Hoover, 2001: 422). Sin embargo, acaba por concluir que “cluster analysis may be less effective than has been thought” (*ibid.*: 438), lo que viene a refrendar el largo camino por recorrer hasta hacer de la estilística basada en estudios computacionales una disciplina fiable en el marco de los análisis de crítica literaria.

Este muestreo de ejemplos, cuyo carácter disperso obedece a los distintos enfoques germinales adoptados en este estadio previo a la estilística de corpus, demuestra la existencia de enfoques eminentemente computacionales anteriores a la estilística de corpus. Como cabe esperar, estos no gozan del refinamiento de trabajos venideros. En muchas ocasiones, de hecho, los autores se muestran más preocupados de demostrar la validez de sus enfoques que de arrojar luz sobre aspectos puramente estilísticos de los textos que analizan<sup>99</sup>. Naturalmente, se trata de una consecuencia lógica derivada de su carácter pionero y tentativo. En cualquier caso, los trabajos que acaban de desgranarse ofrecen una visión del panorama académico previo a los estudios de estilística de corpus como tal (y de los que estos se han nutrido), y sirven de antecedente necesario al breve repaso histórico que sigue sobre la estilística de corpus.

### 3.1.2. Estudios de estilística de corpus

No es hasta la primera mitad de la década del 2000 cuando “[t]here is an increasing number of studies that show how a range of corpus linguistic tools and concepts can usefully be employed to support the analysis of literary texts” (Mahlberg, Smith y Preston, 2013: 35) y cuando se puede decir que nos encontramos con estudios de estilística de corpus como tal. Como señalan estos tres autores, “[t]he potential innovation that ‘corpus stylistic’ studies can bring about lies in the way in which quantitative data is interpreted to address theoretical questions” (*ibid.*). Es decir, la diferencia más significativa entre los estudios llevados hasta entonces y los que empiezan a desarrollarse reside fundamentalmente en las nociones metodológicas con las que analizan los datos. En este sentido, el desarrollo de *softwares* de concordancias supone un hito fundamental en la eclosión de la estilística de corpus como disciplina de estudio autónoma. Además, se produce un cambio de paradigma en la forma de acercarse a los resultados, sometidos ahora a un análisis cualitativo mucho más pormenorizado. Hori (2004: 26) sintetiza acertadamente este cambio cuando asegura que los trabajos de estilística computacional “have suggested new ways to study the language of fiction, but at the same time they have convinced me that statistical approaches are not sufficient, in particular as a means of demonstrating the significant usage of writers’ creative literary language”. Se hace necesario, pues, realizar un análisis crítico del material objeto de estudio. La estilística de corpus satisface esa necesidad, pues “draws on corpus methodology but at the same time, it emphasises the link that literary stylistics provides to literary criticism” (Mahlberg, 2013: 2).

Los estudios de estilística de corpus han experimentado un cambio notable a lo largo de estos años. El nivel de refinamiento va en aumento y las investigaciones que adoptan este enfoque gozan de un reconocimiento cada vez mayor. En las páginas que siguen se ofrece un recorrido por algunos estudios de referencia sobre autores canónicos que ilustrarán el desarrollo de esta área de estudio. Los trabajos constituyen un muestreo representativo de los focos de interés y los ámbitos en los que se ha movido la estilística de corpus desde su gemación desde el

---

<sup>99</sup> Burrows (1989: 309), por ejemplo, pretende contribuir “to the resolution of a celebrated paradox: that many recent studies in “stylistics” and “stylometrics” arrive at intuitively satisfying results while relying on methods that have been condemned as circular, selective, and statistically impoverished”. Se refiere, concretamente, a la crítica de Fish (1973), que se comentará en el apartado 3.1.2.

tronco de los estudios de corpus. Se han seleccionado teniendo en cuenta aspectos clave de este tipo de aproximaciones (comparaciones con corpus de referencia, etiquetado de textos, análisis de prosodias semánticas, *keywords*, *clusters*, combinación de *softwares* de concordancias, análisis de obras de forma individual o de un corpus determinado, etc.) para ofrecer una visión panorámica lo más completa posible. Se presentan, además, de forma cronológica, de tal suerte que puedan leerse como un breve repaso histórico, donde los más recientes se nutren de los anteriores.

Uno de los primeros autores sobre los que se realizó un análisis de estas características fue Virginia Woolf (Adolphs y Carter, 2002). La investigación de estos dos estudiosos constituye, sin duda, un trabajo de obligada referencia en el campo de la estilística de corpus por su carácter pionero. En él combinan análisis estilísticos tradicionales con una aproximación computacional para analizar la prosodia semántica<sup>100</sup> de algunos elementos en un fragmento de *To the Lighthouse*. El objetivo del estudio es arrojar luz sobre la cuestión del punto de vista de la novela y la actitud de los hablantes, aspectos clave para la comprensión del texto. Aunque normalmente la crítica ha centrado sus esfuerzos en las estrategias de representación del discurso (verbal y, en el caso de *To the Lighthouse*, sobre todo mental), las prosodias semánticas, sin duda, “can add a valuable layer to the analysis of literary texts in general and to the study of point of view in particular” (*ibid.*: 7). El único modo de realizar un análisis sistemático de este elemento es, naturalmente, a través de un estudio de corpus, pues “[s]emantic prosodies are difficult, if not impossible, to determine on the basis of intuition alone” (*ibid.*). Un estudio computacional permite dotar de “objetividad” —las comillas son tuyas (*ibid.*: 10)— a las lecturas que se realicen, pues los resultados se cotejan con “recurring patterns in computerised text collections including millions of words of recorded discourse” (*ibid.*)<sup>101</sup>. Gracias a un análisis de varios ejemplos, estos autores son capaces de ofrecer una explicación razonada de los cambios de punto de vista y de focalización que tienen lugar en *To the Lighthouse* —arrojando así luz sobre uno de los aspectos estructurales más determinantes de la novela de Virginia Woolf.

Otro autor en torno al cual han girado estudios de estilística de corpus es, como cabría esperar, Shakespeare. Culpeper (2002, 2009) o Scott y Tribble (2006) son solo tres de los ejemplos más representativos en este sentido. De un lado, Culpeper (2002, 2009) lleva a cabo sendos análisis sobre palabras clave<sup>102</sup> en *Romeo and Juliet*, que le sirven para ratificar su impresión inicial de que “the accumulative effect of lexical or grammatical features is decisive in shaping an impression of character” (Culpeper, 2002: 11). Para ello utiliza, al igual que en este trabajo doctoral, *WordSmith Tools*<sup>103</sup>. Conviene indicar, además, que para llevar a cabo su análisis realiza un etiquetado del texto para manejar la información de manera más precisa. Este consiste en a “switch-off tag based on a backslash and the first three letters of the character’s name” (*ibid.*: 14), que le permite dividir el discurso de los personajes en bloques separados para luego analizar individualmente los resultados obtenidos. En Culpeper (2009), además, utiliza el *software* CLAWS (Constituent Likelihood Automatic Word-Tagging System) de la Universidad

---

<sup>100</sup> Entiéndase prosodia semántica como el proceso que “describes the habitual association of individual lexical items with other semantic concepts” (*ibid.*: 7), lo que contribuye a provocar según qué efectos en el lector (connotaciones positivas o negativas, por ejemplo).

<sup>101</sup> Utilizan como corpus de referencia el Cambridge and Nottingham Corpus of Discourse in English (CANCODE), de cinco millones de palabras.

<sup>102</sup> Cabe recordar que, desde un punto de vista computacional, una palabra clave es “a word that is statistically characteristic of a text or texts” (*ibid.*: 30) en comparación con las apariciones de esa misma palabra en un corpus de referencia. Los estudios de corpus en los que se analizan las palabras clave de un texto o un grupo de textos son, quizá, los más numerosos. Como ejemplos representativos —y heterogéneos por su temática— pueden citarse Tribble (2000), Johnson *et al.* (2003), Baker (2004) o Xiao y McEnery (2005).

<sup>103</sup> Para más información sobre este *software* de concordancias, véase el apartado 4.1.3., donde se dedican unas líneas a su contextualización en el marco de este trabajo y a sus posibilidades en el ámbito de la estilística de corpus.

de Lancaster<sup>104</sup> para etiquetar las palabras según la clase a la que pertenezcan y llevar a cabo un análisis más minucioso del tipo de palabras clave de la obra. Gracias a este tipo de enfoque es capaz de descubrir rasgos que de otro modo habrían pasado desapercibidos. Un ejemplo muy claro es el uso de *if* y *yet* por parte de Julieta (Culpeper, 2002: 20-21). Ambos términos son empleados por este personaje con una frecuencia notablemente mayor que la de cualquier otro. Según el propio Culpeper, estos dos términos “reflect the fact that Juliet is in a state of anxiety for much of the play” (*ibid.*: 20).

En su estudio posterior, Culpeper (2009) va un poco más lejos y analiza, además, las categorías gramaticales y semánticas bajo las que se agrupan las palabras clave de la obra. El análisis de las categorías semánticas descubre, por ejemplo, que los colores pueden contribuir a la caracterización a través de su uso simbólico y metafórico. Así, la desdicha de Romeose refleja en el uso de expresiones como *more dark and dark our woes* (*ibid.*: 49). Basándose en resultados como estos, Culpeper es capaz de demostrar “how a keywords analysis offers an empirical way of establishing lexical and grammatical character patterns” (Culpeper, 2002: 27)<sup>105</sup>. Todo ello le ayuda a desmentir la idea errónea de que “a keyword analysis simply provides evidence for what one might have predicted” (Culpeper, 2009: 53) y demuestra la validez de este tipo de aproximaciones en estudios de tipo estilístico.

De otro lado, en el trabajo de Scott y Tribble (2006) se advierte un cariz mucho más pedagógico. Siendo Scott el creador de *WordSmith Tools*, no resulta extraño que buena parte del artículo se dedique a explicar y justificar los pormenores que rodean al análisis de las palabras clave. Esto no exime al trabajo, sin embargo, de algunos puntos de interés desde un punto de vista estilístico. Al igual que Culpeper, el análisis se realiza sobre *Romeo and Juliet*. Sin embargo —y esto es lo realmente interesante— el corpus de referencia que escogen es distinto. En lugar de emplear la obra de teatro como corpus de referencia<sup>106</sup>, Scott y Tribble compilan un corpus de contraste formado por el resto de trabajos de Shakespeare. Esta cuestión de la elección de un corpus de referencia determinado es clave, pues “[t]his procedure [el de Culpeper] throws up a rather different set of KWs than those above [las suyas], much more character-specific” (Scott y Tribble, 2006: 64)<sup>107</sup>. En el caso de Scott y Tribble, las palabras clave extraídas son reveladoras: *love, lips, light, night, banished, death* o *poison*. Tras esta primera fase del estudio, más superficial y de carácter justificativo, Scott y Tribble dan paso a un análisis más detallado de algunos aspectos que solo pueden ser evaluados de forma sistemática con una aproximación cuantitativa. El uso de exclamaciones —*Ah* y *O*— es quizá el mejor ejemplo. Por un lado, demuestran que *Romeo and Juliet* contiene aproximadamente el doble de ejemplos que la media del resto de obras; que, además, son las mujeres las que más exclaman (casi el doble que los personajes masculinos); y que los personajes secundarios tienden a hacerlo más que los protagonistas. Por último, también se detienen en un aspecto que Culpeper (2002: 18, 2009: 40) ya apunta en sus trabajos: dónde se encuentran las *keywords* y las implicaciones que esto puede acarrear. Establecen una diferencia entre palabras clave locales —las que se encuentran en un punto muy concreto del texto— y globales —las que aparecen de

---

<sup>104</sup> Este *software* se encuentra disponible en: <http://www.comp.lancs.ac.uk/ucrel/claws> (consultado por última vez el 1 de octubre de 2015).

<sup>105</sup> Gracias a esta sistematicidad es capaz de enmendar lo que considera un déficit metodológico serio en la exégesis de este clásico: la confianza depositada por los estudiosos en ejemplos aislados escogidos por la prominencia de sus rasgos.

<sup>106</sup> En concreto, el corpus de contraste de Culpeper (2009: 35) es “the speech of the six characters minus the one being investigated (e.g. Romeo’s speech was compared with the speech of the other five characters)”.

<sup>107</sup> Para una información más precisa sobre cuestiones relacionadas con la creación de un corpus de referencia y las implicaciones que pueden acarrear los parámetros que determinen su compilación, véase el apartado 4.1.2, donde se aborda este aspecto de forma pormenorizada y se comentan, precisamente, las implicaciones de las elecciones de Culpeper (2002, 2009) y Scott y Tribble (2006) en sus respectivos trabajos.

forma más o menos consistente a lo largo de toda la obra—, que resulta crucial a la hora de analizarlas, pues pueden llegar a distorsionar los resultados del análisis<sup>108</sup>.

Otro análisis de referencia que marca la evolución de los estudios de estilística de corpus es el que realiza Stubbs (2005) sobre Joseph Conrad. El trabajo de Stubbs en torno al clásico *Heart of Darkness* es un claro ejemplo de cómo “linguists and stylisticians have become more aware of the possibilities offered by corpus resources and techniques” (Wynne 2005: 1). Los resultados obtenidos constituyen “a response to scepticism of quantitative stylistics from both linguists and literary critics” (Stubbs, 2005: 5). Es cierto, como él mismo señala, que “a purely automatic stylistic analysis” (*ibid.*: 6) es inviable, aunque solo sea por el factor subjetivo implícito en el análisis de los datos<sup>109</sup>. No obstante, un análisis de corpus sí que puede descubrir aspectos que han pasado desapercibidos por su dispersión en el texto y, sobre todo, ratificar con datos las interpretaciones que se hayan realizado. En su trabajo se analizan varios ejemplos. Uno de ellos es la atmósfera nebulosa que domina el relato. Efectivamente, la crítica literaria reparó en este aspecto desde el principio. No obstante, nadie había sido capaz de ofrecer unos datos tan precisos como hace Stubbs en su trabajo, que localiza hasta ciento cincuenta palabras —“well over one per page on average” (*ibid.*: 9)— relacionadas con este campo semántico. La crítica literaria, sin embargo, tiende únicamente a identificar “a few content words, such as *fog* and *mist*, *vague* [...] and *indistinct*” (*ibid.*: 10), mientras que “they tend to ignore the many grammatical words denoting vagueness and uncertainty” (*ibid.*). De la misma manera, la aproximación de Stubbs es capaz de desafiar la creencia instaurada entre la crítica sobre la repetición que se percibe en la novela (Watt, 1988). Así, aunque es cierto que la historia desprende un tono iterativo, este no es fruto del uso repetido de palabras, sino que “arises rather from Conrad’s use of particular grammatical patterns, including long strings of adjectives and nouns” (*ibid.*: 15). Estos resultados permiten realizar una interpretación más precisa y arrojar luz sobre las ideas impresionistas que parte de la crítica había formulado en su exégesis del autor polaco. Así, se demuestra que “it is not possible (or desirable) to avoid subjectivity, [...] observational data can provide more systematic evidence for unavoidable subjective interpretation” (*ibid.*: 22).

Por último, en un repaso de las contribuciones más importantes de la estilística de corpus no puede dejar de mencionarse a Fischer-Starcke (2006, 2009, 2010) y sus trabajos en torno al estilo de Jane Austen. Así, en primer lugar, en su artículo de 2006 realiza un estudio sobre los *clusters* más habituales de *Persuasion*, que constituyen la base de “a literary interpretation of personal relationships in the novel and of its overall atmosphere” (Fischer-Starcke, 2006: 88). Emplea dos *softwares* distintos: *kfNgram* (Fletcher, 2002)<sup>110</sup> y *WordSmith Tools*. El primero lo utiliza para identificar los *clusters* objeto de estudio y el segundo para extraer las concordancias de estos y poder analizarlas. Este es un ejemplo de la validez de la combinación de distintas herramientas para llevar a cabo un análisis de corpus. Gracias a ellos es capaz de extraer una gran cantidad de material con el que ilustra “how computer assisted techniques can reveal new shades of meaning in a text even after nearly two hundred years of literary criticism” (Fischer-Starcke, 2006: 87). Efectivamente, los datos que extraen son mucho más precisos que los de otros estudios estadísticos previos, como por ejemplo el de Burrows (1987, 1989). Consciente de ello, la propia Fischer-Starcke no aplica la etiqueta de estilística de corpus a los trabajos de Burrows, a los que califica como meros “early computational studies”

---

<sup>108</sup> Valgan los ejemplos de *love* y *banished* como botón de muestra. Aunque ambas palabras son *keywords* en *Romeo and Juliet* por su alta frecuencia en comparación con el resto de obras de Shakespeare, *banished* —al contrario que *love*, que aparece a lo largo de todo el texto con cierta consistencia— se concentra en la tercera escena del segundo acto, cuando empieza a cobrar importancia en la trama argumental (cf. Scott y Tribble, 2006: 65-66). Naturalmente, estas diferencias han de ser tenidas en cuenta para no desvirtuar el análisis llevado a cabo.

<sup>109</sup> Esta cautela sobre la figura del investigador respecto del análisis de los datos se aplica a las ciencias más puras, donde la subjetividad nunca deja de estar presente (cf. Neisser, 2015: 11 y ss.).

<sup>110</sup> *kfNgram* “is a phraseological software which [...] extracts uninterrupted strings of words, n-grams, from a text or corpus” (Fischer-Starcke, 2010: 31).

(Fischer-Starcke, 2006: 89). Al suyo, sin embargo, sí que se refiere como un estudio de corpus propiamente dicho (*ibid.*). Esta matización por su parte, que pudiera parecer baladí, ilustra la frontera que se ha trazado más arriba entre los estudios computacionales que tocan aspectos literarios y las investigaciones de estilística de corpus como tal. El objetivo de Fischer-Starcke es “to explain some intuitive reactions on the text from its readers” (*ibid.*). Es cierto, aun con las limitaciones propias de todos los esfuerzos seminales, que su estudio revela datos que únicamente han podido ser identificados a través enfoques como el que ella plantea. El caso de *she could not* es un buen ejemplo. Sus concordancias demuestran que se asocia con verbos psicológicos (*think, foresee, feel, recover, etc.*) cuyo sujeto suele ser Anne Elliot. Este hecho, sin duda, ayuda a comprender la focalización de la historia, que recae sobre este personaje, y a explicar el prisma desde el que el lector contempla su relación con el capitán Wentworth.

Por otro lado, en su trabajo de 2009 analiza *Pride and Prejudice*. En él, además de a los *clusters*, presta atención a las palabras clave de la novela. Cabe mencionar su defensa de este tipo de aproximaciones como respuesta “to Fish’s (1973) criticism of stylistics, namely that it frequently chooses features for an analysis which the analyst is convinced are important for the text” (Fischer-Starcke, 2009: 495). Efectivamente, cualquier análisis de elementos que únicamente pueden obtenerse con la puesta en práctica de una metodología de corpus “avoids this subjective choice as far as possible and introduces an objective criterion into the analysis” (*ibid.*). Al igual que en su trabajo de 2006, hace uso de *kfNgram* y *WordSmith Tools* para llevar a cabo su análisis, uno de cuyos puntos de interés reside en el uso de dos corpus de referencia distintos. El primero está formado por el resto de novelas de Austen, mientras que el segundo contiene treinta novelas de varios autores contemporáneos de la autora<sup>111</sup>. Muchos de los resultados que obtiene abundan, al igual que su trabajo de 2006, en cuestiones que ya han sido abordadas por la crítica tradicional. Sin embargo, esta ratificación “objectifies readers’ intuitions and those of literary critics and gives insight into Austen’s authorial style and her preferred topics” (Fischer-Starcke, 2009: 499). Pueden comentarse, a modo de ejemplo, los casos de los lemas *DAUGHTER\** y *SISTER\**. Las concordancias de ambos elementos respaldan la temática de la novela: *DAUGHTER\**, de un lado, suele aparecer rodeada de palabras del campo semántico del matrimonio, lo que “indicates that daughters are integral parts of the text’s social networks” (*ibid.*: 503); *SISTER\**, por el contrario, sí que se inserta en redes semánticas de carácter familiar, pues la mayoría de ejemplos proyectan “the particularly close relationship between and with sisters as they frequently communicate with each other about their feelings” (*ibid.*: 505). Ejemplos como estos objetivan “insights into the social structure of the novel, some of which are more detailed than those by literary critics” (*ibid.*: 508).

Estos dos trabajos son el preámbulo de una investigación mucho más ambiciosa como es Fischer-Starcke (2010), en donde se abordan distintos aspectos del estilo de la novelista desde una perspectiva de corpus en *Northanger Abbey*. Se analizan, por ejemplo, las palabras clave, los segmentos lingüísticos o la distribución de las palabras clave y de los puntos del texto donde tiende a concentrarse vocabulario nuevo. Además, al igual que en su estudio de 2009, los resultados se comparan con dos corpus de referencia distintos: uno formado por el resto de novelas de Austen y otro por un conjunto de obras de autores decimonónicos. La comparación sistemática de los resultados con distintos corpus de referencia ratifica la validez de estos, en especial cuando se aplica una técnica por primera vez<sup>112</sup>. De esta manera, por ejemplo, “(w)ords that are identified as keywords by more than one comparison have a higher significance and are

---

<sup>111</sup> En principio, esta idea refuerza los resultados obtenidos. Así, extraer por ejemplo dos listas de palabras clave con sendos corpus de referencia hace que “words or topics that are identified as dominant on both lists of keywords are doubly legitimized as significant for the data” (Fischer-Starcke, 2009: 497). No obstante, los parámetros que sigue para elaborar sus corpus de referencia no parecen del todo acertados, como se comentará con en el apartado 4.1.2., cuando se aborden los pormenores para la creación de un corpus de referencia.

<sup>112</sup> No obstante, como se comentaba en el caso de Fischer-Starcke (2009), el corpus de referencia formado por autores contemporáneos no parece adecuado como modelo sobre el que comparar los resultados obtenidos. Véase apartado 4.1.2.



therefore more relevant for an analysis than words that are identified by only one comparison” (Fischer-Starcke, 2010: 65-66).

Por otro lado, el estudio de Fischer-Starcke también resulta novedoso por emplear *softwares*. Aparte de *kfNgram* y *WordSmith Tools*, también hace uso de *Vocabulary Management Profiles* (Youmans, 2001)<sup>113</sup> y *Word-Distribution* (Barth, 2002)<sup>114</sup>. El empleo de cuatro herramientas distintas posibilita el estudio de diversos aspectos que guardan relación entre sí, lo que ilustra la conveniencia de la combinación de *softwares* para llevar a cabo estudios de corpus. Por último, en cuanto a los resultados obtenidos, se advierten descubrimientos muy interesantes. Por un lado, los protagonistas de la novela se encuentran caracterizados, por ejemplo, por sus hábitos de lectura: aquellos “[p]rotagonists who read novels are portrayed as reliable and trustworthy, whereas characters who do not read novels are portrayed as unreliable” (*ibid.*: 80). Esta es una “observation new to criticism of the novel, because it can really only be readily observed with this kind of technologically-supported analysis” (*ibid.*: 26). Lo mismo ocurre con la ciudad de Bath, “characterized as superficial by some of the novel’s most frequent phrases” (*ibid.*: 25). Otro descubrimiento interesante es el uso de *I am sure* por parte de Austen, un segmento lingüístico que es mucho menos frecuente en el lenguaje literario de su tiempo, lo que lo convierte en un rasgo del idiolecto de la autora (*ibid.*: 123). Estos y otros resultados, amén de la metodología, los *softwares* y las técnicas de análisis empleadas, convierten este estudio en la investigación de mayor envergadura llevada a cabo hasta entonces sobre el estilo de un autor en el campo de la estilística de corpus.

En definitiva, como se ha podido observar a través de este breve repaso por algunas de las contribuciones más relevantes en el campo de la estilística de corpus, existe una clara evolución desde el análisis de las prosodias semánticas en *To the Lighthouse* (Adolphs y Carter 2002) hasta la utilización de distintas técnicas de análisis y el empleo de hasta cuatro *softwares* diferentes para analizar *Northanger Abbey* (Fischer-Starcke, 2010). Esta evolución gradual ha hecho de la estilística de corpus una disciplina de estudio autónoma, que puede incluso considerarse independiente de los estudios de lingüística de corpus tradicionales.

Tras este repaso histórico desde las primeras aproximaciones computacionales al estudio de la literatura hasta los estudios de estilística propiamente dichos, a continuación se definen los presupuestos teóricos generales de la estilística de corpus. Esto servirá para contextualizar el presente trabajo doctoral en un marco teórico previo y comprender tanto la metodología como el análisis de los resultados que se desgranarán en los próximos dos capítulos.

### 3.2. La estilística de corpus como disciplina de estudio autónoma

La estilística de corpus se caracteriza, ante todo, por aplicar “corpus methods to the analysis of literary texts, giving particular emphasis to the relationship between linguistic description and literary appreciation” (Mahlberg, 2014: 378). Se sitúa en una posición intermedia entre los estudios de lingüística de corpus y de estilística tradicional, pues se nutre de ambas disciplinas por igual<sup>115</sup>. La metodología de los trabajos de estilística de corpus se caracteriza por hacer uso

---

<sup>113</sup> *Vocabulary Management Profiles* “generate diagrams, which show where new word types are introduced into a text or corpus” (Fischer-Starcke, 2010: 31).

<sup>114</sup> *Word-Distribution* “enables the generation of diagrams which show where a specified word type occurs within a text or corpus” (Fischer-Starcke, 2010: 31).

<sup>115</sup> Como señala la propia Mahlberg (2013: 5), “(t)his mutual relationship is reflected by the attention that corpus stylistics has started to receive from both corpus linguists [...] and stylisticians”. Sirvan como botón de muestra los ejemplos de Chapelle (2013), Lindquist (2009) y McCarthy y O’Keeffe (2010) en el caso de la lingüística de corpus) y los Jeffries y McIntyre (2010), Leech y Short (2007 [1981]) y McIntyre y Busse (2010) en el de la estilística tradicional.

de “innovative descriptive tools that not only fit into linguistic frameworks but also leave room to account for individual qualities of texts and thereby link in with literary interpretation” (Mahlberg, 2007d: 219). Estas dos facetas dan como resultado una mejora fundamental de la crítica literaria, pues satisfacen la necesidad “for the stylistic analysis of individual texts to be based on comparisons with other texts and with corpus data” (Stubbs, 1996: 5). En este sentido, los estudios de estilística de corpus permiten descifrar el valor literario de unidades lingüísticas que de otro modo no podrían analizarse de forma sistemática. Esta es, de hecho, una de las mayores aportaciones de esta metodología, que “can reveal patterns that we as readers may not be aware of, although such patterns might still contribute to the effects we perceive” (Mahlberg, 2013: 27).

Sin embargo, a pesar del potencial de este tipo de enfoques, existen dificultades conceptuales a la hora delimitar esta disciplina como área de estudio independiente. Algunos autores tratan de definir la estilística basándose en sus dos características fundamentales: unas técnicas de estudio específicas y la utilización de grandes bancos de datos lingüísticos. En cuanto a lo primero, Fischer-Starcke (2010) establece cuatro características que definen este tipo de enfoques, a saber: “growth of knowledge resulting from analyses”, “replicability of results”, “innovations derived from analyses” y “checkability of results” (*ibid.*: 19). En cuanto a lo segundo, el cambio cuantitativo en el volumen de datos que se manejan permite que emerjan patrones susceptibles de análisis. Este cambio de paradigma metodológico acarrea una serie de cambios en la perspectiva lingüística que permiten<sup>116</sup> alcanzar “a degree of quantification [...] that is not easily possible in a manual analysis” (Mahlberg, 2014: 387).

También puede realizarse una aproximación a la estilística de corpus como rama subsidiaria de la lingüística de corpus. En efecto, “(i)f corpus linguistics aims to develop into a linguistic discipline in its own right, it needs to account for literature, too” (Mahlberg, 2013:1-2). En términos similares se expresa Sinclair (2004: 51), para quien “no systematic apparatus can claim to describe a language if it does not embrace the literature also”. No obstante, la lingüística de corpus en general no se ocupa del estudio crítico de textos literarios concretos, sino que su “core research activity is the extraction of language patterns through the analysis of suitably sorted instances of particular lexical items and phrases” (Adolphs, 2006: 3).

Es en este aspecto en el que más se aproxima la estilística de corpus a la estilística tradicional, al añadir un componente crítico a la compilación sistemática de datos. En suma, la estilística de corpus debe entenderse como una disciplina donde convergen la lingüística de corpus y la estilística tradicional<sup>117</sup>. Este sincretismo metodológico es la base del “great analytic potential of corpus stylistics” (Fischer-Starcke 2010: 1), pues, de un lado, hace aflorar “meanings of literary texts that cannot be detected either by intuitive techniques as in literary studies” (*ibid.*: 2)<sup>118</sup> y, de otro, “(i)t [...] is the only linguistic discipline which allows the analysis of literary texts and their literary meanings by way of linguistic technique” (*ibid.*: 6).

A pesar del evidente potencial científico de la estilística de corpus, los estudios que adoptan este enfoque metodológico son comparativamente escasos. Esta paradoja no ha

---

<sup>116</sup> Son varios los autores que sostienen que estas diferencias surgen a raíz del manejo de corpus para trabajar. Tognini-Bonelli (2001: 3), por ejemplo, alude a la diferencia en la percepción de los textos. Mientras que fuera de un corpus estos se leen de forma horizontal, cuando son compilados y analizados desde una perspectiva cuantitativa la lectura pasa a ser, debido al muestreo de los resultados, eminentemente vertical.

<sup>117</sup> No debe olvidarse, sin embargo, que el foco de interés de ambas es distinto: “Stylistics focuses on what makes a text, or a group of texts, distinctive, and it investigates deviations from linguistic norms that trigger artistic effects and reflect creative ways of using language. Corpus linguistics, on the other hand, mainly focuses on repeated and typical uses that do not only hold in one text, but are found across a number of texts in a corpus” (Mahlberg, 2007d: 221).

<sup>118</sup> Esto es así porque “[c]orpus linguistic techniques allow (1) a systematic and detailed analysis of large quantities of language data for lexical and/or grammatical patterns and (2) to subsequently decode the meanings of these patterns” (*ibid.*: 2).

escapado a los principales estudiosos del tema. En este sentido, Wynne (2005: 225) se pregunta por qué “(i)f corpus linguistics and stylistics are so suited to each other in these ways, why is there not more work on the interface of these fields?”. La respuesta a esta pregunta debe buscarse en tres aspectos distintos que el propio Wynne señala. En primer lugar, la falta de formación específica en la materia. En efecto, hay “practitioners of stylistics, with training in more traditional methods of humanities research, [que] may not be skilled or equipped to use computers in their research” (*ibid.*). En segundo lugar, la dificultad en el acceso y manejo de los datos. Así, por ejemplo, ciertas restricciones de derechos de autor impiden la digitalización y distribución libre de algunas obras literarias —incluso con fines académicos. Además, sigue habiendo una “enormous variation in editorial principles, file formats, text encoding practices, documentation and quality control” (*ibid.*), por lo que es difícil “to have confidence in the quality, consistency and integrity of many electronic texts” (*ibid.*)<sup>119</sup>. En tercer lugar, Wynne también destaca la reticencia de ciertos académicos a abrazar este enfoque metodológico. Esta renuencia puede deberse a que la estilística de corpus “may seem to epitomise the non-literary and non-humanist approach to literature” (*ibid.*).

Merece la pena detenerse en esta última razón, que explica la escasez de estudios de estilística de corpus. No en vano, existe una corriente crítica que denosta sistemáticamente esta aproximación metodológica —y, en ocasiones, por ende, la de la estilística tradicional. Fish (1973) es el paradigma de esta corriente. Su oposición a los estudios de estilística se basa en la circularidad de la que acusa a dichos estudios. Según él, el estilista escoge los aspectos que va a someter a análisis a sabiendas de que son representativos. Posteriormente, para justificar la relevancia de la hipótesis y su importancia para el texto objeto de estudio, fuerza la interpretación de los datos para adaptarla a sus ideas preconcebidas. En palabras del propio Fish (*ibid.*: 99), “(t)his is a game that is just too easy to play”.

Independientemente del crédito que se conceda a la postura de Fish, su crítica posee elementos constructivos, en tanto que “(i)t reminds linguists of the necessity to document the different steps of an analysis and to question one’s motives for an analysis” (Fischer-Starcke, 2010: 50). En el caso concreto del presente trabajo doctoral, por ejemplo, el análisis de los ejemplos viene precedido de un apartado metodológico (véase capítulo 4) en el que se detallan los pasos que se han seguido para la localización y la extracción de los verbos de habla tanto en el corpus de estudio como en el corpus de referencia y una muestra de los resultados. Asimismo, existe una contextualización previa (véase capítulo 1) en la que se abordan cuestiones relacionadas con el estilo de Dickens y sus novelas y se relacionan con el uso que hace de los verbos de habla. Tanto esta contextualización como la explicación del proceso metodológico y la muestra de resultados respaldan la pertinencia del análisis, pilar sobre el que ha de cimentarse cualquier estudio de estilística.

Otro de los aspectos en los que se basa esta corriente crítica con la estilística es su carácter híbrido, pues usa categorías lingüísticas para estudiar la literatura. Efectivamente, cualquier estudio de estilística puede parecer “either linguistics or literary criticism, depending upon where you are standing when you are looking at it” (Short 1996: 1). Por tanto, como señala Mahlberg (2007b: 220),

(l)iterary critics may find that stylistics does not leave enough room for interpretation because of the systematic linguistic framework that it employs; linguists, on the other hand, may find stylistic analyses not systematic enough, because they apparently incorporate too much interpretation.

La posición del estilista “does not become any easier when we introduce a corpus linguistic point of view” (*ibid.*). Esta perspectiva de carácter cuantitativo ha sido criticada por muchos

---

<sup>119</sup> Para una información más precisa, véase el apartado 4.1.4., donde se dedican unas líneas a este tipo de aspectos en relación al Proyecto Gutenberg, portal del que se han obtenido los textos que se han utilizado en esta tesis doctoral.

que, como Chomsky, consideraban que no era posible crear un corpus lo suficientemente representativo de la lengua real (cf. Adolphs, 2006: 6). Otros representantes de esta corriente crítica aducen que la lingüística “must seek to model language competence rather than performance” (McEnery y Wilson, 2001: 5), mientras que un corpus es meramente “a collection of externalised utterances” (*ibid.*). No obstante, no parece que este argumento pueda aplicarse a la estilística de corpus, puesto que su objetivo último es el análisis de un conjunto concreto de textos literarios —no el sistema de una lengua en su conjunto. Finalmente, algunos estudiosos desaconsejan el uso de medios automáticos para el análisis del texto literario, pues se produce una pérdida en la percepción de matices de este (cf. Miall, 1995). Esta crítica, no obstante, solo se centra en una parte del enfoque de la estilística de corpus, puesto que esta “draws on corpus methodology but at the same time, it emphasises the link that literary stylistics provides to literary criticism” (Mahlberg, 2013: 2).

A pesar de estas reticencias por parte de algunos académicos, sin embargo, la capacidad de los estudios de corpus para satisfacer “the demand for empirical evidence” (Amador-Moreno, 2012: 20) gracias a “the increasing availability of easy-to-use-off-the-shelf corpus tools” (Mahlberg, 2014: 378) ha hecho que la popularidad de la estilística de corpus haya aumentado de forma significativa en los últimos años. Efectivamente, el desarrollo de los *softwares* de concordancias que permiten la compilación de datos ha posibilitado que la crítica literaria haya reparado en “subtleties and complexities that may otherwise have been missed or overlooked” (Fischer-Starcke, 2010: 56) debido a su dispersión en el texto. Esto no quiere decir, sin embargo, que la estilística de corpus deba estar ligada necesariamente a las opciones de análisis que este tipo de herramientas ofrecen, pues “(f)or some research questions the available automatic procedures are in fact rather limited” (Mahlberg, 2013: 21). En algunos casos —como en esta tesis doctoral, por ejemplo— el uso de un *software* se limita a extraer los datos que se analizan, pues el fundamento del estudio reside en el análisis de dichos datos de manera cualitativa. En suma, el sello distintivo de estos estudios es la capacidad de recopilar datos con la “systematicity and objectivity in the analysis of literary texts” (Mahlberg, 2013: 5) de las que carecen la estilística tradicional o la crítica literaria.

En suma, los estudios de estilística de corpus han abierto una novedosa vía de análisis capaz de manejar un volumen de material inasumible para otras disciplinas de corte más tradicional. Naturalmente, tales aproximaciones no pretenden reemplazar otros tipos de análisis estilístico. Por el contrario estas “should be seen as a complementary approach to more traditional approaches, rather than as the single correct approach” (Biber et al., 1998: 7-8). A pesar de que el número de trabajos que adoptan este enfoque está todavía lejos de los de otras ramas con más recorrido histórico, no puede negarse que “corpus stylistics provides the benefits and strengths of comprehensive data, objective evidence and a more nuanced understanding of an author’s use of language” (Hori, 2004: 207), pues es capaz de desarrollar “descriptive tools to identify and characterize the features that make a text distinctive” (Mahlberg, 2007d: 221). Todo ello la convierte en una disciplina emergente, con un largo camino por recorrer en el marco de un “much wider interdisciplinary field of digital humanities which is concerned with the preservation, study and accessibility of physical artefacts and archives as well as born-digital data” (Mahlberg, 2014: 378).

### **3.3. Charles Dickens y la estilística de corpus**

Todos los aspectos que acaban de desgranarse sirven para comprender el marco teórico en el que se inserta esta investigación sobre el uso que Dickens hace de los verbos de habla como recurso de caracterización. Sin embargo, el estudio de Dickens desde una perspectiva de corpus no es, en absoluto, exclusivo de esta tesis doctoral. Por el contrario, existen varios trabajos que han analizado el estilo del autor victoriano desde esta perspectiva. En las siguientes páginas se

ofrece un recorrido por algunos de estos trabajos, con el fin de ilustrar la base que existe en torno al propio Dickens en el marco de los estudios de estilística de corpus y, a la vez, mostrar algunos de los aspectos de los que se ha nutrido esta tesis doctoral en el plano metodológico: la elección de los corpus de estudio y de referencia, la utilización de *softwares* de concordancias, etc.

Cabe destacar, en primer lugar, que en el caso de Dickens también existen análisis cuantitativos previos a la estilística de corpus como tal y otros que, enmarcados dentro de esta disciplina, gozan de distintos niveles de refinamiento. Estos han sido llevados a cabo por tres estudiosos principalmente: Tabata (1991, 1993, 1994, 1995, 2002), Hori (1993, 1999, 2002, 2004) y Mahlberg (2007a, 2007b, 2007c, 2009, 2010, 2012a, 2013)<sup>120</sup>. En ellos se aprecia con nitidez la frontera cronológica trazada anteriormente entre aproximaciones computacionales al estilo de un autor y los análisis de estilística de corpus propiamente dichos. De manera paradigmática, es en los trabajos de Masahiro Hori —especialmente en su estudio de 2004— cuando puede hablarse propiamente de estudios de estilística de corpus. A continuación se realiza un repaso de las contribuciones de estos tres autores, que servirán, no solo para ilustrar la diferencia entre los estudios de estilística de corpus como tal y los análisis estadísticos llevados a cabo anteriormente, sino también para definir los antecedentes del estudio de Charles Dickens a través de un enfoque como el que se adopta en este trabajo doctoral.

En primer lugar, debe mencionarse a Tabata como precursor de los análisis cuantitativos sobre el estudio de Dickens<sup>121</sup>. Si bien es cierto que sus trabajos no ocupan un lugar de privilegio en el caudal crítico sobre el autor victoriano, la naturaleza pionera de estos merece una nota de reconocimiento<sup>122</sup>. En su estudio de 1995, por ejemplo, aborda las diferencias entre las novelas en primera y en tercera persona<sup>123</sup>. Se trata de un análisis estructural y estilístico de dos corpus formados por extractos de novelas con distintos tipos de narrador. Su técnica de análisis es la del “Principal Component Analysis (PCA)” (Tabata, 1995: 91), con la que examina “the frequency-patterns of very common word-types of the text samples” (*ibid.*). El análisis, como puede deducirse, es procedimentalmente simple. El material con el que trabaja, por ejemplo, se reduce a las veinte mil palabras iniciales de tan solo diez novelas. No obstante, los ajustes metodológicos que introduce demuestran una reflexión bien informada sobre la naturaleza del corpus y del análisis. Así, por ejemplo, decide excluir del análisis de los términos *I*, *me*, y *my*, que, naturalmente, gozarán de mucha más presencia en el corpus formado por extractos de novelas narradas en primera persona. Con ello pretende “diminish the overshadowing effect of what is already evident” (*ibid.*: 93).

Las conclusiones de su estudio arrojan luz sobre las diferencias entre las novelas en primera y en tercera persona. Por un lado, el punto de divergencia más notable se encuentra en “the preference for verbal structures in the first person set versus the tendency to prefer nominal structures in the third person set” (*ibid.*: 105), hecho que se refleja en la distribución de los verbos, los artículos y los pronombres. Su análisis también cubre los hábitos de referencia por parte de ambos tipos de narrador. Los resultados obtenidos indican que las novelas en tercera persona “are characterised by more elaborate and explicit reference, which is manifest in the

---

<sup>120</sup> También hay que mencionar los trabajos que la autora ha realizado junto con otros estudiosos, como Mahlberg y Smith (2012) o Mahlberg, Smith y Preston (2013).

<sup>121</sup> Es cierto, eso sí, que los ejemplos de Burrows (1987, 1989) o Youmans (1990, 1991) mencionados más arriba ya abordan, de forma tangencial, algún aspecto del autor inglés.

<sup>122</sup> La razón por la que nunca se habían llevado a cabo estudios que intentaran abordar la totalidad de la obra del autor es, como él mismo argumenta, “partly because the total size of his oeuvre (amounting to nearly five million words) defies such endeavour by manual methods, and partly due to the lack of proper electronic texts optimized for such an enterprise” (Tabata, 2002: 165). Efectivamente, el volumen de texto de la totalidad de la obra Dickens supone un escollo insalvable a la hora de analizar sistemáticamente la totalidad su estilo de forma manual.

<sup>123</sup> Como se verá en el apartado 5.3, existen diferencias significativas en cuanto al uso de verbos de habla por parte de Dickens dependiendo de la voz que narre la historia.

incidence of the determiners and the relatives, *which* and *who*" (*ibid.*), mientras que las novelas con un "first person narrator turn more freely to looser reference" (*ibid.*). El uso de *which* y *who* en las novelas en tercera persona descubre, además, un uso mucho más extendido de oraciones subordinadas en este tipo de novelas. Por su parte, las narradas en primera persona se caracterizan por elementos como *and* y *but*, que reflejan la preferencia de Dickens por las oraciones coordinadas en este tipo de historias. Por último, cabe destacar la "predominance of a set of intensifiers" (*ibid.*) y la "abundance of negatives" (*ibid.*), que ratifican la consabida subjetividad del narrador en primera persona. Dickens, como demuestran estos datos, no es una excepción. Los narradores en tercera persona, por el contrario, "seem to narrate with some degree of emotional detachment" (*ibid.*). Todos estos resultados se traducen, a los ojos de Tabata, en una

broad opposition between a more "oral" style and a more "literate" style: a language tinged with more emotional colouring versus a language of more elaborate and generalising cast; more subjective narratives versus narratives with greater descriptive emphasis; a style more given to verbal structures versus a style that has a comparative preference for nominal structures (*ibid.*: 106).

Quizá estas aseveraciones sobre el estilo de Dickens resulten aventuradas, toda vez que Tabata emplea únicamente los fragmentos iniciales de solo diez novelas. No obstante, no puede negarse que tanto las técnicas de estudio como los resultados que obtiene de su puesta en práctica ofrecen una nueva visión del estilo del autor victoriano.

En su estudio de 2002, por otro lado, Tabata lleva a cabo un análisis estilométrico de la lengua de veintitrés trabajos de Dickens<sup>124</sup>. Más concretamente, realiza un "correspondence analysis (ANACOR)" (Tabata, 2002: 165) mediante el que examina los distintos tipos de palabras del corpus, las relaciones entre los textos que forman el propio corpus y, sobre todo, la correspondencia que se establece entre los tipos de palabras y los textos. Para realizar el estudio lleva a cabo un etiquetado automático de los veintitrés textos que conforman el corpus<sup>125</sup>, en el que clasifica las palabras atendiendo a treinta y cuatro categorías distintas. Entre los resultados más reseñables de este estudio se encuentran las diferencias cuantitativas entre el estilo del género novelesco y los *sketches*. También aporta hallazgos interesantes sobre la evolución cronológica del estilo del autor. Sirva como ejemplo el cambio que es capaz de trazar en el uso de los pronombres relativos. Su análisis estadístico demuestra un uso mucho más frecuente de este tipo de pronombres en el estadio inicial de su producción. Tras analizar algunos de los casos, observa que, efectivamente, "early texts, especially those published in 1830s, are more given to elaborate reference and complex syntax" (*ibid.*: 177), a la que contribuye, precisamente, el empleo de estos pronombres. Con el paso del tiempo su uso disminuye, lo que da lugar a un estilo más oral y sintético. Tabata establece, basándose en estos parámetros, el año 1850 como fecha aproximada en la que Dickens consolida su estilo de forma definitiva, momento en el que suele situarse la frontera entre el *early* y el *late* Dickens<sup>126</sup>.

En segundo lugar, cabe destacar los estudios de Hori (1993, 1999, 2002 y 2004). En ellos, como se ha dicho, se advierte un cambio de enfoque en las técnicas de análisis, también computacionales. En concreto, sus trabajos de 1993, 1999 y 2002 son el preámbulo de su obra de 2004, que recoge los resultados publicados hasta entonces en una investigación de mayor envergadura y diferente perspectiva metodológica. Su foco de interés se centra en el estudio de "Dickens' language and style through the study of collocation" (*ibid.*: 26). La mayor diferencia

---

<sup>124</sup> Además de por las catorce novelas canónicas, su corpus está formado por la inconclusa *The Mystery of Edwin Drood*, los seis "sketches" —*Sketches by Boz, Other Early Papers, Amercian Notes, Pictures from Italy, Reprinted Pieces y The Uncommercial Traveller*—, la miscelánea *Master Humphrey's Clock* y la historia *A Child's History of England*.

<sup>125</sup> El etiquetador que utiliza es el Brill Tagger (*ibid.*: 168).

<sup>126</sup> Véase, a modo de ejemplo, Mahlberg, Smith y Preston (2013), quienes establecen en *David Copperfield* (1849-50) el final del período temprano y en *Bleak House* (1852-53) el inicio de su época tardía, base sobre la que cimentan su división de las novelas del autor para realizar su estudio.

con respecto a los trabajos de Tabata reside en su estudio de elementos con una frecuencia menor, pues, como él mismo comenta, “it is also necessary to pursue the qualitative study” (*ibid.*). Hori, en este sentido, puede considerarse el primer académico en realizar un estudio del estilo de Dickens desde la perspectiva de estilística de corpus. El *software* que utiliza es CONC 1.76 (cf. *ibid.*: 28). Su enfoque le permite “present complete datasets which were not previously available and which allow the analysis of new aspects of Dickens’ language through the study of collocation” (Hori, 2004: 26). Sin embargo, su trabajo cuenta con un punto débil fundamental, puesto que el corpus de referencia es más pequeño (2,2 millones de palabras) que el corpus de estudio (4,6 millones)<sup>127</sup>. Esta discrepancia comparativa cuestiona algunos de los resultados obtenidos en su análisis. No obstante, su estudio resulta revelador por la identificación de estilemas desconocidos en la obra de Dickens. Algunos de ellos apuntan tangencialmente al habla de los personajes. Así, demuestra que muchos de los nombres, los adjetivos y, sobre todo, los adverbios que aparecen en las colocaciones que identifica, están relacionados con la forma de decir *said* (cf. *ibid.*: 40 y ss.)<sup>128</sup>. Aunque no repara en ello, esta concomitancia se encuentra ligada a la caracterización de los personajes, como más tarde apuntará Mahlberg (2013). Sin embargo, la piedra angular del trabajo de Hori es la identificación de colocaciones en general, tanto como por su número como por su tipificación y distribución. Así, el análisis descubre “a tendency to create personality traits common to two or more characters for whom he uses the same collocation” (Hori, 2004: 21). Tómese el ejemplo de *blue eyed* como botón de muestra, que se asocia con Nell en *The Old Curiosity Shop*, Emily y Dora en *David Copperfield*, Ada y Prince Turveydrop en *Bleak House*, Joe en *Great Expectations* y Lucie Manette en *A Tale of Two Cities*. Su uso por parte de Dickens demuestra que “some words not only have particular collocates but also that these connect more broadly across certain semantic groups” (*ibid.*: 53). Este y otros muchos ejemplos contribuyen a la caracterización de sus personajes y, en definitiva, a la modelación de su estilo como novelista. No obstante, también existen casos igualmente representativos con una frecuencia mucho más reducida. En *Bleak House*, por ejemplo, el pronombre personal *I* “tends to collocate with verbs of inert cognition or mental process, such as *think, thought, feel, felt, know, knew, hope, hoped, believe and believed*” (*ibid.*: 138). Todos estos casos “prove to be aspects of Esther’s subjective personal style and, as well, a means of her providing an understated narrative” (*ibid.*: 139). Estos y otros resultados ofrecen algunas de las “potential rewards involved in corpora studies of literary texts” (*ibid.*: 207) y demuestran cómo el estudio de “usual collocations as well as creative collocations are worth investigating as important stylistic elements of a given author” (Hori, 2004: 207).

Por último, sin duda, el epítome de la estilística de corpus aplicada a Dickens es Michaela Mahlberg (2007a, 2007b, 2007c, 2009, 2010, 2012a, 2013)<sup>129</sup>. Desde que en su primer estudio —Mahlberg, 2007a— analizara *Great Expectations* combinando enfoques cuantitativos y de tipo literario, la carrera investigadora de esta autora ha girado, en gran medida, en torno a Dickens y la estilística de corpus. Entre sus estudios encontramos trabajos de corte general en los que estudia la ficción decimonónica inglesa prestando especial atención a Dickens (Mahlberg, 2010), investigaciones más específicas en torno a *clusters* (Mahlberg, 2007b) o incluso a elementos específicos —el *watering-pot* de *Pickwick Papers* (Mahlberg, 2009)— y hasta estudios de tipo traductológico (Mahlberg, 2007c). Hacer un repaso de todos ellos

<sup>127</sup> Su corpus de referencia está formado por una sola novela de cada uno de los autores seleccionados para realizar la comparativa. Por lo tanto, resulta difícil dar credibilidad a que las colocaciones extraídas “are unique to Dickens as they are not used by other eighteenth and nineteenth century writers” (Hori, 2004: 123), tal como asegura, pues el volumen de texto con el que se comparan los resultados no es, en absoluto, suficiente para legitimar esta aseveración. Para más información sobre las limitaciones del corpus de referencia de Hori, véase el apartado 4.1.2., donde se aborda la cuestión de la compilación de un corpus de referencia y se presta atención a su caso concreto.

<sup>128</sup> Véase el apartado 1, donde se trata su caso como ejemplo de los trabajos que abordan superficialmente las formas de decir previos a este trabajo doctoral.

<sup>129</sup> Véanse también sus trabajos en coautoría con otros académicos, como Mahlberg y Smith (2012), Mahlberg, Smith y Preston (2013) o Stockwell y Mahlberg (2015), entre otros.

rebasaría, sin duda, los límites de este recorrido. No obstante, no puede dejar de mencionarse su trabajo de mayor envergadura: *Dickens and Corpus Stylistics* (Mahlberg, 2013), paradigma de los estudios de estilística de corpus en general. En él profundiza en varios de los aspectos que ya había estudiado en los trabajos que acaban de mencionarse y lleva a cabo otros análisis novedosos del estilo del autor victoriano. En las siguientes líneas se desgranarán algunos de los aspectos más importantes de su investigación, tanto de metodología como de resultados, que servirán para resumir la aportación de Mahlberg al estudio de Dickens.

En primer lugar, su estudio surge porque, a pesar del caudal estilístico que existe sobre Dickens, “it seems that accounts of his language often focus on the identification of stylistic features in the form of overviews or inventories illustrated with isolated examples rather than on the linguistic analysis of fictional worlds” (*ibid.*: 2). Su objetivo principal es el de analizar “the relationship between linguistic units and the contributions they might make to the effects that texts have on readers” (Mahlberg, 2013: 6) tomando, al igual que en este trabajo doctoral, caracterización como eje principal. Gracias a su aproximación de corpus es capaz de descubrir nuevos “patterns that we as readers may not be aware of, although such patterns might still contribute to the effects we perceive” (*ibid.*: 27).

Su corpus de estudio difiere ligeramente del que aquí se utiliza, pues además de las catorce novelas canónicas dickensianas, incluye algunas historias cortas o la inconclusa *The Mystery of Edwin Drood*. En cuanto al corpus de referencia que emplea para comparar los resultados obtenidos, este está formado por veintinueve novelas de dieciocho autores. Al igual que en otros ejemplos comentados, en su compilación existen aspectos mejorables. De hecho, llega a asegurar que los resultados “would require more detailed comparison with 19C and other reference data to assess their significance” (*ibid.*: 60). Esta matización esconde una de las claves para la compilación de un corpus de referencia: su diseño habrá de realizarse teniendo en cuenta los propósitos del estudio que vaya a llevarse a cabo. Como en este trabajo, el *software* que emplea para procesar los corpus es *WordSmith Tools*, si bien es cierto que en ocasiones también utiliza el “CLiC (Corpus Linguistics in Cheshire) search program” (*ibid.*: 172)<sup>130</sup>.

Su análisis parte de que “there are characters in Dickens’s fiction that are associated with repeated phrases” (*ibid.*: 39). No obstante, su objeto de estudio no son las muletillas o el uso sistemático de determinados gestos, sino otros elementos que, relacionados también con el habla o el lenguaje corporal, han pasado más desapercibidos. Gracias a un enfoque de estilística de corpus es capaz de identificar nuevos usos repetidos en el lenguaje del autor que resultan significativos a la hora de construir la imagen de los personajes. Para llevar a cabo el análisis de dichos elementos se basa en el concepto de las “local textual functions” (*ibid.*: 3), es decir, el significado situado de estas estructuras repetidas en el discurso dickensiano.

La mayor parte de su estudio se basa en el análisis de segmentos de texto —*clusters*— de cinco palabras (cf. *ibid.*: 62). Sobre ellos realiza análisis de “key clusters” (*ibid.*: 63), en los que compara la frecuencia de un *cluster* en el corpus de estudio con ese mismo *cluster* en el corpus de la referencia. Los ejemplos más significativos son, sin duda, los relacionados con el habla y el lenguaje corporal de los personajes. De un lado, en el ámbito del habla de los personajes descubre *clusters* que funcionan de forma similar “to frequent clusters in natural spoken language and this can add to the authenticity of characters” (*ibid.*: 99), lo que demuestra que “it is not only idiosyncratic speech or ‘speech tics’ that contribute to the creation of characters” (*ibid.*). De otro lado, en el caso del lenguaje corporal, también existen algunos ejemplos que no son tan sugerentes pero que contribuyen igualmente a la caracterización de los personajes. El denominador común de estos segmentos es la aparición de un lexema somático entre las palabras que los conforman. Naturalmente, el análisis de estos ejemplos “does not yet provide an account of body language as such” (*ibid.*: 105), pero sí constituyen un material inédito en la exégesis del autor. Tómese como el ejemplo el caso que Mahlberg da en llamar

---

<sup>130</sup> Este *software* lo emplea únicamente para obtener datos de un corpus previamente anotado. Para una información más detallada de este *software*, véase Mahlberg y Smith (2012).



“fireplace pose” (*ibid.*: 111): *with his back to the*. Se trata del único *cluster* de lenguaje corporal que aparece tanto en el corpus dickensiano como en el corpus de referencia, si bien su aparición es mucho más recurrente en las novelas de Dickens. Al igual que los ejemplos relacionados con el habla de los personajes, *with his back to the* no se caracteriza tanto por asociarse a un personaje en concreto como por ser un *cluster* recurrente en la construcción del lenguaje corporal en las distintas novelas. Este y el resto de ejemplos identificados confirman la importancia de segmentos que, a pesar de haber pasado desapercibidos hasta ahora, constituyen bloques textuales lo suficientemente significativos como para contribuir a la construcción de sus personajes.

Por otra parte, el trabajo de Mahlberg también se ocupa del análisis sistemático de *as if*, una construcción en cuyo valor estilístico ya habían reparado otros estudiosos, aunque nunca se había estudiado de forma metódica<sup>131</sup>. Gracias su aproximación de corpus, sin embargo, extrae todos los ejemplos y los analiza de forma pormenorizada. Esto le permite concluir, entre otros aspectos, que esta locución suele asociarse a la descripción de actos comunicativos, ya sea estableciendo símiles los gestos paralingüísticos o sobre el tono de voz. Este recurso, en palabras de Mahlberg, “can support the content of what is being said, thus functioning as an illustrator” (*ibid.*: 143).

Por último, su trabajo también contiene una sección dedicada a segmentos de texto que da en llamar *labels*<sup>132</sup>. Se trata de *clusters* que contienen nombres de personajes o lugares. Las *Reporting Speech Labels* (*ibid.*: 153), por citar un caso que guarde relación con el presente trabajo doctoral, son aquellas que contienen un verbo de habla, como *returned Mrs Sparsit with a*. Estos patrones descubren algunas de las preferencias de Dickens a la hora de construir la proyección del discurso de sus personajes. No obstante, dado que los *clusters* que identifica son aquellos empleados de forma más frecuente, solamente analiza ejemplos que contengan formas de decir muy recurrentes, como *say* o el propio *return*. Al no abordar, por tanto, los verbos más específicos, dejan de analizarse ejemplos que comportan un valor estilístico notable. En cualquier caso, los casos que sí examina “show how the same cluster can be accompanied by body language to authenticate a situation or by a narrator comment” (*ibid.*: 158) y cómo estos bloques textuales pueden arrojar luz sobre la construcción de los personajes de Dickens. Desde el punto de vista de esta tesis doctoral, este es, naturalmente, el aspecto más interesante de *Dickens and Corpus Stylistics*. Sin embargo, es de justicia reconocer que todos los aspectos que acaban de desgranarse constituyen la base sobre la que se cimenta el análisis de mayor envergadura en torno a la figura de Dickens adoptando un enfoque de corpus.

En suma, la estilística de corpus, a pesar de ser una disciplina emergente, ya cuenta con antecedentes científicos del análisis de Dickens. De hecho, como se ha podido comprobar, se trata de uno de los autores sobre los que existe un caudal crítico más amplio desde esta perspectiva. En este sentido, el trabajo doctoral pretende utilizar este enfoque para arrojar luz sobre el estilo del autor tomando el valor caracterizador de los verbos de habla como eje del análisis.

---

<sup>131</sup> Algunos críticos que identifican *as if* como un estilema dickensiano son Brook (1970), Quirk *et al.* (1985) o Wikberg (1999). Brook, por ejemplo, se refiere a él como “fanciful ‘as if’” (Brook, 1970: 33), y lo describe como una construcción que “generally takes the form of the invention of some improbable but amusing explanation of the appearance or behaviour of one of the characters in a novel” (*ibid.*: 33).

<sup>132</sup> Estas pueden definirse como “a cluster that contains a name or is part of an expression that can be used to talk about a fictional character” (*ibid.*: 152).



## Capítulo 4. Metodología y resultados

En este capítulo se aborda tanto la metodología que se ha empleado para localizar y extraer los ejemplos como los resultados obtenidos. Se divide en tres bloques principales. En el primero se evalúan críticamente las técnicas de compilación de corpus, de cuyas conclusiones nos serviremos para definir los corpus que se utilizarán en el presente trabajo doctoral. También se dedica un apartado al *software* de concordancias empleado para la localización y extracción de los verbos. En el segundo bloque se analiza el método diseñado para la localización y extracción automática de las formas de decir, haciendo especial hincapié en las limitaciones insoslayables de los enfoques de corpus. En el tercero, por último, se muestran los ejemplos rescatados tanto del corpus de estudio como del de referencia, ordenados según la clasificación de verbos de habla comentada en el apartado 2.2.4. Además, se compararán los resultados obtenidos en ambos corpus, de tal suerte que se ofrezca una visión general del uso de verbos de habla en Dickens, que será analizada en profundidad en el siguiente capítulo.

### 4.1. Corpus, *softwares* de concordancias y textos digitalizados

Como se acaba de comentar, en este primer apartado del capítulo se abordan los métodos de compilación de los corpus de estudio y de referencia. Se prestará especial atención a las decisiones que se han tomado para llevar a cabo la selección de textos en ambos. También se dedica un subapartado a los *softwares* de concordancias con los que se procesarán los textos de ambos corpus. Más concretamente, se abordará el ejemplo de *WordSmith Tools 6* (Scott, 2013a), el programa empleado para realizar las concordancias con las que se han localizado y extraído los verbos de habla objeto de estudio. Finalmente, se dedica un último subapartado a abordar algunas cuestiones relacionadas con la naturaleza de los textos digitalizados, en especial los de Proyecto Gutenberg —sitio del que se han obtenido las novelas que conforman el corpus de estudio y de referencia de esta tesis doctoral. Todo ello servirá para contextualizar y comprender el procedimiento metodológico que se explica en el apartado 4.2.

#### 4.1.1. Corpus de estudio (CorD14)

Como acertadamente señalan Semino y Short (2004: 201), la compilación de un corpus posibilita “not just the quantitative work normally associated with corpus linguistics but also the qualitative study of individual texts from the corpus, a type of analysis which is typical of stylistics”. Es por ello que a la hora de seleccionar los textos que conforman el corpus de estudio de esta tesis doctoral se han tenido en cuenta los aspectos sobre los que pivota el apartado analítico. Generalmente, “(i)n corpus linguistics, corpora are usually very large collections of texts or text samples” (Mahlberg, 2013: 42). Sin embargo, como el estudio de

Mahlberg sobre Dickens, esta investigación “is different from more mainstream corpus work in the sense that it focuses on several texts by one author and also aims to pay attention to individual texts and text extracts” (*ibid.*). Así pues, los textos han sido escogidos teniendo en cuenta el objeto de análisis del estudio (cf. Semino y Short, 2004: 39).

La producción narrativa de Dickens es muy vasta. A sus quince novelas (incluyendo la inacabada *The Mystery of Edwin Drood*), hay que añadir cinco cuentos de navidad (*A Christmas Carol*, *The Chimes*, *The Cricket on the Hearth*, *The Battle of Life* y *The Haunted Man*), varias historias cortas (recogidas en *Sketches by Boz*), dos libros de viaje (*American Notes for General Circulation* y *Pictures from Italy*), una historia de Inglaterra (*A Child’s History of England*) y otra religiosa (*The Life of Our Lord*) —ambas escritas para niños— y una gran cantidad de contribuciones de carácter misceláneo, recogidas en *The Uncommercial Traveller* y, sobre todo, en sus *Household Words* y *All the Year Round* (cf. Hawes, 2007: 17). De entre todo este material, su exégesis suele girar en torno a un máximo de veintitrés trabajos: los *Sketches by Boz*, sus cinco cuentos de navidad, *American Notes for General Circulation*, *The Uncommercial Traveller* y, naturalmente, las quince novelas. Estos veintitrés textos conforman, de hecho, el material de estudio de los análisis de corpus de Hori (2004) y Mahlberg (2013). El precedente teórico que suponen ambas investigaciones justificaría la elección de estos veintitrés títulos como corpus de estudio en este trabajo doctoral. Sin embargo, para analizar el uso que Dickens hace de los verbos de habla para caracterizar a sus personajes, resulta más conveniente, como se verá a continuación, prescindir de algunos de estos trabajos. No en vano, la propia Mahlberg (2014: 387) señala que “not every text is amenable to the same kind of quantitative approach”.

De forma más concreta, se ha excluido del análisis tanto *The Mystery of Edwin Drood* —por su carácter inconcluso— como sus trabajos menores: los *Sketches by Boz*, sus cinco cuentos de navidad, *American Notes for General Circulation* y *The Uncommercial Traveller*. Esta selección obedece al punto de partida del presente trabajo doctoral, a saber, el análisis de los verbos de habla como recurso caracterizador en el marco de la novela por entregas. Así pues, se ha optado por la compilación de un corpus homogéneo, en el que no hay trabajos inacabados (*The Mystery of Edwin Drood*) ni textos ajenos al género novelesco. Tampoco se han incluido aquellos trabajos que no fueron publicados por entregas. El corpus de estudio, por tanto, se limita a las catorce novelas canónicas del autor, que se muestran en la siguiente tabla:

Abreviatura	Título	Palabras
PP	<i>Pickwick Papers</i>	307 401
OT	<i>Oliver Twist</i>	160 308
NN	<i>Nicholas Nickleby</i>	329 201
OCS	<i>The Old Curiosity Shop</i>	220 612
BR	<i>Barnaby Rudge</i>	258 569
MC	<i>Martin Chuzzlewit</i>	343 316
DS	<i>Dombey and Son</i>	361 766
DC	<i>David Copperfield</i>	361 761
BH	<i>Bleak House</i>	360 181
HT	<i>Hard Times</i>	105 071
LD	<i>Little Dorrit</i>	343 459
TTC	<i>A Tale of Two Cities</i>	137 503
GE	<i>Great Expectations</i>	187 544
OMF	<i>Our Mutual Friend</i>	332 343

**Tabla 6. Novelas incluidas en CorD14**

El volumen de texto de estas catorce novelas asciende a 3 809 387 palabras, cifra relativamente cercana a los 4,5 millones de los veintitrés textos analizados por Hori (2004) y Mahlberg (2013), pero producto de una selección mucho más homogénea.

#### 4.1.2. Corpus de referencia (CorXIX)

La elaboración de un corpus de referencia es un poco más compleja, pues, como acertadamente señala Culpeper (2002: 15), “(t)here is no magic formula for making this decision”. En todo caso, sin embargo, sí que pueden apuntarse errores en los no se ha de incurrir. Así, a fin de constatar las implicaciones prácticas de ciertas elecciones inadecuadas, a continuación se abordan algunos de los estudios mencionados en los apartados 3.1.2. y 3.3. que, por su distinto grado de acierto en la compilación de sus corpus de referencia, pueden arrojar luz sobre esta cuestión.

En los análisis de Culpeper (2002, 2009) en torno a *Romeo and Juliet*, por ejemplo, los corpus de referencia empleados para comparar las palabras clave de los distintos personajes resultan acertados, pues están formados por “the speech of the six characters minus the one being investigated (e.g. Romeo’s speech was compared with the speech of the other five characters)” (*ibid.*: 35). Dado que el propósito de su análisis es el de indagar en el vocabulario de cada uno de los personajes de la obra, esta decisión “seemed to be the obvious choice” (Culpeper, 2002: 16). Para justificarla, la compara con la posibilidad de haber escogido el de protagonistas de otras obras del dramaturgo isabelino, como *Macbeth* o *Anthony and Cleopatra*, que hubiera desvirtuado los resultados obtenidos, pues “the fictional worlds of Italy, Scotland and Egypt provide very different contextual influences” (*ibid.*). Los parámetros que definen la construcción de los corpus de referencia, por tanto, satisfacen las necesidades de investigación planteadas por Culpeper, que debe ser la línea directriz en la compilación de un corpus.

Los resultados de Culpeper contrastan con los de Scott y Tribble (2006), quienes también analizan *Romeo and Juliet*. Estos dos autores utilizan tres corpus de referencia distintos: el primero lo forman las tragedias de Shakespeare, el segundo las obras completas de Shakespeare (incluyendo la poesía) y el tercero es el BNC (*British National Corpus*). A pesar de diferir de los corpus de referencia empleados por Culpeper, las elecciones de Scott y Tribble también resultan acertadas, pues se ajustan a su propósito de demostrar que “while the choice of reference corpus is important, above a certain size, the procedure throws up a robust core of KWs whichever reference corpus used” (*ibid.*: 64). A pesar de demostrar que, efectivamente, existe un núcleo común de veintiséis palabras clave en cada uno de los tres análisis llevados a cabo con sendos corpus de referencia, sus distintas aproximaciones a *Romeo and Juliet* demuestran que su “procedure throws up a rather different set of KWs than those above [los de Culpeper (2002)], much more character-specific” (Scott y Tribble, 2006). Estos resultados dispares, que evidencian “(t)he issue of reference corpus selection is far from decided” (*ibid.*), arrojarán luz sobre cuestiones relacionadas con los parámetros sobre los que se construirá el corpus de referencia en el presente trabajo doctoral.

Fischer-Starcke (2009), por su parte, utiliza dos corpus de referencia distintos para analizar las palabras clave de *Pride and Prejudice*. En principio, esta decisión refuerza la validez de los resultados que obtiene, pues “words or topics that are identified as dominant on both lists of keywords are doubly legitimized as significant for the data” (*ibid.*: 497). Sin embargo, en la compilación de uno de sus corpus incurre en errores que anulan la validez de los resultados. Así, aunque el primero de sus corpus de referencia resulta adecuado —está formado por todas las novelas de la autora a excepción de *Pride and Prejudice*—, en el segundo corpus se advierte un error en la compilación de los textos que lo conforman. Más concretamente, su corpus está formado por obras de treinta autores contemporáneos de Austen, pues se pretende identificar las “differences between *P&P* and its contemporary literature” (*ibid.*). Sin embargo, en su compilación escoge únicamente una novela de cada uno de los treinta autores que conforman el corpus. Esta decisión es peligrosa en términos de comparación, pues convierte el corpus de referencia en un compendio de textos tan heterogéneo que resulta prácticamente imposible localizar algún elemento representativo de los distintos autores que lo conforman. Así pues, todos los rasgos estilísticos distintivos de *Pride and Prejudice* descollarán necesariamente con respecto al corpus de referencia, pues ni el tamaño ni la composición le confieren la homogeneidad necesaria para usarlo como elemento de contraste.

Lo mismo ocurre en Fischer-Starcke (2010), donde utiliza el mismo corpus de referencia para llevar a cabo una comparativa entre *Northanger Abbey* y un grupo de autores contemporáneos. Las conclusiones que extrae, como ocurre en su estudio de 2009, no pueden gozar de la validez que la autora les otorga. Al igual que el análisis estilístico de *Pride and Prejudice*, el corpus de referencia es tan heterogéneo que, inevitablemente, da lugar a una serie de resultados que con un corpus de referencia en el que se incluyeran más obras de cada autor no emergerían en ningún caso. La propia Fischer-Starcke parece reparar en las limitaciones en la compilación de su corpus de referencia, que no es del todo “representative for literary language at Austen’s time” (Fischer-Starcke, 2010: 28). Achaca esta limitación a que “the number of novels available in electronic form at the time when the corpus was compiled was limited” (*ibid.*). Más allá de esta justificación, sin embargo, lo cierto es que no puede llevarse a cabo un estudio como el que ella realiza con un corpus de contraste de esas características y, sobre todo, otorgar tal validez a los resultados obtenidos.

El estudio de Hori (2004), relacionado precisamente con el análisis estilístico de Dickens, también evidencia una serie de deficiencias en la compilación del corpus de referencia. Como se comentó en el apartado 3.3., en su análisis lleva a cabo un estudio de las colocaciones más frecuentes en la producción dickensiana (veintitrés textos y 4,5 millones de palabras aproximadamente). Para estudiar la presencia de estas en la literatura inglesa decimonónica elabora su propio corpus de referencia y, al igual que Fischer-Starcke (2009, 2010), tan solo escoge un texto de cada autor que decide incluir en el corpus. Además, su corpus de referencia está formado únicamente por trece novelas decimonónicas, que apenas suponen 2,2 millones de palabras. Esto es, la cantidad de texto con la que se compara el estilo de Dickens es menor que la del propio corpus de estudio. Esta elección hace que se diluyan la representatividad del corpus de referencia y la validez de los resultados obtenidos. En efecto, cualquier aspecto del estilo de Dickens resultará relevante, no solo por la heterogeneidad del corpus de referencia, sino por la extensión de este. Por el razonamiento contrario, no aparecerán en el estudio estilemas sobresalientes de los autores que conforman el corpus de referencia, puesto que, al integrarse en un corpus menor que el de estudio, sus textos serán insignificantes comparativa y estadísticamente. Naturalmente, el corpus de referencia ha de ser, por definición, mayor que el corpus de estudio.

En el trabajo de Mahlberg (2013) sobre el estilo de Dickens también se observa un corpus de referencia insuficiente en términos cuantitativos. Con todo, es cierto que la cantidad de texto que conforma su corpus de referencia es sustancialmente mayor que la del trabajo de Hori (2004), pues alcanza los 4,5 millones de palabras. Esta cifra, sin embargo, todavía resulta insuficiente, pues apenas equipara el volumen del corpus de referencia con el del corpus de estudio<sup>133</sup>. El corpus de referencia, además, está formado por veintinueve novelas de dieciocho autores distintos, lo que hace que la representatividad del estilo de varios autores —presentes en el corpus a través de una sola novela— resulte aún insuficiente. Así pues, como en los casos de Fischer-Starcke (2009, 2010) y Hori (2004) que acaban de mencionarse, los resultados que emergen del estudio de Mahlberg no son necesariamente representativos.

Todos estos ejemplos dejan entrever, además del grado de acierto desigual de las distintas elecciones en la compilación de referencia, la disparidad de criterios a la hora de construirlo. Estas discrepancias ratifican que “(f)inding an appropriate general purpose corpus [...] is not a straightforward matter” (Mahlberg, 2013: 9). Efectivamente, no existe una fórmula exacta que determine los parámetros que han de regir la construcción de un corpus. En cualquier caso, a la luz de los errores que se han comentado, no puede negarse que la compilación de un corpus de referencia constituye un aspecto de importancia cardinal, pues se corre el riesgo de invalidar las conclusiones que se obtengan de la comparación con el corpus de estudio. Una vez analizados los desaciertos de algunos trabajos previos, y habida cuenta de las soluciones

---

<sup>133</sup> Cabe recordar que toma como corpus de estudio los textos escogidos por el propio Hori, pues “it appeared useful to have the option of a reference point of previous studies” (Mahlberg, 2013: 42).

aportadas por la literatura específica, a continuación se detallan los criterios que han informado la elaboración del corpus de referencia empleado en el presente trabajo doctoral.

En este sentido, pueden distinguirse dos máximas fundamentales en la definición de los parámetros que deben regir la selección de textos. De un lado, el corpus de referencia se construye “to represent ‘typical’ patterns of use, making it possible to empirically identify distinctive linguistic patterns in the target corpus that depart from those typical patterns” (Biber, 2011: 16). Consecuentemente, la primera característica que debe presidir la elección de un corpus de referencia es la representatividad. Esa es la razón principal por la que los corpus de Mahlberg (2013) y, sobre todo, Hori (2004) resultan insuficientes, pues su extensión no admite una comparación entre Dickens y la ficción inglesa decimonónica en general. Naturalmente, “representativeness can only ever be an approximation, [pues] corpora cannot provide ‘absolute’ norms, but provide ‘relative’ norms instead” (Mahlberg, 2013: 9-10). Sin embargo, estas normas deben ser lo suficientemente significativas en términos cuantitativos como para poder realizar comparaciones sin correr el riesgo de desvirtuarlas.

De otro lado, los corpus de referencia deben ser “adequate for the purpose they are to serve” (*ibid.*: 9), como ya se comentó en el apartado 3.3. Efectivamente, la naturaleza del análisis que se realice habrá de guiar la toma de decisiones a la hora de compilar el corpus de referencia. Así, “a set of data which has no relationship whatsoever with the data to be examined is unlikely to reveal interesting results regarding the stylistic characteristics of that data” (Culpeper, 2009: 35).

No obstante, resulta muy difícil determinar cuán representativa y pertinente ha de ser la colección de textos que conformen el corpus de referencia. En cualquier caso, existen estudios como el de Berber-Sardinha (2000) que tratan de definir de la forma más objetiva posible la fórmula que ha de seguirse para la compilación de un corpus de referencia. Así, por ejemplo, Berber-Sardinha (*ibid.*: 5) concluye que “the answer to the question ‘what is the ideal size of a reference corpus’ is five”, esto es, un tamaño cinco veces mayor que el corpus de estudio. Con todo, autores como Scott y Tribble (2006: 65) expresan cautela respecto de estudios como el de Berber-Sardinha, “much further research is needed before we can confidently offer a rule of thumb, if one exists”. En cualquier caso, un estudio como el presente, en el que se analiza el estilo de Dickens en el marco de la producción literaria de su época, requiere un corpus de referencia notablemente más extenso que el del propio autor estudiado. En este sentido, cuanto más comprehensivo sea el corpus de referencia, más válidas serán las conclusiones comparativas que se deriven del estudio.

Tanto la representatividad como la pertinencia de los textos son, en suma, los dos aspectos fundamentales que han de tenerse en cuenta en la compilación de cualquier corpus de referencia. Existen autores que se han centrado incluso en intentar demostrar empíricamente cómo se han de construir los corpus de referencia. Berber-Sardinha (2000: 5), por ejemplo, concluye “the answer to the question ‘what is the ideal size of a reference corpus’ is five”, aunque como señalan Scott y Tribble (2006: 65) al hilo, precisamente, del análisis de Berber-Sardinha, “much further research is needed before we can confidently offer a rule of thumb, if one exists”. En cualquier caso, no puede negarse que un corpus de referencia ha de ser más extenso que el corpus de estudio. De hecho, cuanto mayor sea la diferencia, mejor, aunque solo sea porque el corpus de referencia constituye una generalidad y esta, por definición, ha de comprender un ejemplo lo más amplio posible de la muestra que se quiera comparar.

Teniendo en cuenta tanto la representatividad como la pertinencia de los textos, en el caso concreto de esta tesis doctoral el corpus de referencia que se utilizará lo componen setenta novelas de siete autores canónicos:

<b>Abreviatura</b>	<b>Novela</b>	<b>Autor</b>	<b>Palabras</b>	<b>Año</b>
Br_JE	<i>Jane Eyre</i>	Charlotte Brontë	187 487	1847
Br_Pr	<i>The Professor</i>	Charlotte Brontë	89 409	1857
Br_Sh	<i>Shirley</i>	Charlotte Brontë	217 836	1849
Br_Vi	<i>Vilette</i>	Charlotte Brontë	196 525	1853
El_AB	<i>Adam Bede</i>	George Eliot	217 107	1859
El_DD	<i>Daniel Deronda</i>	George Eliot	313 000	1876
El_FHTR	<i>Felix Holt, the Radical</i>	George Eliot	183 803	1866
El_Mi	<i>Middlemarch</i>	George Eliot	320 403	1871-72
El_Ro	<i>Romola</i>	George Eliot	229 170	1863
El_SM	<i>Silas Marner</i>	George Eliot	72 127	1861
El_TMTF	<i>The Mill on the Floss</i>	George Eliot	209 367	1860
Ga_Cr	<i>Cranford</i>	Elizabeth Gaskell	71 626	1851-53
Ga_MB	<i>Mary Barton</i>	Elizabeth Gaskell	162 314	1848
Ga_NS	<i>North and South</i>	Elizabeth Gaskell	184 360	1854-55
Ga_Ru	<i>Ruth</i>	Elizabeth Gaskell	163 009	1853
Ga_SL	<i>Sylvia's Lovers</i>	Elizabeth Gaskell	192 788	1863
Ga_WD	<i>Wives and Daughters</i>	Elizabeth Gaskell	274 182	1865
Ha_AL	<i>A Laodicean</i>	Thomas Hardy	140 074	1881
Ha_APBE	<i>A Pair of Blue Eyes</i>	Thomas Hardy	132 097	1873
Ha_DR	<i>Desperate Remedies</i>	Thomas Hardy	142 851	1871
Ha_FFTMC	<i>Far From the Madding Crowd</i>	Thomas Hardy	139 547	1874
Ha_JTO	<i>Jude the Obscure</i>	Thomas Hardy	146 498	1895
Ha_TDU	<i>Tess of D'Urbervilles</i>	Thomas Hardy	151 173	1891
Ha_THE	<i>The Hand of Ethelberta</i>	Thomas Hardy	143 520	1876
Ha_TMC	<i>The Mayor of Casterbridge</i>	Thomas Hardy	117 689	1886
Ha_TRN	<i>The Return of the Native</i>	Thomas Hardy	143 229	1878
Ha_TTM	<i>The Trumpet Major</i>	Thomas Hardy	115 425	1880
Ha_TWB	<i>The Well-Beloved</i>	Thomas Hardy	64 057	1897
Ha_TW	<i>The Woodlanders</i>	Thomas Hardy	137 211	1887
Ha_TT	<i>Two on a Tower</i>	Thomas Hardy	95 315	1882
Ha_UGT	<i>Under the Greenwood Tree</i>	Thomas Hardy	58 822	1872
Me_BC	<i>Beauchamp's Career</i>	George Meredith	196 149	1875
Me_EH	<i>Evan Harrington</i>	George Meredith	177 498	1861
Me_DC	<i>Diana of the Crossways</i>	George Meredith	155 492	1885
Me_Fa	<i>Farina</i>	George Meredith	204 426	1857
Me_OOC	<i>One of Our Conquerors</i>	George Meredith	162 613	1891
Me_RF	<i>Rhoda Fleming</i>	George Meredith	153 562	1865
Me_SB	<i>Sandra Belloni</i>	George Meredith	187 189	1887
Me_TAHR	<i>The Adventures of Harry Richmond</i>	George Meredith	217 631	1871
Me_TAM	<i>The Amazing Marriage</i>	George Meredith	157 976	1895
Me_TE	<i>The Egoist</i>	George Meredith	188 904	1879
Me_TORF	<i>The Ordeal of Richard Feverel</i>	George Meredith	170 737	1859
Me_TTC	<i>The Tale of the Chole</i>	George Meredith	132 115	1879
Me_Vi	<i>Vittoria</i>	George Meredith	195 983	1867
Me_THB	<i>The House on the Beach</i>	George Meredith	184 307	1877
Th_CAS	<i>Catherine: A Story</i>	William Thackeray	685 47	1839-40
Th_MW	<i>Men's Wives</i>	William Thackeray	375 471	1852
Th_RP	<i>Roundabout Papers</i>	William Thackeray	122 961	1863
Th_TBS	<i>The Book of Snobs</i>	William Thackeray	370 711	1848
Th_THHE	<i>The History of Henry Esmond, Esq.</i>	William Thackeray	190 626	1852
Th_THP	<i>The History of Pendennis</i>	William Thackeray	359 900	1848-50
Th_THST	<i>The History of Samuel Titmarsh</i>	William Thackeray	276 176	1841
Th_TLBL	<i>The Luck of Barry Lyndon</i>	William Thackeray	704 787	1844
Th_TN	<i>The Newcomes</i>	William Thackeray	367 902	1855
Th_TV	<i>The Virginians</i>	William Thackeray	359 012	1857-59
Th_VF	<i>Vanity Fair</i>	William Thackeray	306 990	1848
Tr_CYFH	<i>Can You Forgive Her</i>	Anthony Trollope	318 686	1865



Tr_DWS	<i>Doctor Wortle's School</i>	Anthony Trollope	427 595	1881
Tr_HKHWR	<i>He Knew He Was Right</i>	Anthony Trollope	344 934	1869
Tr_LV	<i>La Vendée</i>	Anthony Trollope	997 967	1850
Tr_OF	<i>Orley Farm</i>	Anthony Trollope	312 055	1862
Tr_PF	<i>Phineas Finn</i>	Anthony Trollope	264 614	1869
Tr_PR	<i>Phineas Redux</i>	Anthony Trollope	263 692	1874
Tr_TB	<i>The Betrams</i>	Anthony Trollope	225 301	1859
Tr_TDC	<i>The Duke's Children</i>	Anthony Trollope	225 248	1880
Tr_TED	<i>The Eustace Diamonds</i>	Anthony Trollope	271 493	1873
Tr_TLCB	<i>The Last Chronicle of Barset</i>	Anthony Trollope	347 968	1867
Tr_TPM	<i>The Prime Minister</i>	Anthony Trollope	284 677	1876
Tr_TSHA	<i>The Small House at Allington</i>	Anthony Trollope	259 811	1864
Tr_TWVLN	<i>The Way We Live Now</i>	Anthony Trollope	355 478	1875

**Tabla 7. Novelas incluidas en CorXIX**

En lo que a la representatividad se refiere, el volumen de texto asciende a casi trece millones de palabras (12 884 729), es decir, se trata de un corpus más de tres veces mayor que CorD14 (3 809 387 palabras). Este número de palabras es, sin duda, algo más representativo para constituir una “relative norm” (Mahlberg, 2013: 24) de la ficción inglesa decimonónica que los corpus de Mahlberg (*ibid.*) (4,5 millones de palabras) y Hori (2004) (2,2 millones de palabras).

Por otro lado, la selección de textos se ha llevado a cabo teniendo en cuenta los propósitos del estudio. Así, los siete autores que conforman el corpus son coetáneos de Dickens y publicaron sus novelas de forma paralela a él. Este es, de hecho, el criterio por el que algunos autores canónicos que también publicaron algunos de sus trabajos durante el siglo XIX se han quedado fuera del corpus de referencia. Sirvan como ejemplo Jane Austen (1775-1817) y Walter Scott (1771-1832), que publicaron todas sus obras antes de que Dickens comenzara su carrera literaria<sup>134</sup>. En el otro extremo, se han omitido autores como George Gissing (1857-1903), que no publicó su primera novela —*Workers in the Dawn*— hasta 1880, diez años después de la muerte del propio Dickens.

En cuanto a los textos que sí se incluyen en CorXIX, saltan a la vista diferencias significativas en el número de obras escogidas de cada autor. Estas diferencias obedecen principalmente a disparidad en la producción de cada uno de ellos. Novelistas como Brontë, Gaskell o Eliot no fueron tan prolíficos como Hardy, Meredith, Thackeray o Trollope. En este sentido, conviene señalar que se ha establecido un límite superior de catorce novelas por autor. Esta cifra responde a dos criterios concretos. En primer lugar, no parece conveniente descompensar la representatividad de cada autor dentro del corpus de referencia, toda vez que existen novelistas que solo publicaron cuatro (Charlottë Brontë) o seis novelas (George Eliot), mientras que otros, como Anthony Trollope, publicaron casi medio centenar (*vid. infra*). En segundo lugar, la propia naturaleza del presente trabajo doctoral desaconseja que la aportación al corpus de algún autor sea superior a la del propio Dickens<sup>135</sup>. Gracias a este acotamiento se consigue un corpus equilibrado, donde la presencia de los autores oscila entre las cuatro<sup>136</sup> y las catorce novelas.

<sup>134</sup> Cabe recordar que *Pickwick Papers*, ópera prima de Charles Dickens, comenzó a publicarse en abril de 1836.

<sup>135</sup> Sirva como ejemplo el caso del propio Trollope, cuyas cuarenta y siete novelas triplican la producción literaria dickensiana.

<sup>136</sup> El límite inferior de cuatro novelas lo marca la producción literaria de Charlotte Brontë. En este sentido, cabe destacar que sus hermanas, a pesar de ser autoras contemporáneas de Dickens, han sido igualmente excluidas del corpus de referencia por su escasa labor como novelistas. Anne Brontë solo escribió *Agnes Grey* y *The Tenant of Wildfell Hall*, mientras que la producción de su hermana se limita a *Wuthering Heights*.

A la hora de seleccionar los textos, cuando un autor cuenta con más de catorce novelas en su producción literaria, se han excluido aquellas de menor extensión, pues se parte del supuesto de que las más extensas son las que, potencialmente, contienen más verbos de habla. Por otro lado, no siempre se ha alcanzado el límite superior de catorce novelas en aquellos autores que pudieran haberlas aportado, por motivos que se detallarán a continuación.

#### *Charlotte Brontë*

La inclusión de las cuatro novelas de Charlotte Brontë no plantea cuestiones sobre los criterios que han podido condicionar la selección, pues *Jane Eyre*, *The Professor*, *Shirley* y *Villette* son las únicas cuatro obras que publicó. Podría haberse añadido *Emma Brown*, pero se ha descartado por cuestiones obvias: se trata de una publicación que surge de un manuscrito encontrado tras su muerte y que continuó y finalizó la novelista irlandesa Clare Boylan en 2003 (cf. Steinitz, 2004).

#### *George Eliot*

Al igual que en el caso de Charlotte Brontë, *Adam Bede*, *Daniel Deronda*, *Felix Holt*, *the Radical*, *Middlemarch*, *Romola*, *Silas Marner* y *The Mill on the Floss* fueron las únicas novelas publicadas por la autora a lo largo de su vida. Las siete han sido incluidas en CorXIX

#### *Elizabeth Gaskell*

*Cranford*, *Mary Barton*, *North and South*, *Ruth*, *Sylvia's Lovers* y *Wives and Daughters*, por su parte, constituyen igualmente toda la producción novelesca de Elizabeth Gaskell. Nuevamente, los siete textos han sido incluidos en el corpus de referencia.

#### *Thomas Hardy*

En el caso de Thomas Hardy, sin embargo, sí que ha habido que hacer una selección de catorce novelas, pues publicó hasta dieciocho a lo largo de su vida. Además de las catorce incluidas en CorXIX, su producción también comprende *The Poor Man and the Lady*, *Life's Little Ironies*, *Wessex Tales* y *A Group of Noble Dames*. *The Poor Man and the Lady*, por un lado, se ha dejado fuera por ser una novela inconclusa. En el caso de *Life's Little Ironies*, *Wessex Tales* y *A Group of Noble Dames*, su exclusión del corpus de referencia se debe a que los tres títulos son colecciones de historias cortas.

#### *George Meredith*

Algo parecido ocurre con Meredith, autor de diecinueve novelas. *Celt and Saxon* se ha dejado fuera debido a su carácter inconcluso, mientras que con las dieciocho restantes se ha seguido el comentado criterio de la extensión. Así pues, se han dejado fuera las cuatro con menos palabras:

<b>Novela</b>	<b>Palabras</b>
<i>The Case of the General Ople and Lady Camper</i>	115 121
<i>Lord Ormont and His Aminta</i>	110 001
<i>The Shaving of Shagpat</i>	92 662
<i>The Tragic Comedians</i>	61 362

**Tabla 8. Novelas de George Meredith no incluidas en CorXIX**

#### *William Makepeace Thackeray*

El caso de Thackeray es un tanto peculiar. Su producción es muy extensa, pero muchos de sus trabajos no pueden considerarse novelas. Es lo que le ocurre a *The Christmas Books of Mr. M. A. Titmarsh*, que en realidad está formada por un compendio de historias (*Mrs. Perkins's Ball*, *Our Street*, *Dr. Birch and his Young Friends*, *The Kickleburys on the Rhine*, *The Rose and the Ring*). Lo mismo puede decirse de *The Yellowplush Papers*, *Four Georges* o *The Orphan of*

*Pimlico and Other Sketches, Fragments and Drawings*, que, aunque pueden considerarse ficción, encajan mejor bajo la etiqueta de *sketches* debido a su carácter misceláneo. Otros ejemplos de su prolijidad son los ensayos (*Essay on the Genius of George Cruikshank*)<sup>137</sup> o los cuadernos de viajes (*Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo*).

Por otro lado, es cierto que, aun siendo novelas, no se han incluido *Lovel the Widower* y *The Adventures of Philip on his Way Through the World*. Su exclusión se debe a que se trata de obras que no se encuentran alojadas en el repositorio del Proyecto Gutenberg (véase apartado 4.1.4.) o en otros de naturaleza similar. En cualquier caso, se trata únicamente de dos títulos, por lo que no parece que su ausencia genere una mella significativa en el volumen total de texto de CorXIX. También se ha dejado fuera *Denis Duval*, por ser, al igual que *The Mystery of Edwin Drood*, una novela inacabada. La presencia de William Thackeray en el corpus de referencia, por lo tanto, se cifra en concreto en las doce novelas detalladas en la tabla 7.

### Anthony Trollope

Anthony Trollope, por último, es el novelista más prolijo de los siete que conforman el corpus de referencia, con casi medio centenar de novelas publicadas. Al igual que con Meredith, el criterio que se ha seguido para seleccionar las catorce novelas que se incluyen en CorXIX es el de la extensión. Como se puede comprobar en la tabla 9, las novelas que se han dejado fuera de CorXIX son, sin excepción, más cortas que las seleccionadas:

Novela	Palabras	Novela	Palabras
<i>Harry Heathcote of Gangoil</i>	223595	<i>The Belton State</i>	155 855
<i>Ayala's Angel</i>	220 723	<i>The Landleaguers</i>	152 030
<i>Doctor Thorne</i>	219 131	<i>Rachel Ray</i>	144 305
<i>The Three Clerks</i>	216 140	<i>Miss Mackenzie</i>	142 446
<i>Castle Richmond</i>	206 558	<i>Lady Anna</i>	140 674
<i>Ralph the Heir</i>	214 249	<i>Nina Balatka</i>	76 505
<i>Is He Popenjoy?</i>	213 453	<i>Kept in the Dark</i>	75 592
<i>Marion Fay</i>	210 977	<i>An Old's Man Love</i>	75 026
<i>Framley Parsonage</i>	210 430	<i>The Warden</i>	72 693
<i>Mr Scarborough's Family</i>	212 567	<i>Linda Tressel</i>	71 513
<i>The Vicar of Bullhampton</i>	211 397	<i>Cousin Henry</i>	71 439
<i>John Caldigate</i>	209 990	<i>Sir Harry Hotspur of Humblethwaite</i>	71 434
<i>The American Senator</i>	209 669	<i>An Eye For an Eye</i>	71 229
<i>The Claverings</i>	208 341	<i>The Struggles of Brown Jones and Robinson</i>	70 992
<i>Barchester Towers</i>	199 901	<i>The Golden Lion of Grandpere</i>	70 271
<i>The Kellys and the O'Kellys</i>	181948	<i>The Fixed Period</i>	69 065
<i>The Macdermots of Ballycloran</i>	171 446		

**Tabla 9. Novelas de Anthony Trollope no incluidas en CorXIX**

Conviene señalar, por último, que la elección de estos siete autores es una cuestión, en última instancia, preferencial, pues, del mismo modo que no existe una “magic formula” (Culpeper, 2002: 15) para definir los parámetros que deben regir la compilación de un corpus de referencia, tampoco la hay para escoger un grupo representativo de autores que sea definitivo. Esto es, cualquier corpus, “however large, is always finite, and can therefore only provide a limited view of the (part of) the language that it is supposed to represent” (Semino y Short, 2004: 227). De hecho, como señala Fischer-Starcke (2010: 14), “(t)he only corpora to which this does not apply, are corpora which consist of the entire language of a particular variety”. Sin embargo, no puede negarse que estos siete autores son representativos de su tiempo y que, junto a Dickens, constituyen el canon inglés de la novela victoriana. De hecho, Charlotte Brontë, Gaskell, Eliot, Hardy, Meredith, Thackeray, Trollope y el propio Dickens conforman un núcleo común en estudios de referencia como los de Hillis (1968), Tillotson (1978) o Case y Shaw

<sup>137</sup> George Cruikshank fue el ilustrador de algunas novelas de Dickens, como *Sketches by Boz* y *Oliver Twist*.

(2008). De la misma manera, estos siete autores son los nombres de mayor peso en manuales como *The Cambridge Companion to the Victorian Novel* (Deirdre, 2001), *A Companion to the Victorian Novel* (Bratlinger, 2002) o *The Victorian Novel* (James, 2006). La posición central de estos siete autores en el canon de la ficción victoriana justifica, en definitiva, su inclusión en CorXIX.

Una vez definido tanto el corpus de estudio como el de referencia, a continuación se abordan tanto los *softwares* de concordancias necesarios para procesar los textos que conforman ambos corpus como el carácter digitalizado de estos textos, pues ambos aspectos resultan claves para comprender el proceso metodológico detallado en el apartado 4.2.

#### 4.1.3. *Softwares* de concordancias

Como señala Hardy (2003: 10), “central to the methodology of any computational stylistic analysis is a text analysis tool”, que permite llevar a cabo una aproximación objetiva —“naive” (Stubbs, 2005: 8)— a los textos objeto de estudio. Esto no significa, por supuesto, que la interpretación que se hace de los resultados también lo sea. El ingente caudal crítico que existe en torno a la ficción victoriana en general y a la figura del propio Dickens en particular hacen que resulte imposible acercarse sin una idea preconcebida a los resultados que se puedan extraer gracias a la ayuda de herramientas de este tipo. Sin embargo, sí que es cierto que los datos que estas herramientas rescatan no están tamizados por el enfoque del investigador. Como apunta Fischer-Starcke (2010: 16), “depersonalized software analyses the data, so that the output of the software seems to have been generated without human interference”.

En el caso de esta tesis doctoral, el *software* empleado para procesar los textos que conforman CorD14 y CorXIX es *WordSmith Tools 6* (Scott, 2013a)<sup>138</sup>, “the best known within stylistics” (Archer, 2007: 249). Este programa permite llevar a cabo las búsquedas necesarias para extraer los verbos de habla de las novelas dickensianas y del corpus de referencia<sup>139</sup>. Consta de tres aplicaciones: (1) *Concord*, (2) *Wordlist* y (3) *Keywords*, cuyas funciones principales son generar “(1) concordance lines of specified node words and lemmata, (2) wordlists of data, and (3) keywords of data by comparing its wordlist to that of a larger reference corpus” (Fischer-Starcke, 2010: 31). De forma más precisa, la opción *Wordlist*

generates word lists based on one or more plain text or web text files. Word lists are shown both in alphabetical and frequency order. They can be saved for later use, edited, printed, copied to your word-processor, or saved as text files (Scott 2013b: 5).

Se trata de una aplicación muy útil para medir la riqueza de un texto o un corpus a través de la *ratio type-token*. En el caso de esta tesis doctoral, como se verá en el apartado 4.2.2., se ha empleado para medir la representatividad del discurso referido en ambos corpus a través de *said*, verbo de habla por excelencia.

Por otro lado, la aplicación *Keywords* es capaz de

locate and identify key words in a given text. To do so, it compares the words in the text with a reference set of words usually taken from a large corpus of text. Any word which is found to be outstanding in its frequency in the text is considered “key”. The key words are presented in order of outstandingness (*ibid.*)

---

<sup>138</sup> En adelante, *WordSmith*.

<sup>139</sup> Huelga decir que no se trata del único *software* capaz de satisfacer las necesidades de esta tesis doctoral. A modo de ejemplo, puede mencionarse *AntConc*, de carácter gratuito y accesible en <http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/software.html> (consultado por última vez el 1 de octubre de 2015). En el caso de este trabajo, sin embargo, se ha optado por procesar los textos con *WordSmith Tools* debido, fundamentalmente, al mayor conocimiento de este gracias a la participación en seminarios de carácter teórico-práctico con Mike Scott, autor de la herramienta.

El valor de esta aplicación reside, sobre todo, en la capacidad para medir la relevancia de un término en un texto o corpus con respecto a un corpus de referencia. La opción *Keywords* permite computar el índice de representatividad (*keyness*) de cualquier elemento textual<sup>140</sup>. En el caso de esta tesis doctoral, sin embargo, esta opción no ha sido empleada, pues las búsquedas giran en torno a unidades concretas (los verbos de habla bajo la estrategia de estilo directo) y no a la comparación sistemática entre CorD14 y CorXIX.

Por último, la opción *Concord*

is a program which makes a concordance using plain text or web text files. To use it you will specify a search word, which Concord will seek in all the text files you have chosen. It will then present a concordance display, and give you access to information about collocates of the search word (*ibid.*).

*Concord* es la aplicación empleada en esta tesis doctoral, pues permite llevar a cabo búsquedas con las que aislar los verbos de habla de cada una de las novelas de CorD14 y CorXIX. Los resultados se pueden ordenar siguiendo distintos parámetros —entre ellos, el orden alfabético—, lo que posibilita una disposición de los verbos que facilita su análisis. Además, cada uno de los resultados extraídos se puede observar en el contexto en el que aparece, lo que hace posible el análisis de los verbos desde un punto de vista cualitativo.

#### 4.1.4. Textos digitalizados

Como se sabe, para trabajar con *WordSmith* se necesitan textos digitalizados, preferiblemente en formato .txt o .doc. En consecuencia, “(l)egal access to electronically stored language data is one of the necessary preconditions for corpus linguistic and corpus stylistic analyses” (Fischer-Starcke, 2010: 8), pues la cuestión de los derechos de autor puede plantear trabas a la hora de comunicar los resultados a la comunidad científica. En el caso de esta tesis doctoral, este impedimento no es tal, pues tanto las novelas de Dickens como las que conforman el corpus de referencia tienen una antigüedad de entre cien y doscientos años. Por lo tanto, las novelas “do not fall under the copyright and it is therefore legal to store and analyse them electronically” (*ibid.*)<sup>141</sup>.

Cuando los derechos de autor expiran, no es difícil encontrar las obras en distintos repositorios, como *Internet Archive*<sup>142</sup>, *Oxford Text Archive*<sup>143</sup>, *eBooks@Adelaide*<sup>144</sup> o el Proyecto Gutenberg<sup>145</sup>. Para llevar a cabo esta investigación, tanto los textos que conforman CorD14 como CorXIX han sido descargados del Proyecto Gutenberg<sup>146</sup>. Desde un punto de vista académico, “the fact that Project Gutenberg does not follow consistent standards for the preparation of electronic texts can raise issues about the quality of the texts” (Mahlberg, 2007d: 224), pues los textos “are created by a system based on contributions from volunteers and it is possible that one eBook is the result of the collation of work by different people” (Mahlberg, 2013: 43-44). Esta situación lleva a autores como Berglund *et al.* (2004: 14) a afirmar que “the policy of creating non-specific editions aimed at the general reader makes the use of Project

<sup>140</sup> Algunos estudios en los que se emplea son Fischer-Starcke (2009, 2010), Culpeper (2002, 2009), Scott y Tribble (2006) y Berber-Sardinha (2000), abordados ya en apartados anteriores de esta tesis doctoral.

<sup>141</sup> Cabe recordar que los derechos de autor expiran una vez transcurridos setenta años desde la muerte de este. Esta es, de hecho, “one of the reasons for preferring older works in corpus stylistics to more recent ones” (*ibid.*: 30).

<sup>142</sup> Accesible en <https://archive.org/index.php> (consultado por última vez el 1 de octubre de 2015).

<sup>143</sup> Accesible en <http://ota.ahds.ac.uk/> (consultado por última vez el 1 de octubre de 2015).

<sup>144</sup> Accesible en <https://ebooks.adelaide.edu.au/> (consultado por última vez el 1 de octubre de 2015).

<sup>145</sup> Accesible en <http://www.gutenberg.org/> (consultado por última vez el 1 de octubre de 2015).

<sup>146</sup> Se trata de un portal que ha servido de fuente de abastecimiento para muchas y muy variadas investigaciones, como Manning y Schütze (1999), Barnbrook (1996) Stubbs (2005), Rómer (2006) o Mahlberg (2013).

Gutenberg texts unreliable to the serious arts and humanities scholar”. Sin embargo, hay que tener en cuenta que cualquier corpus puede contener errores, pues, efectivamente, “it is unlikely that anyone would consider proofreading a corpus containing several millions of words” (*ibid.*: 44). Además, en el caso de los trabajos de estilística de corpus, los textos que se manejan suelen ser de autores canónicos. Dichos textos “have a longer lasting impact on a society and culture than most texts in a general corpus, and they have also received more scholarly attention” (*ibid.*), por lo que es probable que hayan sido revisados con más frecuencia. Así pues, si bien es cierto que cualquier texto digitalizado puede plantear problemas de fidelidad al original, “these problems are not too damaging” (Mahlberg 2007d: 224). Esto es particularmente así cuando la cantidad de texto es tan grande que los errores potenciales no afectan a los resultados obtenidos. Sirvan las palabras de la propia Mahlberg (2013: 44) como ejemplo, cuya investigación sobre Dickens guarda cierto paralelismo con este trabajo:

Misprints or other mistakes in the texts will affect word counts, but as the approach is a combination of quantitative and qualitative analysis, where the focus lies on the qualitative functional interpretation, the effect is not detrimental.

Es decir, “(t)he texts will not be perfect, but are sufficient for the purpose of the study” (*ibid.*). Esto es así porque en este estudio, como en el de Mahlberg, el análisis no está basado “on exact frequency counts. What is crucial is to have enough data as evidence for the existence of functions” (*ibid.*). Por lo tanto, la existencia de irregularidades esporádicas en la ortografía —que afectaría a las búsquedas realizadas— no supone realmente un problema. Sirva como botón de muestra el siguiente ejemplo de *retained*. De los 17 021 verbos que se extraen con la puesta en práctica de la metodología detallada en el apartado 4.2.2., tan solo hay un ejemplo cuyo análisis parece ser un error en el proceso de digitalización:

- (1) “Not at all,” *retained* the ancient clerk. “Speak well of the law. Take care of your chest and voice, my good friend, and leave the law to take care of itself. I give you that advice.”

(*TTC*, libro 2, capítulo 2)

Efectivamente, *retain* no es un verbo de habla. De hecho, cuando se busca este ejemplo en la edición en papel de *A Tale of Two Cities* —novela en la que se encuentra— se observa que el verbo de comunicación que introduce el acto de habla es *return*. Se trata, por tanto, de un error tipográfico. Pero es, al menos en los 17 021 ejemplos extraídos, el único. Esto no quiere decir, por supuesto que no existan más errores en la transcripción. Sin embargo, la elevada cifra de verbos rescatada demuestra, en sí misma, el grado de corrección de los textos objeto de análisis. Este refinamiento, unido al uso de estos textos en investigaciones de referencia sobre Dickens<sup>147</sup>, justifica la utilización de textos del Proyecto Gutenberg en el presente trabajo doctoral.

## 4.2. Metodología y resultados

### 4.2.1. Consideraciones previas

Antes de pasar a la explicación del procedimiento metodológico empleado para la identificación de los verbos de habla que aquí se analizan, conviene hacer dos consideraciones importantes de carácter metodológico. De un lado, *say*, verbo de habla por excelencia, queda fuera del foco de interés de este trabajo. Aunque ya se ha apuntado anteriormente, conviene detenerse en esta cuestión para comprender el procedimiento que se detalla en este capítulo. Como ya se comentó en el apartado 2.2.4., *say* es, junto con *tell*, el único verbo de habla neutro en lengua inglesa. Su

---

<sup>147</sup> Por ejemplo, Mahlberg (*ibid.*) y Mahlberg *et al.* (2013).

uso, por tanto, no suele asociarse a la función estilística de la caracterización. Esto no quiere decir, como también se apuntó en el apartado 2.2.4., que un autor no pueda utilizar *say* junto a adverbios, adjetivos, sintagmas preposicionales, etc. para completar el modo de articulación de las palabras que introduce. De hecho, como demuestra Oncins-Martínez (2011)<sup>148</sup>, Dickens es un ejemplo paradigmático de este uso de *say* como técnica de caracterización. Tómese como ejemplo a Mr. Bounderby (*Hard Times*). Como se puede observar en los siguientes tres ejemplos, las construcciones con el verbo *say* dejan entrever su mal carácter, lo que contribuye a proyectar su imagen de villano:

- (1) ‘WELL, Stephen,’ *said Bounderby, in his windy manner*, ‘what’s this I hear?’  
(*HT*, libro 2, capítulo 5)
- (2) ‘Why, I am going to tell you,’ *said Bounderby, irritably giving his arm to Mrs. Sparsit*. ‘If you hadn’t been so mighty particular about the sum, I should have begun to tell you before.’  
(*HT*, libro 2, capítulo 8)
- (3) ‘Suppose it might! By the Lord, you may suppose so. By George!’ *said Mr. Bounderby, with sundry menacing nods and shakes of his head*. ‘It might have been twice twenty.’  
(*HT*, libro 2, capítulo 8)

Por sí solo, sin embargo, el uso de *say* no comporta ningún ejercicio estilístico susceptible de análisis en términos de caracterización, tal y como se puede advertir en el siguiente ejemplo:

- (4) ‘There! Stop where you are, ma’am,’ *said Mr. Bounderby*, ‘stop where you are! Mrs. Bounderby will be very glad to be relieved of the trouble, I believe.’  
(*HT*, libro 2, capítulo 9)

Desde luego, un análisis cabal de la caracterización de los personajes dickensianos a través de los verbos de habla incluiría idealmente a todas las formas verbales sin excepción —así como a las construcciones complementarias que en ocasiones los acompañan. Sin embargo, dado que el foco de interés de esta tesis doctoral es el valor estilístico de los verbos de habla en sí mismos, la exclusión de una forma de decir como *say* no menoscaba el presente análisis.

Por otro lado, con respecto a los resultados obtenidos, cabe mencionar que no se ha establecido una frecuencia mínima para que un verbo sea tenido en cuenta. Por el contrario, se parte del supuesto de que cualquier verbo, por reducido que sea su uso, puede ser relevante en términos estilísticos, pues, como señala Busse (2010: 203), “(i)t is obvious that frequency alone cannot be a way of measuring norms and deviations of introducing speech reporting in 19th-century discourse”. Por una parte, la aparición esporádica de un verbo con un personaje determinado puede resultar muy significativa en términos de caracterización, pues podría proyectar aspectos que contribuyeran a perfilarlo. Tal es el caso, por ejemplo, de *snort*, cuyas únicas dos apariciones en CorD14 se asocian al habla de Pancks en *Little Dorrit* (véase apartado 5.1.8., ejemplos (4) y (5)), descrito constantemente como única máquina de vapor. Asimismo, el uso de determinados verbos, por reducido que sea, puede demostrar las preferencias estilísticas de Dickens con respecto al resto de autores de CorXIX (y viceversa). Esto es lo que ocurre, de hecho, con *snort*, del que no se han identificado usos en ninguna de las setenta novelas de CorXIX (véase apartado 4.3.2.).

---

<sup>148</sup> El de Oncins-Martínez (2011) es, de hecho, el único estudio sistemático llevado a cabo hasta la fecha en que se analizan las distintas fórmulas empleadas por Dickens a la hora de representar discurso con *say*. Aunque de naturaleza preliminar, el análisis arroja luz sobre la importancia de este elemento como eje de una construcción mayor en la que Dickens se apoya para articular las voces de los personajes que pueblan sus novelas y así caracterizarlos.

#### 4.2.2. Metodología para la localización de ejemplos

Una de las mayores ventajas de los estudios de corpus es, sin duda, que presentan un enfoque “less flexible and more systematic” (Mahlberg, 2013: 44) que los de la crítica literaria tradicional. Su capacidad para generar datos permite, además, que se pueda obtener un gran volumen de resultados sobre los que aplicar una lectura crítica y analítica. En el caso concreto de Dickens y los verbos de habla, el uso de herramientas de corpus posibilita la extracción automática de las formas de decir, lo que permite indagar en su valor estilístico en el marco de su producción literaria. En las páginas que siguen, se desglosa la propuesta metodológica empleada para la identificación de los verbos en sus catorce novelas, aplicada asimismo sobre el corpus de referencia para poder cotejar el uso que Dickens hace de este elemento en comparación con sus coetáneos.

Dando por buena la tesis de Semino y Short (2004) de que *say*, verbo de habla por excelencia, es un indicador fiable de la presencia de la representación del discurso verbal, a continuación se localiza esta forma de decir en ambos corpus. Aunque quede fuera del foco de interés de esta tesis doctoral, su identificación permite comparar, en una primera aproximación muy general, la presencia del discurso referido en Dickens y en el conjunto de autores decimonónicos. Esta pesquisa, asimismo, permite acercarse al patrón estructural del estilo directo en que se basará la localización de los verbos de habla en esta tesis doctoral. Como se puede observar en la siguiente tabla, *said* ocupa un lugar mucho más preponderante en términos relativos el corpus dickensiano que en el de referencia:

	CorD14			CorXIX		
	Palabra	Frec.	%	Palabra	Frec.	%
1	THE	179 311	4,71	THE	611 934	4,71
2	AND	133 505	3,50	AND	390 935	3,01
3	TO	100 049	2,63	TO	389 095	3,00
4	OF	96 127	2,52	OF	344 876	2,66
5	A	82 861	2,18	A	274 890	2,12
6	I	73 704	1,93	I	222 172	1,71
7	IN	64 192	1,69	HE	202 009	1,56
8	THAT	52 672	1,38	IN	198 368	1,53
9	IT	51 249	1,35	THAT	194 502	1,50
10	HE	49 622	1,30	WAS	180 277	1,39
11	HIS	49 178	1,29	HER	165 299	1,27
12	YOU	46 150	1,21	IT	155 502	1,20
13	WAS	43 876	1,15	YOU	145 396	1,12
14	WITH	36 868	0,97	HIS	145 009	1,12
15	AS	32 760	0,86	SHE	136 466	1,05
16	HER	29 650	0,78	HAD	136 251	1,05
17	HAD	28 987	0,76	AS	118 092	0,91
18	MR	28 065	0,74	NOT	109 808	0,85
19	SAID	27 246	0,72	FOR	103 232	0,80
20	FOR	26 992	0,71	WITH	100 172	0,77
21	AT	26 497	0,70	S	97 596	0,75
22	S	25 771	0,68	BE	94 837	0,73
23	MY	23 923	0,63	BUT	88 762	0,68
24	HIM	22 786	0,60	AT	88 173	0,68
25	ON	22 748	0,60	HIM	82 113	0,63
26	HAVE	22 084	0,58	IS	77 266	0,60
27	NOT	21 406	0,56	HAVE	76 591	0,59
28	BE	21 100	0,55	ON	72 567	0,56
29	IS	20 903	0,55	SAID	68 684	0,53
30	BUT	20 620	0,54	MY	59 714	0,46

Tabla 10. Treinta palabras más frecuentes de CorD14 y CorXIX



En efecto, la representatividad de *said* es mucho mayor en CorD14 (0,72 apariciones por cada cien palabras) que en CorXIX (0,53). Sin embargo, esta no deja de ser una aproximación muy tentativa. Al ser producto de la agrupación de siete autores distintos, la representatividad de *said* en CorXIX no tiene por qué responder necesariamente a una menor preferencia de cada uno de ellos, tomados individualmente, por el discurso referido en comparación con Dickens. Así, para corroborar esta primera impresión —es decir, que ninguno de los siete autores muestra una mayor preferencia por *say* que el propio Dickens—, se ha procesado la producción de cada autor por separado. Los resultados aparecen en la siguiente tabla:

	<i>Said</i>	Posición	%
<b>Brontë</b>	1934	49	0,28
<b>Eliot</b>	9958	24	0,64
<b>Gaskell</b>	5018	30	0,48
<b>Hardy</b>	10 266	24	0,59
<b>Meredith</b>	9608	30	0,47
<b>Thackeray</b>	7104	39	0,34
<b>Trollope</b>	24 801	26	0,66

**Tabla 11. Representatividad de *said* en la producción de los autores de CorXIX**

Esta división por autores resulta mucho más elocuente. Cada uno de los autores que forman CorXIX hace un uso de *say* notablemente menor que Dickens. Ejemplos como *return* y *reply*, segundo y tercer verbo de habla más empleado por Dickens, refuerzan esta tesis. Situados en CorD14 en las posiciones 137 (con una presencia del 0,09%) y 145 (con una presencia del 0,09%) respectivamente, gozan de una posición de mucho mayor peso que el segundo y el tercer verbo de habla más representativo en la producción de cada autor de CorXIX, como se puede advertir en la siguiente tabla<sup>149</sup>:

	Verbo de habla	Posición	%
<b>Brontë</b>	<i>asked</i>	182	0,06
	<i>cried</i>	444	0,02
<b>Eliot</b>	<i>added</i>	428	0,02
	<i>continued</i>	770	0,01
<b>Gaskell</b>	<i>asked</i>	179	0,08
	<i>replied</i>	359	0,03
<b>Hardy</b>	<i>asked</i>	223	0,05
	<i>replied</i>	325	0,03
<b>Meredith</b>	<i>asked</i>	218	0,04
	<i>cried</i>	235	0,04
<b>Thackeray</b>	<i>asked</i>	225	0,05
	<i>cried</i>	294	0,04
<b>Trollope</b>	<i>asked</i>	176	0,07
	<i>continued</i>	457	0,02

**Tabla 12. Verbos de habla más empleados tras *said* en la producción de los autores de CorXIX**

Estos datos resultan importantes fundamentalmente por dos cuestiones. De un lado, demuestran la mayor preferencia de Dickens por el discurso referido que cada uno de los autores de CorXIX. De otro lado, tanto los verbos dickensianos como los de los autores decimonónicos del corpus de referencia ofrecen las primeras claves de cara a la localización y la extracción de los verbos de habla objeto de estudio. Así, *said*, *replied* y *returned* —en el caso de Dickens— al igual que el resto de verbos mostrados en la tabla anterior evidencian la naturaleza pretérita de la representación del discurso. Aunque pueda parecer baladí, el pasado simple en que se

<sup>149</sup> No todos los ejemplos de *continued* en los casos de Eliot y Trollope, como cabe imaginar, tienen por qué ser necesariamente casos de verbos de habla. A pesar de ello, sin embargo, como se podrá comprobar en el apartado 4.3.2., *continue* sí que es el segundo verbo más utilizado por ambos.

formulan los verbos resulta clave para su extracción sistemática de los corpus<sup>150</sup>, como se comentará dentro de un momento.

Para realizar las concordancias correspondientes y localizar todos los ejemplos es necesario conocer los patrones sintácticos y ortográficos empleados por Dickens. Para ello, parece lógico estudiar la distribución del verbo de habla empleado con más frecuencia: *say*. Una concordancia de *said* en CorD14 recupera los 27 246 resultados mostrados en la tabla 10, tal y como se puede observar en la siguiente ilustración:

N	Concordance	Set Tag
277	found fault with. 'Such a thing as love is!' he <b>said</b> , drawing a chair near the fire, and	
278	'But his deportment, my dear Louisa!' <b>said</b> Miss Tox. 'His presence! His dignity! No	
279	bade God bless her. 'Sleep soundly, Nell,' he <b>said</b> in a low voice, 'and angels guard thy	
280	'regular time.' 'My watch has stopped,' <b>said</b> Mr Nickleby; 'I don't know from what	
281	know from what cause.' 'Not wound up,' <b>said</b> Noggs. 'Yes it is,' <b>said</b> Mr Nickleby.	
282	things provided for you, instead of circuses!' <b>said</b> Mrs. Gradgrind. 'You know, as well as I	
283	the thread of her discourse. 'I am sure,' she <b>said</b> , 'I hope this heart-rending occurrence will	
284	.' 'Not wound up,' <b>said</b> Noggs. 'Yes it is,' <b>said</b> Mr Nickleby. 'Over-wound then,' rejoined	
285	better?' 'You have chosen your own path,' <b>said</b> the old man. 'Follow it. Leave Nell and	
286	You had better consult your husband.' 'Well?' <b>said</b> Mr Dombey, after a pretty long pause.	
287	I have much advantage over you.' 'I hate,' <b>said</b> Eugene, putting his legs up on the	
288	the conversation. 'May I ask you,' he <b>said</b> , 'what is the name of--' 'Tattycoram?' Mr	
289	on the main chance. 'But what of that!' <b>said</b> Mr Pecksniff, still smiling at the fire.	
290	of one black hole called a set of chambers,' <b>said</b> Eugene; 'and each of us has the fourth	
291	of the party.' 'I am one by myself, one,' <b>said</b> Mortimer, 'high up an awful staircase	
292	think of such a thing?' 'Why, it's madness,' <b>said</b> Tom. 'Madness!' returned young Westlock	
293	fear that he died of a broken heart.' 'Pooh!' <b>said</b> Ralph, 'there's no such thing. I can	
294	Sissy! He had better have apprenticed her,' <b>said</b> Childers, giving his hair another shake,	
295	deal of hesitation. 'Not personally, Esther,' <b>said</b> Miss Donny; 'merely through his solicitors	
296	to stop me. 'It was never bewitching,' she <b>said</b> , laughing. 'It never could have been	

**Ilustración 2. Concordancia *said* en CorD14**

Como se puede comprobar en la veintena de ejemplos que aparecen en la ilustración, la mayoría de ellos corresponden a la representación discursiva de estilo directo. De forma más concreta, se observan dos patrones principales en los resultados. Por un lado, la proposición proyectada delante de la proyectora, con una inversión de la estructura sujeto-verbo en esta última:

- (1) 'Why, it's madness,' **said** Tom.

(MC, capítulo 2)

Por otro lado, en ocasiones la proposición proyectora —también con una inversión de la estructura sujeto-verbo— se sitúa en un punto intermedio, lo que provoca una división de la proposición proyectada en dos partes:

- (2) 'Well?' **said** Mr Dombey, after a pretty long pause. 'What does your husband say to your being called Richards?'

(DS, capítulo 2)

<sup>150</sup> En el caso de Dickens, como cualquier lector avezado de su obra sabrá, existe una excepción notable en este sentido: *Bleak House*. En efecto, la mitad de los capítulos de esta novela —en concreto, aquellos correspondientes al narrador heterodiegético— están narrados en presente simple. Esta particularidad, no obstante, será debidamente abordada más adelante.

Esta tendencia a situar las palabras del personaje delante del comentario del narrador, así como la inversión de la estructura sujeto-verbo, no son, en absoluto, una idiosincrasia dickensiana. De hecho, se trata de la práctica más común en la representación discursiva del género novelesco a partir del siglo XIX. Lambert (1981: 31-32) lo resume muy acertadamente en los siguientes términos:

(a)s we enter the period of nineteenth- and twentieth-century novels, we find that an older, Germanic rule still governs the syntax of medially and finally tagged quotation: that is when a sentence begins with the direct object, the verb must follow and the subject then come in the third position<sup>151</sup>.

Lambert también señala el segundo patrón que acaba de comentarse, es decir, cuando “(t)he direct quotation is broken into by the narrator so that he can tell us one thing or another about the context, value, or meaning of that speech”. Este recurso no es sino “a handy gadget for the novelistic tool-kit. And clearly Dickens uses the gadget quite expertly” (*ibid.*: 36). Desde el punto de vista formal, ambos patrones comparten un mismo modelo estructural: el verbo de habla aparece inmediatamente después de la comilla de cierre de la (primera parte de la) proposición proyectada. Estas comillas son fundamentales para localizar los verbos, como comenta Busse (2010: 242):

the retrieval of reporting verbs for direct speech presentation is easier to perform than for other speech and thought presentation modes because they precede, follow or occur in between direct speech. In addition, a search can be made for inverted commas.

Efectivamente, las comillas, “which either precede or follow or surround reporting clauses —will be used in order to discover [...] reporting verbs” (*ibid.*: 243-244) tanto en CorD14 como en CorXIX. Más concretamente, este signo ortográfico se utilizará como elemento de referencia para realizar las concordancias que rescaten los verbos de habla de los dos corpus aquí estudiados. Además, el hecho de que la mayoría de las formas de decir sean verbos regulares —a excepción de unos pocos ejemplos<sup>152</sup>— facilita su búsqueda, puesto que todos comparten el sufijo –ed: Por ejemplo:

(3) ‘I beg your pardon, ma’am,’ *faltered* my mother.

(DC, capítulo 1)

(4) ‘Jane Murdstone,’ *thundered* Mr. Murdstone. ‘Will you be silent? How dare you?’

(DC, capítulo 4)

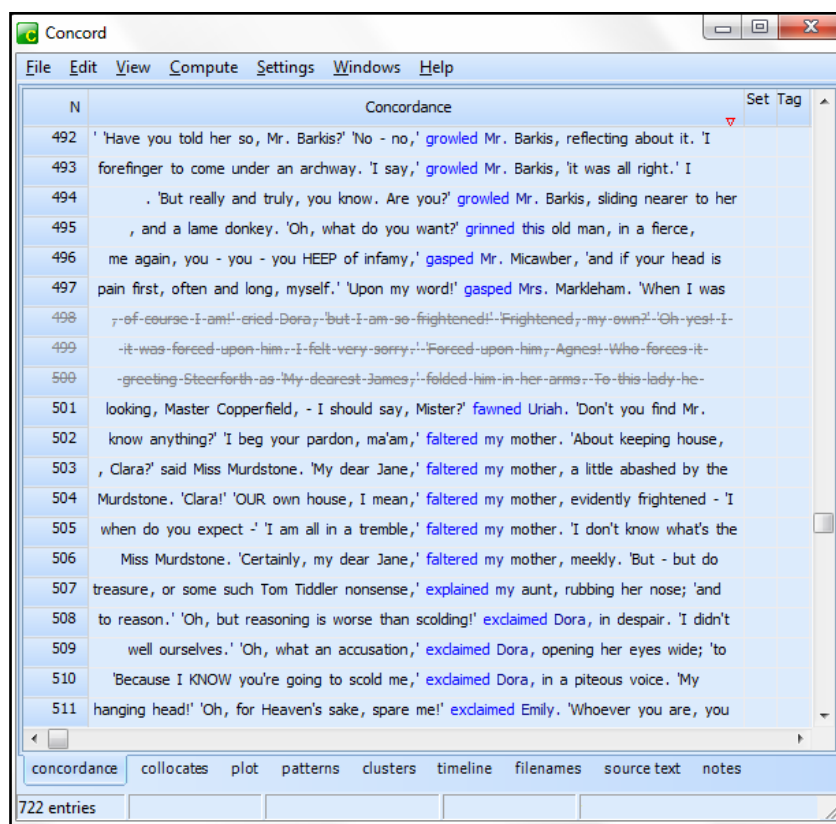
Por lo tanto, la comilla de cierre de la (primera parte de la) proposición proyectada y el sufijo –ed de los verbos de habla bajo los patrones que se han comentado hacen posible que gracias a la concordancia ‘\*ed se puedan localizar todos los ejemplos similares a (3) y (4), pues se

---

<sup>151</sup> Huelga decir que para constatar la validez del método, así como su replicabilidad, la concordancia *said* para identificar el patrón más extendido en el siglo XIX también se ha llevado a cabo sobre el corpus de referencia. Los resultados obtenidos, efectivamente, respaldan la tesis de Lambert sobre el patrón estructural que sigue el estilo directo en la literatura decimonónica inglesa en general. Este patrón, de hecho, sigue vigente en la actualidad, como demuestra el estudio de Taylor Torsello (2007). Tómese el caso del superventas *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* como ejemplo, donde “the projecting clause almost always comes after the projected clause (83%), and only rarely in the middle (9%), or before (8%). This choice allows Rowling to foreground the dialogue of her characters, leaving the role of the narrator in the background. In these structures we also find Subject-Verb inversion in the projecting clause” (*ibid.*: 126).

<sup>152</sup> Tómese el diccionario de verbos de habla de Wierzbicka (1987) como ejemplo. De los doscientos veintitrés verbos que conforman las treinta y siete categorías de su diccionario, solo cuatro —*bet*, *forbid*, *give* y *say*— son verbos de carácter irregular. Para más ejemplos de verbos de carácter irregular, véase el apartado 4.2.3., donde se abordan las limitaciones de este proceso metodológico y se trata la cuestión de los verbos de habla de carácter irregular de forma pomenorizada.

identificarán todas las palabras con sufijo *-ed* que aparezcan detrás de una comilla<sup>153</sup>, situación en la que se encuentran los verbos de habla objeto de estudio en esta tesis doctoral. Tómese como ejemplo la novela *David Copperfield*. Si se realiza esta concordancia, se obtienen un total de 722 resultados, tal y como se puede observar en la ilustración 4<sup>154</sup>.



**Ilustración 3. Concordancia ' \*ed en *David Copperfield***

Naturalmente, algunos ejemplos no se corresponden con verbos de habla, pues puede ocurrir que, por cuestiones puramente casuales, haya palabras con sufijo *-ed* que aparezcan después de una comilla. Por ejemplo:

- (5) An elderly lady, though not very far advanced in years, with a proud carriage and a handsome face, was in the doorway as we alighted; and greeting Steerforth as 'My dearest James,' *folded* him in her arms.

(DC, capítulo 20)

Estos casos pueden identificarse y eliminarse fácilmente, como se puede observar en la ilustración anterior. Una vez eliminados estos casos anómalos, la concordancia ' \*ed en *David Copperfield* identifica un total de 697 elementos, dispuestos del siguiente modo:

Verbo	Núm.	Verbo	Núm.	Verbo	Núm.	Verbo	Núm.
<i>add</i>	2	<i>gasp</i>	2	<i>observe</i>	38	<i>return</i>	205
<i>answer</i>	6	<i>grin</i>	1	<i>pleade</i>	2	<i>scream</i>	1
<i>ask</i>	32	<i>growl</i>	3	<i>pout</i>	2	<i>sigh</i>	3
<i>assent</i>	6	<i>hint</i>	2	<i>proceed</i>	2	<i>sob</i>	7
<i>coax</i>	1	<i>implore</i>	2	<i>pursue</i>	28	<i>suggest</i>	3
<i>continue</i>	3	<i>inquire</i>	24	<i>rejoin</i>	10	<i>thunder</i>	1

<sup>153</sup> Cabe recordar que, en *WordSmith*, el asterisco equivale a cualquier carácter o conjunto de caracteres.

<sup>154</sup> Los parámetros escogidos a la hora de mostrar los resultados obtenidos con cada concordancia son siempre los mismos, a saber, en orden alfabético descendente a partir de la palabra que aparece inmediatamente después de la concordancia.

<i>cry</i>	125	<i>interpose</i>	9	<i>remark</i>	3	<i>urge</i>	3
<i>demand</i>	1	<i>interrupt</i>	4	<i>remonstrate</i>	2	<i>whisper</i>	3
<i>exclaim</i>	34	<i>laugh</i>	8	<i>repeat</i>	19		
<i>explain</i>	1	<i>murmur</i>	1	<i>reply</i>	66		
<i>falter</i>	5	<i>muse</i>	2	<i>resume</i>	9		
<i>fawn</i>	1	<i>mutter</i>	3	<i>retort</i>	12	<b>TOTAL</b>	697

**Tabla 13. Verbos localizados en *David Copperfield* con la concordancia ' \*ed**

La cantidad de ejemplos identificados con la concordancia ' \*ed demuestra la productividad de este procedimiento para localizar y extraer verbos de habla de una novela. Sin embargo, como se puede comprobar en la ilustración 2 mostrada más arriba, en ocasiones el patrón estructural del estilo directo difiere ligeramente del mencionado en los ejemplos mostrados hasta ahora, pues se introduce un pronombre personal entre la comilla de cierre de la proposición proyectada y el verbo de habla. Por ejemplo:

(6) 'Stop!' he *growled* to me; and wiped his hot face with his hand. 'Mother, hold your noise. Well! Let 'em have that deed. Go and fetch it!'

(DC, capítulo 52)

(7) 'Not now, mama,' she *pleaded* in a low tone.

(DC, capítulo 20)

En las novelas con una narrador homodiegético como *David Copperfield*, además, la aparición del pronombre personal de primera persona entre el verbo de habla y la proposición proyectada es una constante, pues gran parte del discurso corresponde al propio narrador:

(8) 'When I was last here,' I *faltered*, 'Miss Dartle told me he was sailing here and there. The night before last was a dreadful one at sea. If he were at sea that night, and near a dangerous coast, as it is said he was; and if the vessel that was seen should really be the ship which—'

(DC, capítulo 56)

Esta suerte de interferencia, no obstante, se puede soslayar sin dificultades con tres concordancias paralelas (' *he\*ed*,' *she\*ed* y ' *I \*ed*) que rescatarán todos los verbos que se encuentren en situaciones como las de los ejemplos (6), (7) y (8). Así, por ejemplo, la concordancia ' *he \*ed* identifica hasta 212 resultados, de los cuales 168 son verbos de habla:



Ilustración 4. Concordancia 'he\*ed en David Copperfield

La concordancia 'she \*ed, por otro lado, rescata 124 resultados, de los cuales 99 son verbos de habla:



Ilustración 5. Concordancia 'she\*ed en David Copperfield

La concordancia ' I \*ed, por último, identifica 365 casos, de los cuales 235 son verbos de habla:



**Ilustración 6. Concordancia ' I\*ed en David Copperfield**

En total, estas tres concordancias, unidas a ' \*ed, identifican un total de 1200 ejemplos válidos<sup>155</sup>, divididos en cincuenta y tres formas de decir distintas:

Verbo	Núm.	Verbo	Núm.	Verbo	Núm.	Verbo	Núm.
<i>add</i>	21	<i>explain</i>	2	<i>muse</i>	2	<i>retort</i>	18
<i>admit</i>	1	<i>falter</i>	9	<i>mutter</i>	4	<i>return</i>	328
<i>answer</i>	44	<i>fawn</i>	1	<i>observe</i>	47	<i>scream</i>	1
<i>argue</i>	1	<i>gasp</i>	2	<i>pause</i>	1	<i>sigh</i>	3
<i>ask</i>	80	<i>grin</i>	6	<i>plead</i>	3	<i>sob</i>	9
<i>assent</i>	6	<i>growl</i>	4	<i>pout</i>	2	<i>stammer</i>	3
<i>assure</i>	1	<i>hazard</i>	2	<i>proceed</i>	8	<i>stop</i>	1
<i>coax</i>	1	<i>hint</i>	6	<i>pursue</i>	39	<i>suggest</i>	7
<i>confess</i>	1	<i>implore</i>	2	<i>rejoin</i>	27	<i>thunder</i>	1
<i>continue</i>	9	<i>inquire</i>	48	<i>remark</i>	9	<i>urge</i>	4
<i>cry</i>	146	<i>interpose</i>	11	<i>remonstrate</i>	5	<i>whisper</i>	4
<i>demand</i>	4	<i>interrupt</i>	6	<i>repeat</i>	38		
<i>entreat</i>	1	<i>laugh</i>	8	<i>reply</i>	149		
<i>exclaim</i>	54	<i>murmur</i>	2	<i>resume</i>	13	<b>TOTAL</b>	<b>1200</b>

**Tabla 14. Verbos localizados en David Copperfield**

Las tres concordancias llevadas a cabo con los pronombres personales, además de aumentar el catálogo en más de quinientos ejemplos, rescatan hasta nueve formas que no habían sido localizadas inicialmente: *admit*, *argue*, *assure*, *confess*, *entreat*, *hazard*, *pause*, *stammer* y *stop*.

<sup>155</sup> En realidad son 1199, a los que hay que añadir uno con la concordancia " \*ed (comilla doble), como se explicará dentro de un momento.

Estas son, en suma, las cuatro concordancias que se aplican de manera sistemática sobre las catorce novelas de Dickens (así como sobre las setenta que conforman CorXIX), pues identifican todos los verbos de habla que obedecen a los cuatro patrones más extendidos de la representación del discurso en estilo directo de la ficción inglesa decimonónica<sup>156</sup>.

No obstante, debe señalarse una particularidad ortográfica de algunos de los textos de los corpus de estudio y de referencia. Al tratarse de textos digitalizados por voluntarios anónimos que no siguen patrones de edición fijos, existen novelas como *David Copperfield* donde se emplean comillas simples para construir el estilo directo y otras, como *Great Expectations*, donde se emplean comillas dobles. Por ejemplo:

(9) “Soon forgotten!” *moaned* Miss Havisham. “Times soon forgotten!”

(*GE*, capítulo 38)

Esta peculiaridad hace que cada una de las cuatro concordancias detalladas más arriba deba ser realizada tanto con comillas simples como con comillas dobles para no pasar por alto ningún ejemplo. Siguiendo con el ejemplo de *Great Expectations*, la concordancia ” \*ed, por ejemplo, rescata 284 usos de verbos de habla<sup>157</sup>:



**Ilustración 7. Concordancia ” \*ed en *Great Expectations***

Por su parte, las concordancias ” *he* \*ed, ” *she* \*ed y ” *I* \*ed localizan un total de 64, 26 y 101 ejemplos, respectivamente:

<sup>156</sup> Existen, naturalmente, excepciones, que serán apuntadas en el apartado 4.2.3.

<sup>157</sup> En realidad la concordancia recupera 296 elementos, que, una vez refinada, se reduce a una lista de 284 verbos.





**Ilustración 8. Concordancia "he \*ed en *Great Expectations***

En total, las cuatro concordancias suman un total de 475 ejemplos, distribuidos en cuarenta y tres verbos de habla distintos:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>acquiesce</i>	1	<i>explain</i>	3	<i>muse</i>	1	<i>repeat</i>	24
<i>add</i>	15	<i>falter</i>	1	<i>mutter</i>	4	<i>reply</i>	38
<i>answer</i>	25	<i>growl</i>	7	<i>observe</i>	15	<i>resume</i>	7
<i>ask</i>	62	<i>hazard</i>	1	<i>pant</i>	1	<i>retort</i>	23
<i>assent</i>	4	<i>inquire</i>	3	<i>persist</i>	1	<i>return</i>	107
<i>call</i>	1	<i>insist</i>	2	<i>pipe</i>	1	<i>sneer</i>	1
<i>continue</i>	1	<i>interpose</i>	6	<i>plead</i>	6	<i>stammer</i>	1
<i>cry</i>	44	<i>interrupt</i>	5	<i>proceed</i>	2	<i>stipulate</i>	1
<i>demand</i>	6	<i>lisp</i>	1	<i>pursue</i>	20	<i>suggest</i>	2
<i>echo</i>	4	<i>moan</i>	3	<i>remark</i>	8	<i>urge</i>	1
<i>exclaim</i>	11	<i>murmur</i>	2	<i>remonstrate</i>	3	<b>TOTAL</b>	<b>475</b>

**Tabla 15. Verbos localizados en *Great Expectations***

En definitiva, estas serán las ocho concordancias que se lleven a cabo con cada una de las catorce novelas que conforman CorD14, así como con las setenta de CorXIX, pues cubren los patrones más frecuentes de la representación del discurso en estilo directo de la novela decimonónica inglesa y, por consiguiente, permiten una extracción sistemática de los verbos de habla.

Por último, conviene mencionar el caso de *Bleak House* al que se hizo referencia al comienzo del apartado, con el que este método que acaba de ser descrito no resultaría adecuado. Como cualquier conocedor de la obra de Dickens sabe, la mitad de la novela —en concreto, los capítulos correspondientes a la voz heterodiegética— se encuentran narrados casi en su totalidad

en presente simple<sup>158</sup>, lo que imposibilita la identificación de los verbos de esta mitad de la historia con unas concordancias basadas en el sufijo –ed del pasado simple de las formas de decir. Por ejemplo:

(10) “Yes,” *snarls* Mr. Smallweed, “my wife’s deaf.”

(BH, capítulo 54)

La identificación de estos ejemplos, sin embargo, no resulta complicada. De hecho, basta con modificar ligeramente las concordancias explicadas anteriormente para adecuarlas al tiempo de presente simple en el que se encuentran los verbos. Así, en lugar de en el sufijo –ed, las concordancias estarán basadas en el sufijo –s de la tercera persona del singular del presente simple. La concordancia ” \*s, por ejemplo, identificará todos los ejemplos como (10), tal y como se puede advertir en la ilustración 9:



**Ilustración 9. Concordancia ” \*s en *Bleak House***

A esta concordancia hay que añadir ” *he* \*s y ” *she* \*s, con las que se extraerán todos los ejemplos que se habrían identificado con las concordancias detalladas anteriormente si la narración hubiera tenido lugar en pasado simple, como ocurre tanto en los capítulos narrados por Esther como en el resto de novelas de CorD14<sup>159</sup>.

<sup>158</sup> Efectivamente, a pesar de que la voz se expresa en presente casi en exclusiva, el lector se topa durante la lectura con ejemplos aislados —casi anecdóticos— en pasado simple. Se trata únicamente de dieciocho realizaciones textuales de diez lemas, como se comentará en el apartado 5.3.5.1. cuando se aborden las diferencias entre los catálogos de verbos de habla empleados por cada tipo de narrador.

<sup>159</sup> Puesto que se trata de un narrador heterodiegético, no hace falta llevar a cabo la concordancia con el pronombre de primera persona. Asimismo, las únicas búsquedas que rescatan ejemplos son aquellas con comillas dobles. Es por ello que no se hace mención a ’ \*s, ’ *he* \*s y ’ *she* \*s, respectivamente.

Las concordancias " \*s, " *he* \*s y " *she* \*s en los capítulos narrados por la voz heterodiegética en *Bleak House* identifican un total de 400 realizaciones textuales<sup>160</sup>. Sin embargo, y a pesar de esta elevada cifra de ejemplos y de lo sencilla que resulta su identificación alterando ligeramente las concordancias descritas más arriba, estas 400 realizaciones textuales no serán tenidas en cuenta a la hora de computar los resultados obtenidos en CorD14 que se detallan en el apartado 4.3.1. La razón para que esto sea así obedece al deseo de que tanto los resultados obtenidos en CorD14 como en CorXIX sean homogéneos, es decir, producto de las mismas concordancias. Además, dado que estos 400 ejemplos corresponden únicamente a la mitad de los capítulos de solo una de las catorce novelas del corpus dickensiano, su exclusión no resulta demasiado pernicioso a la hora de valorar el uso que Dickens hace de los verbos de habla en general.

Esta exclusión de los resultados del cómputo global de las formas de decir identificadas en CorD14 no significa que estos 400 verbos no vayan a ser analizados desde un punto de vista estilístico. Su estudio será abordado en el apartado 5.3.5., cuando se analicen los verbos de habla según el tipo de narrador y, más concretamente, cuando se comparen los dos narradores empleados por Dickens para proyectar el discurso de los personajes de *Bleak House*.

Para finalizar, cabe destacar, dejando a un lado esta particularidad narratológica de la mitad de los capítulos de *Bleak House* que afecta a la localización y extracción de los verbos de habla de tales episodios, que con las concordancias detalladas a lo largo de este apartado se alcanza una cifra superior a los diecisiete mil verbos (véase apartado 4.3.1.), lo que demuestra la eficacia del método que acaba de ser descrito. Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de formas de decir localizadas, resulta inevitable que haya verbos que no se identifiquen con estas ocho búsquedas. Tales casos se abordan a continuación.

### 4.2.3. Limitaciones

Cualquier estrategia procedimental en el marco de los análisis de corpus está indefectiblemente sometida a una serie de limitaciones debido, precisamente, a su carácter metódico. Esto es, de la misma manera que la sistematicidad de estos enfoques permiten la compilación de una gran cantidad de datos, esta hace que los ejemplos que no se ajusten a la norma queden fuera del alcance de las metodologías basadas en el uso de *softwares* de concordancias<sup>161</sup>. Mahlberg (2013: 14) lo explica muy acertadamente cuando afirma que "(t)he complexity and individuality of a text as well as the effects it has on the reader make it impossible to find a general 'fit-all' strategy for stylistic analysis". En el caso concreto del presente trabajo doctoral, pueden apuntarse algunas limitaciones metodológicas que es necesario señalar.

---

<sup>160</sup> De estos 400 ejemplos, 368 han sido extraídos con " \*s, 21 con " *he* \*s y 11 con " *she* \*s. Cabe mencionar, como se habrá podido anticipar, que estas concordancias identifican todos los verbos bajo este patrón estructural, independientemente de su carácter regular o irregular. El caso que más llama la atención en este sentido es, sin duda, *says*. Sin embargo, como ya se comentó el apartado 4.2.1., este verbo de habla queda fuera del foco de interés del análisis estilístico que aquí se lleva a cabo. El resto de verbos de habla irregulares, no obstante, se han mantenido, pues la única razón por la que no se analizan en el resto de novelas es por su naturaleza irregular, que impide su localización y extracción de forma sistemática. En cualquier caso solo se han identificado dos ejemplos (uno de *begins* y otro de *goes on*).

<sup>161</sup> Huelga decir que estos casos, conocidos en general como "outliers" (Aggarwal, 2013: 1), son una variable tenida en cuenta en los análisis cuantitativos de cualquier disciplina. Estas desviaciones comportan la excepción de los patrones más recurrentes que conforman el núcleo de un estudio y pueden, naturalmente, contener información significativa a pesar de su carácter residual. Sin embargo, su exclusión del análisis, precisamente por este carácter residual, no suele considerarse pernicioso, por lo que se acepta como parte de la investigación.

En primer lugar, es posible que en la digitalización de los textos se hayan cometido errores que afecten a los propios verbos de habla, tal y como se comentó en el apartado 4.1.4. El hecho de que aquí solo se haya detectado un caso<sup>162</sup>, sin embargo, hace pensar que este tipo de escollos son estadísticamente irrelevantes. No obstante, resulta imposible asegurar que no haya verbos de habla que, por algún error de transcripción, no hayan sido localizados. En cualquier caso, los más de treinta mil ejemplos rescatados en ambos corpus parecen reflejar la productividad de la metodología empleada y la fidelidad de los textos del Proyecto Gutenberg.

Otra de las limitaciones metodológicas tiene que ver con el carácter regular de los verbos extraídos. Al estar basadas en este tipo verbos, ninguna de las ocho concordancias permite encontrar verbos cuya terminación en pasado simple sea distinta de *-ed*. Por ejemplo:

- (1) 'I believe, sir,' *quoth* Mrs. Sparsit, 'you wished to see me.'

(HT, libro 2, capítulo 1)

Sin embargo, y tomando como ejemplo los estudios de referencia de Wierzbicka (1987) y Levin (1993), son muy pocos los verbos de habla de carácter irregular en lengua inglesa. Wierzbicka señala siete (*bet, forbid, give, say, speak, swear* y *tell*), mientras que en el trabajo de Levin se mencionan, además, *read* y *sing*. Como cabe esperar, hay más verbos irregulares que pueden actuar como formas de decir, como *begin* o *go on*. Ninguno de ellos, naturalmente, podrá ser rescatado con las concordancias detalladas en el apartado anterior. Con todo, la pérdida no resulta especialmente significativa, pues se trata, por lo general, de verbos sin una carga estilística relevante<sup>163</sup>. Su exclusión del análisis, por tanto, no parece menoscabar el análisis del valor caracterizador de este elemento.

Por último, también debe apuntarse una limitación que tiene que ver con el patrón sintagmático del estilo directo. Aunque la mayoría de los casos siguen el modelo de las cuatro concordancias detalladas anteriormente, existen ejemplos en los que aparecen elementos — sobre todo adverbios, pero también los nombres de los personajes— que imposibilitan la identificación de los verbos por estar situados entre estos y la comilla de la proposición proyectada o el pronombre personal correspondiente. Por ejemplo:

- (2) 'Father,' she **still** *pursued*, 'does Mr. Bounderby ask me to love him?'

(HT, libro 1, capítulo 5)

No obstante, se trata de casos de naturaleza más bien aislada. Para comprobarlo, se hizo una lectura atenta de *Hard Times* y tan solo se han localizado veinticinco ejemplos que no corresponden a alguno de los patrones comentados en el apartado anterior. Aparte del ejemplo (2), pueden mencionarse otros casos, como por ejemplo:

- (3) 'What are you about, Loo?' **her brother sulkily** *remonstrated*. 'You'll rub a hole in your face.'

(HT, libro 1, capítulo 4)

- (4) 'Yes, it was. —But isn't it the same?' she **timidly** *asked*.

(HT, libro 1, capítulo 9)

- (5) 'Well? Why don't you go on?' he **then** *asked*, turning rather irritably on Stephen Blackpool.

(HT, libro 1, capítulo 11)

---

<sup>162</sup> Se trata de la utilización de *retained* en lugar de *returned*, como se comentaba en el ejemplo (1) del mencionado apartado 4.1.4.: "Not at all," *retained* the ancient clerk. "Speak well of the law. Take care of your chest and voice, my good friend, and leave the law to take care of itself. I give you that advice."

<sup>163</sup> Tan solo el verbo *sing*, por ejemplo, pertenece a la categoría de verbos descriptivos comentada en el apartado 2.2.4.

- (6) ‘Now, I’ll tell you what!’ **Mr. Bounderby** *resumed*, as a valedictory address.  
(*HT*, libro 1, capítulo 11)
- (7) ‘Dead, Stephen,’ **Rachael** *softly hinted*.  
(*HT*, libro 2, capítulo 6)
- (8) ‘How was what done?’ **moodily** *answered* the son.  
(*HT*, libro 3, capítulo 7)

Como sugiere este muestreo de ejemplos, resulta imposible trazar un patrón sistemático para extraer estos verbos que no se ajustan a ninguna convención en concreto. No obstante, pasarlos por alto no acarrea consecuencias relevantes en el análisis, debido a su escaso número. En efecto, si nos guiamos por los ejemplos localizados en *Hard Times*, estos casos anómalos no suponen más del 7,5% del total<sup>164</sup>.

En definitiva, la propuesta metodológica diseñada para la localización y extracción de verbos de habla en los corpus de estudio y de referencia del presente trabajo doctoral presenta, como cualquier otro procedimiento metodológico, ciertas limitaciones. En cualquier caso, la sistematicidad estructural del estilo directo y el carácter regular de la mayoría de los verbos de habla en lengua inglesa permiten, como se muestra a continuación, la localización de miles ejemplos, de cuyo análisis se extraen conclusiones significativas sobre el uso que Dickens hace de este elemento como recurso de caracterización.

### 4.3. Corpus de ejemplos

En este apartado se detallan los resultados obtenidos tanto en el corpus de estudio como en el corpus de referencia tras realizar las concordancias que acaban de explicarse. Asimismo, se compararán los catálogos de verbos identificados en ambos corpus, de tal suerte que pueda calibrarse la representatividad de las formas verbales empleadas, que se analizarán en el capítulo 5.

#### 4.3.1. Ejemplos extraídos en CorD14

Las ocho concordancias que acaban de ser detalladas, aplicadas sobre las catorce novelas que conforman el corpus de estudio de esta tesis doctoral, rescatan un total de 17 021 ejemplos, una vez eliminados los casos que no se corresponden con verbos de habla. Los ejemplos se distribuyen del siguiente modo:

---

<sup>164</sup> Como se verá en el apartado 4.3.1., en *Hard Times* se han localizado 332 ejemplos.

	' *ed	" *ed	' he *ed	' she *ed	" he *ed	" she *ed	' I *ed	" I *ed	TOTAL
PP	2168	73	11	1	1	1	0	0	2255
OT	1296	0	25	8	0	0	0	0	1329
OCS	2391	48	31	7	2	0	0	0	2479
NN	928	0	43	15	1	3	0	0	990
BR	935	0	165	60	2	1	0	0	1163
MC	1650	3	138	44	0	0	0	0	1835
DS	1414	4	83	98	0	0	0	0	1599
DC	697	1	168	99	0	0	235	0	1200
BH	0	397	0	0	105	37	0	68	607
HT	272	0	29	31	0	0	0	0	332
LD	789	2	80	87	0	0	0	0	958
TTC	2	267	1	0	21	9	0	0	300
GE	0	284	0	0	64	26	0	101	475
OMF	1381	0	88	30	0	0	0	0	1499
<b>TOTAL</b>	<b>13923</b>	<b>1079</b>	<b>862</b>	<b>480</b>	<b>196</b>	<b>77</b>	<b>235</b>	<b>169</b>	<b>17021</b>

Tabla 16. Número de verbos identificados en las distintas novelas de CorD14

Como se puede observar, en todas y cada una de las novelas se localiza un número muy elevado de verbos de habla. De un lado, estas cifras demuestran que, en mayor o menor medida, todas las novelas de Dickens se construyen con una gran cantidad de representación del discurso en estilo directo articulado en torno a formas de decir distintas de *say*. De otro lado, además, el amplio número de verbos identificados en cada novela ratifica la eficacia de la metodología empleada, pues en todas las novelas se rescata una cantidad proporcionalmente comparable de ejemplos. Naturalmente, sí que existen diferencias sustanciales entre las distintas novelas en el número total de verbos identificados. Estas desigualdades responden a la extensión misma de los textos. Así, es normal que *Little Dorrit*, de 343 459 palabras, cuente con casi el triple de ejemplos que *A Tale of Two Cities*, de 137 503. A continuación se muestra la proporción de verbos rescatados en cada novela en comparación con el número total de palabras de estas:

Novela	Extensión	Verbos localizados	% del texto
PP	304 622	2255	0,74
OT	159 017	1329	0,83
OCS	218 951	2479	1,13
NN	326 440	990	0,30
BR	256 944	1163	0,45
MC	340 439	1835	0,53
DS	359 208	1599	0,44
DC	359 197	1200	0,33
BH	357 738	607	0,16
HT	104 049	332	0,31
LD	341 889	958	0,28
TTC	137 389	300	0,21
GE	186 675	475	0,25
OMF	328 918	1499	0,45

Tabla 17. Representatividad de los verbos de habla localizados en las catorce novelas de CorD14

Como se puede advertir, la única novela que se encuentra por debajo del 0,20% con respecto al total del texto es *Bleak House*. Este hecho, sin embargo, no resulta sorprendente, pues los verbos de habla de la mitad de la historia —en concreto, en los capítulos correspondientes al narrador heterodiegético— se encuentran en presente simple y no han sido computados dentro de 17 021 ejemplos que se detallan en la tabla 16<sup>165</sup>. Por lo demás, todas las novelas se encuentran entre el 0,20% y el 0,50% aproximadamente, con la excepción de los tres primeros

<sup>165</sup> Estas formas de decir serán abordadas en el apartado 5.3.5. cuando se analicen las diferencias entre los dos narradores de *Bleak House* en términos de verbos de habla.

títulos de su producción, que destacan por un uso más acusado de verbos de habla distintos de *said*.

Cualitativamente, estos 17 021 ejemplos totales se dividen en 130 verbos de habla distintos, distribuidos de la siguiente manera:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>acquiesce</i>	7	<i>drawl</i>	9	<i>murmur</i>	112	<i>ruminare</i>	1
<i>add</i>	448	<i>echo</i>	73	<i>muse</i>	9	<i>scream</i>	42
<i>admit</i>	2	<i>ejaculate</i>	33	<i>mutter</i>	146	<i>screech</i>	1
<i>announce</i>	1	<i>enquire</i>	1	<i>nod</i>	1	<i>shout</i>	33
<i>answer</i>	467	<i>entreat</i>	7	<i>observe</i>	543	<i>shriek</i>	14
<i>argue</i>	13	<i>exclaim</i>	528	<i>order</i>	1	<i>sigh</i>	34
<i>articulate</i>	1	<i>explain</i>	23	<i>pant</i>	7	<i>simper</i>	7
<i>ask</i>	1065	<i>expostulate</i>	6	<i>pause</i>	2	<i>smile</i>	8
<i>assent</i>	75	<i>falter</i>	67	<i>persist</i>	2	<i>snarl</i>	10
<i>assert</i>	1	<i>fawn</i>	1	<i>pipe</i>	2	<i>sneer</i>	26
<i>assure</i>	1	<i>gasp</i>	21	<i>plead</i>	25	<i>snort</i>	2
<i>bawl</i>	15	<i>giggle</i>	2	<i>ponder</i>	1	<i>sob</i>	56
<i>beg</i>	1	<i>grin</i>	6	<i>pout</i>	6	<i>soliloquise</i>	3
<i>bellow</i>	1	<i>groan</i>	14	<i>proceed</i>	55	<i>squeak</i>	1
<i>blubber</i>	5	<i>growl</i>	82	<i>proclaim</i>	2	<i>stammer</i>	32
<i>blurt</i>	1	<i>grumble</i>	13	<i>promise</i>	1	<i>stipulate</i>	4
<i>bluster</i>	7	<i>hazard</i>	4	<i>protest</i>	3	<i>stop</i>	1
<i>boast</i>	1	<i>hesitate</i>	5	<i>pursue</i>	378	<i>submit</i>	5
<i>breath</i>	1	<i>hiccup</i>	1	<i>reason</i>	20	<i>suggest</i>	113
<i>call</i>	8	<i>hint</i>	19	<i>recollect</i>	1	<i>superadd</i>	1
<i>chatter</i>	1	<i>hurry</i>	1	<i>recommence</i>	1	<i>thunder</i>	8
<i>chime</i>	3	<i>implore</i>	6	<i>reiterate</i>	7	<i>titter</i>	10
<i>chuckle</i>	17	<i>inquire</i>	707	<i>rejoin</i>	694	<i>urge</i>	127
<i>coax</i>	1	<i>insinuate</i>	4	<i>remark</i>	141	<i>utter</i>	1
<i>complain</i>	1	<i>insist</i>	2	<i>remonstrate</i>	73	<i>vociferate</i>	3
<i>conclude</i>	4	<i>interpose</i>	240	<i>renew</i>	1	<i>wheeze</i>	1
<i>confess</i>	1	<i>interrupt</i>	110	<i>repeat</i>	488	<i>whimper</i>	17
<i>confide</i>	1	<i>languish</i>	1	<i>reply</i>	2915	<i>whine</i>	8
<i>continue</i>	162	<i>laugh</i>	41	<i>respond</i>	40	<i>whisper</i>	175
<i>cough</i>	6	<i>lisp</i>	5	<i>resume</i>	211	<i>whistle</i>	1
<i>cry</i>	2567	<i>moan</i>	6	<i>retort</i>	407	<i>yawn</i>	1
<i>croak</i>	23	<i>mourn</i>	1	<i>return</i>	2833	<b>TOTAL</b>	<b>17 021</b>
<i>demand</i>	150	<i>mumble</i>	3	<i>roar</i>	47		

**Tabla 18. Verbos localizados en CorD14**

Tanto la cantidad como la variedad de verbos extraídos ofrecen los primeros indicios acerca de la importancia de este elemento en el estilo del autor victoriano. Además, el peso de algunos verbos muy específicos —por ejemplo *growl*, con ochenta y dos apariciones— deja entrever la amplitud del rasgo de matices que puede aportar este elemento. Tanto el análisis de los verbos más frecuentes como los empleados de forma más esporádica —donde se podrá observar el componente individualizador de las formas de decir— demuestra, como se verá, el valor caracterizador que este elemento comporta en las novelas de Dickens.

Los 130 verbos de habla distintos que se han identificado se dividen, siguiendo la clasificación apuntada en el apartado 2.2.4., de la siguiente manera:

**Neutral verbs:** –

**Structuring Verbs:** *answer, ask, enquire, inquire, rejoin, reply, respond* y *return*.

## Illocutionary Reporting Verbs:

### Metapropositional:

**Assertives:** *acquiesce, admit, announce, argue, articulate, assent, assert, assure, explain, hazard, hint, insinuate, nod, observe, proclaim, reason, recollect, remark, soliloquise, submit, suggest y utter.*

**Directives:** *beg, coax, demand, entreat, implore, order, plead y urge.*

**Commissives:** *promise y stipulate.*

**Expressives:** *complain, confess, confide, expostulate, fawn, moan, mourn, protest y remonstrate.*

### Metalinguistic: –

## Direct Speech Descriptive Verbs:

**Prosodic:** *call, cry, exclaim, pipe, shout y whistle.*

### Paralinguistic:

**Voice qualifiers:** *blurt, breath, chatter, cough, drawl, ejaculate, falter, hiccup, hurry, lisp, mumble, murmur, mutter, pant, sigh, snort, stammer, wheeze y whisper.*

**Voice qualification:** *bawl, bellow, blubber, bluster, boast, chuckle, croak, gasp, giggle, grin, groan, growl, grumble, languish, laugh, pout, roar, retort, scream, screech, shriek, simper, smile, snarl, sneer, sob, squeak, thunder, titter, vociferate, whimper, whine y yawn.*

## Discourse Signalling Verbs:

**Relation to others part of discourse:** *add, conclude, echo, repeat y superadd.*

**Development of discourse:** *chime, continue, hesitate, insist, interpose, interrupt, muse, pause, persist, ponder, proceed, pursue, recommence, reiterate, renew, resume, ruminare y stop.*

La categoría de verbos descriptivos —la de mayor potencial caracterizador, como se vio en el apartado 2.2.4.— es, como se puede advertir, la más poblada de las cinco que conforman la clasificación, con cincuenta y ocho formas verbales distintas. Como se podrá comprobar en el siguiente capítulo, estos verbos son los que atesoran un componente caracterizador más marcado.

### 4.3.2. Ejemplos extraídos en CorXIX

En el caso del corpus de referencia, tras realizar las ocho concordancias en cada una de las setenta novelas, se han obtenido un total de 14 289 ejemplos:

Novela	"*ed	"he *ed	"she *ed	"I *ed	' *ed	'he *ed	'she *ed	'I *ed	TOTAL
Br_JE	152	108	44	146	0	0	0	0	450
Br_Pr	322	57	78	0	0	0	0	0	457
Br_Sh	69	17	10	37	0	0	0	0	133
Br_Vi	115	68	41	82	0	0	0	0	306
El_AB	35	22	7	0	0	0	0	0	64
El_DD	53	25	32	0	0	0	0	0	110
El_FHTR	21	24	5	0	0	0	0	0	50
El_Mi	82	50	26	0	0	0	0	0	158
El_Ro	53	34	19	0	0	0	0	0	106



El_SM	13	17	4	0	0	0	0	0	34
El_TMTF	71	32	34	0	0	0	0	0	137
Ga_Cr	33	0	10	5	0	0	0	0	48
Ga_MB	264	13	17	0	0	0	0	0	294
Ga_NS	0	0	0	0	211	16	23	0	250
Ga_Ru	209	19	29	0	0	0	0	0	257
Ga_SL	0	0	0	0	209	27	29	0	265
Ga_WD	221	41	40	0	0	0	0	0	302
Ha_AL	0	0	0	0	157	71	94	0	322
Ha_APBE	0	0	0	0	127	78	102	0	307
Ha_DR	0	0	0	0	68	84	72	0	224
Ha_FFTMC	142	35	75	0	0	0	0	0	252
Ha_JTO	104	69	95	0	0	0	0	0	268
Ha_TDU	119	78	116	0	0	0	0	0	313
Ha_THE	0	0	0	0	100	35	46	0	181
Ha_TMC	133	52	61	0	0	0	0	0	246
Ha_TRN	101	57	79	0	0	0	0	0	237
Ha_TTM	0	0	0	0	147	72	57	0	276
Ha_TWB	0	0	0	0	23	30	42	0	95
Ha_TW	73	71	110	0	0	0	0	0	254
Ha_TT	0	0	0	0	84	55	102	0	241
Ha_UGT	72	19	27	0	0	0	0	0	118
Me_BC	0	0	0	0	84	51	53	0	188
Me_EH	0	0	0	0	51	34	52	0	137
Me_DC	0	0	0	0	118	17	8		143
Me_Fa	0	0	0	0	364	63	85	0	512
Me_OOC	0	0	0	0	23	23	16	0	62
Me_RF	133	96	67	0	0	0	0	0	296
Me_SB	259	112	136	0	0	0	0	0	507
Me_TAHR	0	0	0	0	89	117	88	85	379
Me_TAM	0	0	0	0	17	30	21	0	68
Me_TE	107	45	46	0	0	0	0	0	198
Me_TORF	225	101	72	0	0	0	0	0	398
Me_TTC	0	0	0	0	9	12	19	0	40
Me_Vi	56	54	45	0	57	35	28	0	275
Me_THB	0	0	0	0	30	13	14	0	57
Th_CAS	75	2	1	0	0	0	0	0	78
Th_MW	105	3	0	0	0	0	0	0	108
Th_RP	11	5	11	0	9	0	0	3	39
Th_TBS	0	0	0	0	8	1	0	0	9
Th_THHE	61	18	14	0	0	0	0	0	93
Th_THP	415	61	21	0	0	0	0	0	497
Th_THST	2	0	0	0	37	0	0	0	39
Th_TLBL	103	3	1	17	6	2	1	0	133
Th_TN	165	30	15	9	0	0	0	0	219
Th_TV	310	30	15	11	0	0	0	0	366
Th_VF	207	28	33	0	0	0	0	0	268
Tr_CYFH	91	42	31	0	0	0	0	0	164
Tr_DWS	40	6	8	0	0	0	0	0	54
Tr_HKHWR	189	27	45	0	0	0	0	0	261
Tr_LV	143	15	6	0	0	0	0	0	164
Tr_OF	132	33	32	0	0	0	0	0	197
Tr_PF	105	28	22	0	0	0	0	0	155
Tr_PR	102	11	17	0	0	0	0	0	130
Tr_TB	107	23	25	0	0	0	0	0	155
Tr_TDC	130	30	32	0	0	0	0	0	192
Tr_TED	188	24	35	0	0	0	0	0	247
Tr_TLCB	103	30	20	0	0	0	0	0	153

Tr_TPM	98	23	26	0	0	0	0	0	147
Tr_TSHA	111	27	21	0	0	0	0	0	159
Tr_TWVLN	190	37	20	0	0	0	0	0	247
<b>TOTAL</b>	<b>6420</b>	<b>1852</b>	<b>1776</b>	<b>307</b>	<b>2028</b>	<b>866</b>	<b>952</b>	<b>88</b>	<b>14 289</b>

**Tabla 19. Número de verbos identificados en las distintas novelas de CorXIX**

Lo primero que llama la atención de estos resultados es, sin duda, que la cifra total de verbos de habla rescatados es menor que en CorD14. Así pues, Dickens no solo hace un uso más extenso de los verbos de habla que cualquiera de los otros autores estudiados sino que, además, la suma de ejemplos de sus novelas es igualmente superior a las de CorXIX, a pesar de que este corpus cuenta con cinco veces más novelas y más del triple de palabras que CorD14.

Cualitativamente, sin embargo, cabe destacar que el catálogo de verbos de CorXIX es mucho mayor que el de CorD14, con 255 formas de decir distintas:

<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>
<i>acquiesce</i>	1	<i>deplore</i>	1	<i>laugh</i>	48	<i>retort</i>	42
<i>add</i>	806	<i>deprecate</i>	3	<i>lip</i>	1	<i>return</i>	247
<i>address</i>	32	<i>dictate</i>	1	<i>lisp</i>	2	<i>rhyme</i>	1
<i>adjure</i>	1	<i>dismiss</i>	1	<i>mimic</i>	1	<i>roar</i>	75
<i>admit</i>	15	<i>drawl</i>	10	<i>moan</i>	40	<i>ruminare</i>	1
<i>advance</i>	1	<i>drone</i>	1	<i>moralize</i>	2	<i>rush</i>	1
<i>affirm</i>	12	<i>echo</i>	58	<i>mourn</i>	3	<i>satirize</i>	1
<i>allege</i>	5	<i>ejaculate</i>	89	<i>mumble</i>	7	<i>scowl</i>	1
<i>allow</i>	1	<i>emphasize</i>	6	<i>murmur</i>	484	<i>scream</i>	57
<i>announce</i>	2	<i>encourage</i>	1	<i>muse</i>	24	<i>screech</i>	1
<i>answer</i>	747	<i>end</i>	29	<i>mutter</i>	130	<i>shout</i>	133
<i>apologize</i>	19	<i>enjoin</i>	2	<i>name</i>	1	<i>shriek</i>	30
<i>apostrophize</i>	6	<i>enquire</i>	2	<i>nod</i>	11	<i>shrug</i>	1
<i>appeal</i>	6	<i>entreat</i>	13	<i>object</i>	3	<i>sibilate</i>	1
<i>append</i>	2	<i>enunciate</i>	1	<i>observe</i>	233	<i>sigh</i>	125
<i>argue</i>	32	<i>exclaim</i>	858	<i>order</i>	2	<i>simper</i>	5
<i>ask</i>	2404	<i>excuse</i>	1	<i>own</i>	3	<i>slur</i>	1
<i>assent</i>	19	<i>explain</i>	25	<i>pant</i>	2	<i>smile</i>	4
<i>assert</i>	7	<i>expostulate</i>	16	<i>parry</i>	1	<i>snap</i>	5
<i>assure</i>	7	<i>express</i>	1	<i>pause</i>	1	<i>snarl</i>	5
<i>attest</i>	3	<i>falter</i>	52	<i>persevere</i>	7	<i>sneer</i>	15
<i>aver</i>	2	<i>fill</i>	1	<i>persist</i>	25	<i>sniff</i>	2
<i>avow</i>	1	<i>flame</i>	1	<i>persuade</i>	1	<i>snore</i>	1
<i>bawl</i>	11	<i>flash</i>	2	<i>petition</i>	2	<i>snuffle</i>	1
<i>beckon</i>	2	<i>flush</i>	1	<i>phrase</i>	1	<i>sob</i>	50
<i>beg</i>	12	<i>flute</i>	1	<i>pipe</i>	4	<i>solicit</i>	1
<i>bellow</i>	9	<i>flutter</i>	1	<i>plead</i>	106	<i>soliloquise</i>	2
<i>blare</i>	1	<i>follow</i>	2	<i>ponder</i>	2	<i>sorrow</i>	1
<i>bleat</i>	1	<i>gasp</i>	53	<i>pout</i>	8	<i>speculate</i>	1
<i>blubber</i>	1	<i>gibber</i>	1	<i>pray</i>	3	<i>sprinkle</i>	1
<i>blurt</i>	2	<i>glisten</i>	1	<i>prelude</i>	1	<i>spur</i>	1
<i>bounce</i>	4	<i>grate</i>	1	<i>press</i>	1	<i>squeak</i>	1
<i>breath</i>	25	<i>grin</i>	3	<i>proceed</i>	12	<i>stammer</i>	25
<i>calculate</i>	1	<i>groan</i>	53	<i>proclaim</i>	2	<i>start</i>	1
<i>call</i>	56	<i>growl</i>	78	<i>promise</i>	1	<i>stipulate</i>	2
<i>chime</i>	11	<i>grumble</i>	8	<i>prompt</i>	1	<i>stop</i>	12
<i>chirp</i>	2	<i>grunt</i>	3	<i>pronounce</i>	14	<i>subjoin</i>	8
<i>chirrup</i>	1	<i>gurgle</i>	2	<i>propose</i>	2	<i>suggest</i>	127
<i>choke</i>	1	<i>hallo</i>	4	<i>protest</i>	7	<i>sum</i>	2
<i>chuckle</i>	5	<i>hazard</i>	4	<i>pursue</i>	116	<i>sympathize</i>	1
<i>coax</i>	13	<i>heave</i>	1	<i>quake</i>	1	<i>testify</i>	1

<i>command</i>	3	<i>hesitate</i>	8	<i>query</i>	4	<i>thank</i>	1
<i>commence</i>	9	<i>hiccup</i>	3	<i>question</i>	10	<i>threaten</i>	2
<i>comment</i>	5	<i>hint</i>	3	<i>quiver</i>	1	<i>thump</i>	1
<i>communicate</i>	2	<i>hiss</i>	9	<i>quote</i>	2	<i>thunder</i>	13
<i>complain</i>	5	<i>howl</i>	5	<i>rally</i>	1	<i>twit</i>	1
<i>conclude</i>	35	<i>hum</i>	3	<i>reason</i>	1	<i>urge</i>	47
<i>confess</i>	8	<i>hurry</i>	1	<i>recollect</i>	1	<i>utter</i>	16
<i>confide</i>	3	<i>implore</i>	29	<i>recommence</i>	8	<i>venture</i>	2
<i>confirm</i>	1	<i>importune</i>	1	<i>reflect</i>	4	<i>volunteer</i>	1
<i>confront</i>	1	<i>indicate</i>	1	<i>rehearse</i>	1	<i>vow</i>	4
<i>continue</i>	1475	<i>inform</i>	5	<i>reiterate</i>	20	<i>wail</i>	8
<i>contradict</i>	2	<i>inquire</i>	263	<i>rejoin</i>	130	<i>warn</i>	2
<i>correct</i>	2	<i>insinuate</i>	2	<i>remark</i>	228	<i>wave</i>	2
<i>corroborate</i>	3	<i>insist</i>	22	<i>remember</i>	1	<i>wheeze</i>	3
<i>counsel</i>	3	<i>insult</i>	1	<i>remind</i>	1	<i>whimper</i>	21
<i>count</i>	1	<i>interject</i>	29	<i>remonstrate</i>	9	<i>whine</i>	6
<i>cry</i>	1547	<i>interpose</i>	131	<i>repeat</i>	247	<i>whinny</i>	2
<i>croak</i>	3	<i>interpret</i>	1	<i>reply</i>	1158	<i>whisper</i>	333
<i>crow</i>	2	<i>interrupt</i>	71	<i>reproach</i>	1	<i>whistle</i>	3
<i>dart</i>	1	<i>iterate</i>	2	<i>request</i>	1	<i>wonder</i>	1
<i>dash</i>	1	<i>jeer</i>	1	<i>resolve</i>	2	<i>yawn</i>	4
<i>declare</i>	24	<i>jerk</i>	4	<i>respond</i>	61	<i>yell</i>	3
<i>demand</i>	85	<i>join</i>	2	<i>resume</i>	113	<b>total</b>	<b>14 289</b>

**Tabla 20. Verbos localizados en CorXIX**

Esta mayor variedad en el catálogo de verbos de habla de CorXIX tampoco debe resultar sorprendente, pues es producto de la suma de los estilos de siete autores distintos. En cualquier caso, este es un aspecto que también será abordado con detenimiento más adelante, en el apartado 4.3.3.1.

En cuanto a la naturaleza de estos verbos, las 255 formas de decir de CorXIX se distribuyen de la siguiente manera:

**Neutral verbs:** –

**Structuring Verbs:** *answer, ask, enquire, inquire, query, question, rejoin, reply, respond y return.*

**Illocutionary Reporting Verbs:**

**Metapropositional:**

**Assertives:** *acquiesce, address, admit, advance, affirm, allege, allow, announce, apostrophize, argue, assent, assert, assure, attest, aver, avow, calculate, comment, communicate, confirm, correct, corroborate, count, declare, dictate, enunciate, explain, express, hazard, hint, indicate, inform, insinuate, interpret, moralize, name, nod, observe, own, phrase, proclaim, pronounce, propose, reason, recollect, remark, remember, remind, resolve, soliloquise, speculate, suggest, testify, utter, venture, volunteer, wave y wonder.*

**Directives:** *adjure, appeal, beckon, beg, coax, command, demand, encourage, enjoin, entreat, implore, importune, order, plead, persuade, petition, pray, press, prompt, rally, request, solicit, spur, threaten, urge y warn.*

**Commissives:** *promise, stipulate y vow.*

**Expressives:** *apologize, complain, confess, confide, confront, contradict, counsel, deplore, deprecate, dismiss, emphasize, excuse, expostulate, insult, jeer, moan, mourn, object, parry, protest, remonstrate, reproach, shrug, sorrow, sympathize, thank, twit y wail.*

**Metalinguistic:** *quote.*

**Direct Speech Descriptive Verbs:**

**Prosodic:** *call, chirp, chirrup, cry, drone, exclaim, flute, grate, hallo, hum, pipe, shout, squeak, whinny y whistle.*

**Paralinguistic:**

**Voice qualifiers:** *blurt, bounce, breath, choke, dart, dash, drawl, ejaculate, falter, flash, gibber, gurgle, hiccup, hurry, jerk, lip, lisp, mumble, murmur, mutter, pant, rhyme, rush, sibillate, sigh, slur, snap, snore, snuffle, stammer, wheeze y whisper.*

**Voice qualification:** *bawl, bellow, blare, bleat, blubber, chuckle, croak, crow, flam, flush, flutter, gasp, glisten, grin, groan, growl, grumble, grunt, heave, hiss, howl, laugh, mimic, pout, roar, quake, quiver, retort, satirize, scowl, scream, screech, shriek, simper, smile, snarl, sneer, sniff, sob, thump, thunder, whimper, whine, yawn y yell.*

**Discourse Signalling Verbs:**

**Relation to others part of discourse:** *add, append, conclude, echo y repeat.*

**Development of discourse:** *commence, chime, continue, end, fill, follow, hesitate, insist, iterate, interject, interpose, interrupt, join, muse, pause, persevere, persist, ponder, prelude, proceed, pursue, recommence, reflect, rehearse, reiterate, resume, ruminare, sprinkle, start, stop, subjoin y sum.*

**4.3.3. Comparación de verbos de habla localizados en CorD14 y CorXIX**

Quizá el aspecto más significativo de los datos mostrados en el apartado anterior sea que en el corpus de referencia, con una extensión que triplica la del corpus de estudio, se han localizado casi tres mil ejemplos menos. Comparativamente, esta diferencia refleja un uso notablemente mayor de verbos de habla por parte de Dickens, como se muestra en la siguiente tabla:

	Verbos localizados	%
CorD14	17 021	0,44
CorXIX	14 289	0,11

**Tabla 21. Representatividad de verbos extraídos en CorD14 y CorXIX**

Como se puede advertir, Dickens utiliza, en términos relativos, el triple de verbos de habla que el resto de autores decimonónicos que aquí se analizan. Naturalmente, esta comparación ha de ser tomada con cierta cautela. Al igual que en el caso de *said* comentado en el apartado 4.2.2., para poder comparar cabalmente el uso que Dickens hace de los verbos de habla en comparación con los autores de CorXIX desde un punto de vista cuantitativo, los resultados deben desglosarse según los siete autores que conforman el corpus. Efectivamente, podría ocurrir que alguno de estos siete novelistas, porcentualmente hablando, usara más verbos que Dickens y que esta prominencia se diluyera en la amalgama del corpus de referencia. Así, a continuación se muestra una tabla con la cantidad de verbos localizados en la producción de cada novelista y su representatividad en el marco de esta:

	Verbos localizados en CorXIX	%
<b>Brontë</b>	1346	0,19
<b>Eliot</b>	659	0,04
<b>Gaskell</b>	1416	0,13
<b>Hardy</b>	3334	0,19
<b>Meredith</b>	3260	0,16
<b>Thackeray</b>	1849	0,09
<b>Trollope</b>	2425	0,06

**Tabla 22. Representatividad de verbos extraídos en laproducción de cada autor de CorXIX**

Solo Brontë y Hardy, con un 0,19%, o Meredith, con un 0,16%, son algo más profusos en el uso de verbos de habla dentro de CorXIX. Por el contrario, autores como Trollope y Eliot, con 0,06% y 0,04% respectivamente, se encuentran a una distancia muy grande con respecto a Dickens. Llama la atención que estos dos autores, siendo los dos que menos verbos de habla utilizan distintos de *said*, son también los que más emplean la forma de decir por antonomasia (véase apartado 4.2.2.). En cualquier caso, ninguno de los novelistas que conforman CorXIX hace un uso parangonable al de Dickens en lo que a verbos de habla distintos de *say* se refiere desde un punto de vista cuantitativo.

Siguiendo las clasificaciones de los verbos de habla comentadas en el apartado anterior, la disposición de estos verbos también es desigual en ambos corpus, tal y como se puede observar en la tabla 23:

Categoría	CorD14		CorXIX	
	Cantidad	Representatividad	Cantidad	Representatividad
<b>SV</b>	8722	51,24%	5026	35,17%
<b>IRV</b>	1397	8,21 %	1381	9,67 %
<b>DSDV</b>	4697	27,60 %	4583	32,07%
<b>DSV</b>	2205	12,95 %	3299	23,09%
<b>Total</b>	17 021	100%	14 289	100%

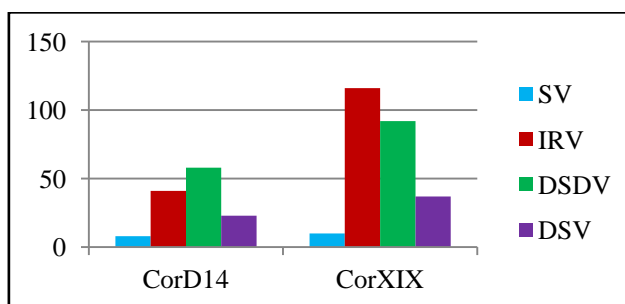
**Tabla 23. Distribución de los verbos de habla (realizaciones textuales) según categorías en CorD14 y CorXIX**

Lo más llamativo de la distribución total de los verbos de habla es, sin duda, el despunte de los verbos estructuradores en CorD14, donde constituyen más de la mitad de las elecciones totales. Esta circunstancia comporta una gran diferencia entre los verbos estructuradores dickensianos y cualquier otra categoría, tanto en CorD14 como en CorXIX. Este empleo tan extendido de las formas de decir estructuradoras en Dickens parece entroncar con el uso de proposiciones proyectoras en las que se insertan elementos que describen el modo de articulación del discurso, como se comentará en el apartado 5.1.2.

Sin embargo, como se ha podido observar en el apartado anterior, los datos son diametralmente opuestos desde un punto de vista cualitativo. Si bien en CorD14 se han localizado 2732 ejemplos más que en CorXIX, el número de verbos que utilizan los siete autores de CorXIX es mayor que el empleado por el propio Dickens, con 255 y 130 verbos respectivamente. No obstante, no pueden extraerse conclusiones sobre la riqueza estilística en este ámbito, pues, efectivamente, los 255 verbos localizados son producto de la pluma de siete autores distintos en setenta títulos diferentes. Las preferencias estilísticas propias de cada uno de estos autores, a pesar de no recurrir al uso de verbos de habla tanto como el propio Dickens, se ven reflejadas en la variedad de verbos escogidos<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> Para una información más precisa sobre el catálogo de verbos de habla empleado por cada autor de CorXIX por separado, véase el apartado 4.3.3.1.

Por otro lado, también se advierten diferencias cualitativas en ambos corpus en cuanto a la naturaleza de los propios verbos. En CorD14 se observa una prominencia de las formas de decir descriptivas, mientras que en CorXIX priman los verbos con fuerza ilocutiva por encima de cualquier otra categoría, como se puede observar en la siguiente gráfica:



Gráfica 1. Distribución de verbos en CorD14 y CorXIX (lemas)

La preponderancia de verbos descriptivos en CorD14 entronca con la tendencia del autor a crear personajes arquetípicos cuya memorabilidad depende, entre otras cuestiones, de un habla muy característica. Es este un rasgo que, en términos de verbos de habla, ha pasado desapercibido, pero que, gracias a un estudio de corpus puede medirse incluso estadísticamente, tal y como se muestra en la tabla 24:

Categoría	CorD14		CorXIX	
	Cantidad	Representatividad	Cantidad	Representatividad
SV	8	6,15 %	10	3,92%
IRV	41	31,54 %	116	45,49%
DSDV	58	44,62 %	92	36,08%
DSV	23	17,69 %	37	14,51%
<b>Total</b>	<b>130</b>	<b>100%</b>	<b>255</b>	<b>100 %</b>

Tabla 24. Distribución de los verbos de habla (lemas) según categorías en CorD14 y CorXIX

Con cincuenta y ocho formas verbales, la categoría de verbos descriptivos constituye casi el cuarenta y cinco por ciento de los verbos empleados por Dickens. Este porcentaje supera en más de doce puntos a los verbos descriptivos en CorXIX, donde son los verbos con fuerza ilocutiva los que conforman la categoría más representativa del catálogo. En CorD14, sin embargo, estos verbos apenas superan el treinta por ciento. Estos datos demuestran que los ejemplos de verbos descriptivos desgranados en los apartados anteriores representan una idiosincrasia dickensiana digna de análisis.

Una vez definida la presencia de cada categoría en términos relativos y absolutos, a continuación se ofrece una relación de los veinte verbos de habla más empleados en cada corpus. Esto permite no solo reforzar la lectura de los datos llevada a cabo hasta ahora sino también afinar en el ámbito del valor caracterizador de los verbos de habla en el corpus dickensiano:

CorD14			CorXIX		
Verbo	Frec.	%	Verbo	Frec.	%
<i>replied</i>	2915	0,765	<i>asked</i>	2404	0,185
<i>returned</i>	2833	0,743	<i>cried</i>	1547	0,119
<i>cried</i>	2567	0,673	<i>continued</i>	1475	0,113
<i>asked</i>	1065	0,279	<i>replied</i>	1158	0,089
<i>inquired</i>	707	0,185	<i>exclaimed</i>	858	0,066
<i>rejoined</i>	694	0,182	<i>added</i>	806	0,062
<i>observed</i>	543	0,142	<i>answered</i>	747	0,057
<i>exclaimed</i>	528	0,138	<i>murmured</i>	484	0,037

<i>repeated</i>	488	0,128	<i>whispered</i>	333	0,025
<i>answered</i>	467	0,122	<i>inquired</i>	263	0,020
<i>added</i>	448	0,117	<i>repeated</i>	247	0,019
<i>retorted</i>	407	0,106	<i>returned</i>	247	0,019
<i>pursued</i>	378	0,099	<i>observed</i>	233	0,017
<i>interposed</i>	240	0,063	<i>remarked</i>	228	0,017
<i>resumed</i>	211	0,055	<i>shouted</i>	133	0,010
<i>whispered</i>	175	0,045	<i>interposed</i>	131	0,010
<i>continued</i>	162	0,042	<i>muttered</i>	130	0,010
<i>demanded</i>	150	0,039	<i>rejoined</i>	130	0,010
<i>muttered</i>	146	0,038	<i>suggested</i>	127	0,009
<i>remarked</i>	141	0,037	<i>sighed</i>	125	0,009
<i>urged</i>	127	0,033	<i>pursued</i>	116	0,008
<i>suggested</i>	113	0,029	<i>resumed</i>	113	0,008
<i>murmured</i>	112	0,029	<i>pleaded</i>	106	0,008
<i>interrupted</i>	110	0,028	<i>ejaculated</i>	89	0,006
<i>growled</i>	82	0,021	<i>demanded</i>	85	0,006
<b>TOTAL</b>	5809	4,138	<b>TOTAL</b>	2315	0,939

**Tabla 25. Verbos de habla con más apariciones en CorD14 y CorXIX**

Como se puede advertir en la tabla, donde se muestra la presencia de los verbos en tantos por mil con respecto al corpus en el que aparecen, las veinte formas de decir más comunes en CorD14 representan una proporción del total mucho mayor en la producción dickensiana que sus homólogas en CorXIX. Esta mayor proporción en CorD14 que en CorXIX en el caso de los verbos más empleados resulta lógica, pues las preferencias de los siete autores que conforman el corpus de referencia se diluyen en la heterogeneidad de este. Asimismo, teniendo en cuenta que la extensión de CorD14 (3,8 millones de palabras aproximadamente) es menor que la de CorXIX (12,9 millones de palabras aproximadamente), es lógico que aquellos verbos con menos apariciones en CorD14 que en CorXIX en realidad sean más representativos en el marco del corpus de estudio que en el de referencia. Así, un verbo como *whisper*, con casi el doble de ocurrencias en CorXIX (333) que en CorD14 (175) tiene un peso proporcional notablemente mayor en CorD14 que en CorXIX. Esto ofrece un primer indicio de la importancia —medida en términos de representatividad— de los verbos de habla más específicos de la producción dickensiana.

En cuanto al tipo de verbos con más apariciones en CorD14, en la relación de formas de decir mostradas en la tabla 25 comienzan a observarse algunos verbos descriptivos que conforman el grueso de ejemplos analizados en el siguiente capítulo. Efectivamente, verbos como *cry*, *exclaim*, *growl*, *murmur*, *mutter* o el comentado *whisper* pueden desempeñar un papel importante en términos de caracterización. El caso de *growl* es quizá el más llamativo por su especificidad. Aparece en vigésima posición en CorD14 y, analizado en contexto, revela un uso estilístico muy específico. Se trata, por un lado, de un verbo que aparece en todas las novelas del corpus dickensiano. Por otra parte, su uso se asocia exclusivamente a personajes masculinos<sup>167</sup>, que, además, suelen caracterizarse por su personalidad maléfica. Así pues, su elección revela un valor estilístico innegable en su uso, tanto en la dimensión de género como en la etopeya. Sirvan como ejemplo los casos de Sikes (*Oliver Twist*) y Ralph Nickleby (*Nicholas Nickleby*), cada uno con ocho intervenciones introducidas por este verbo. Ambos representan la figura del villano en sus respectivas historias. El uso de *growl* para introducir sus palabras, sin duda, contribuye a proyectar esta condición maligna, como se puede observar en los siguientes ejemplos. En primer lugar, estos son los ocho usos de *growl* que proyectan el discurso de Sikes:

<sup>167</sup> Para un análisis pormenorizado de las formas de decir según el sexo del personaje con el que se asocian, véase el apartado 5.2.

- (1) 'Why, what the blazes is in the wind now!' *growled* a deep voice. 'Who pitched that 'ere at me? It's well it's the beer, and not the pot, as hit me, or I'd have settled somebody.'  
(OT, capítulo 13)
- (2) 'Come in, d'ye hear?' *growled* this engaging ruffian.  
(OT, capítulo 13)
- (3) 'Didn't know, you white-livered thief!' *growled* Sikes. 'Couldn't you hear the noise?'  
(OT, capítulo 15)
- (4) 'Do you hear?' *growled* Sikes, as Oliver hesitated, and looked round.  
(OT, capítulo 16)
- (5) 'Now, then!' *growled* Sikes, as Oliver started up; 'half-past five! Look sharp, or you'll get no breakfast; for it's late as it is.'  
(OT, capítulo 20)
- (6) 'Oh! You've thought better of it, have you?' *growled* Sikes, marking the tear which trembled in her eye. 'All the better for you, you have.'  
(OT, capítulo 20)
- (7) 'Upon your what?' *growled* Sikes, with excessive disgust. 'Here! Cut me off a piece of that pie, one of you boys, to take the taste of that out of my mouth, or it'll choke me dead.'  
(OT, capítulo 39)
- (8) 'Well, I suppose it is,' *growled* Sikes. 'I thought I had tamed her, but she's as bad as ever.'  
(OT, capítulo 44)

A continuación se muestran los ocho usos de *growl* empleados para modelar el discurso de Ralph Nickleby:

- (9) 'Oh,' *growled* Ralph, with an ill-favoured frown, 'you are Nicholas, I suppose?'  
(NN, capítulo 3)
- (10) 'And your fare down, I have paid,' *growled* Ralph. 'So, you'll have nothing to do but keep yourself warm.'  
(NN, capítulo 4)
- (11) 'Eh!' *growled* Ralph, whose quick ears had caught the inquiry. 'Do you wish to be introduced to Mr Squeers, my dear?'  
(NN, capítulo 5)
- (12) 'Don't begin to cry,' *growled* Ralph; 'I hate crying.'  
(NN, capítulo 10)



- (13) ‘Is that letter for me?’ *growled* Ralph, pointing to the little packet Mrs Nickleby held in her hand.  
(*NN*, capítulo 26)
- (14) ‘How now?’ *growled* Ralph.  
(*NN*, capítulo 31)
- (15) ‘Tell me what you mean. What is this story? Who told you? Speak,’ *growled* Ralph. ‘Do you hear me?’  
(*NN*, capítulo 34)
- (16) ‘I have no great taste for beauty,’ *growled* Ralph.  
(*NN*, capítulo 47)

Sin duda, resulta revelador que un verbo con una carga estilística tan específica como *growl* se encuentre entre los veinte verbos más frecuentes en un corpus que cuenta con más de diecisiete mil ejemplos.

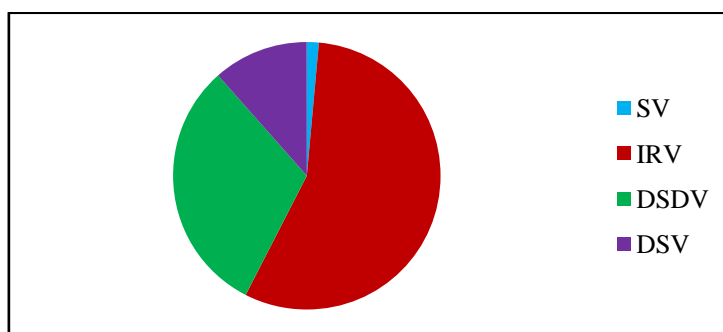
Siguiendo con la comparación entre los resultados extraídos en ambos corpus, tanto en CorD14 como en CorXIX existen verbos que no aparecen en el otro corpus. Esta circunstancia es lógica en el caso de CorXIX, puesto que, como ya se ha dicho, posee ciento veinticinco verbos más que CorD14. En concreto, son 139 las formas de decir identificadas CorXIX que Dickens no emplea para proyectar el habla de sus personajes, como se puede observar en la tabla 26:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>address</i>	32	<i>declare</i>	24	<i>interpret</i>	1	<i>rhyme</i>	1
<i>adjure</i>	2	<i>deplore</i>	1	<i>iterate</i>	2	<i>rush</i>	1
<i>advance</i>	1	<i>deprecate</i>	3	<i>jeer</i>	1	<i>satirize</i>	1
<i>affirm</i>	12	<i>dictate</i>	1	<i>jerk</i>	4	<i>scowl</i>	1
<i>allege</i>	5	<i>dismiss</i>	1	<i>join</i>	2	<i>shrug</i>	1
<i>allow</i>	1	<i>drone</i>	1	<i>lip</i>	1	<i>sibillate</i>	1
<i>apologize</i>	19	<i>emphasize</i>	6	<i>mimic</i>	1	<i>slur</i>	1
<i>apostrophize</i>	6	<i>encourage</i>	1	<i>moralize</i>	2	<i>snap</i>	5
<i>appeal</i>	6	<i>end</i>	29	<i>name</i>	1	<i>sniff</i>	2
<i>append</i>	2	<i>enjoin</i>	2	<i>object</i>	2	<i>snore</i>	1
<i>attest</i>	3	<i>enunciate</i>	1	<i>own</i>	3	<i>snuffle</i>	1
<i>aver</i>	2	<i>excuse</i>	1	<i>parry</i>	1	<i>solicit</i>	1
<i>avow</i>	1	<i>express</i>	1	<i>persevere</i>	7	<i>sorrow</i>	1
<i>beckon</i>	2	<i>fill</i>	1	<i>persuade</i>	1	<i>speculate</i>	1
<i>blare</i>	1	<i>flame</i>	1	<i>petition</i>	2	<i>sprinkle</i>	1
<i>bleat</i>	1	<i>flash</i>	2	<i>phrase</i>	1	<i>spur</i>	1
<i>bounce</i>	4	<i>flush</i>	1	<i>pray</i>	3	<i>start</i>	1
<i>calculate</i>	1	<i>flute</i>	1	<i>prelude</i>	1	<i>subjoin</i>	8
<i>chirp</i>	2	<i>flutter</i>	1	<i>press</i>	1	<i>sum</i>	2
<i>chirrup</i>	1	<i>follow</i>	2	<i>prompt</i>	1	<i>sympathize</i>	1
<i>choke</i>	1	<i>gibber</i>	1	<i>pronounce</i>	14	<i>testify</i>	1
<i>command</i>	3	<i>glisten</i>	1	<i>propose</i>	2	<i>thank</i>	1
<i>commence</i>	9	<i>grate</i>	1	<i>quake</i>	1	<i>threaten</i>	2
<i>comment</i>	5	<i>grunt</i>	3	<i>query</i>	4	<i>thump</i>	1
<i>communicate</i>	2	<i>gurgle</i>	2	<i>question</i>	10	<i>twit</i>	1
<i>confirm</i>	1	<i>hallo</i>	4	<i>quiver</i>	1	<i>venture</i>	2
<i>confront</i>	1	<i>heave</i>	1	<i>quote</i>	2	<i>vow</i>	4
<i>contradict</i>	2	<i>hiss</i>	9	<i>rally</i>	1	<i>volunteer</i>	1

<i>correct</i>	2	<i>howl</i>	5	<i>reflect</i>	4	<i>wail</i>	8
<i>corroborate</i>	3	<i>hum</i>	3	<i>rehearse</i>	1	<i>warn</i>	2
<i>counsel</i>	3	<i>importune</i>	1	<i>remember</i>	1	<i>wave</i>	2
<i>count</i>	1	<i>indicate</i>	1	<i>remind</i>	1	<i>whinny</i>	2
<i>crow</i>	2	<i>inform</i>	5	<i>reproach</i>	1	<i>wonder</i>	1
<i>dart</i>	1	<i>insult</i>	1	<i>request</i>	1	<i>yell</i>	3
<i>dash</i>	1	<i>interject</i>	29	<i>resolve</i>	2		

**Tabla 26. Verbos de habla exclusivos de CorXIX**

El hecho de que haya 139 ejemplos en CorXIX que no se identifican en CorD14 parece tener que ver, como se comentará en el siguiente apartado, con la variedad de estilos de los autores que conforman el corpus de referencia. Las distintas idiosincrasias estilísticas de Brontë, Eliot, Gaskell, Hardy, Meredith, Thackeray y Trollope comportan diferencias que, puestas en común, dan lugar a un catálogo de formas de decir más variado que el dickensiano. Los verbos identificados únicamente en CorXIX siguen el esquema presentado anteriormente, donde las formas con fuerza ilocutiva son las más numerosas, seguidos por las de tipo descriptivo, como se puede advertir en la gráfica 2:



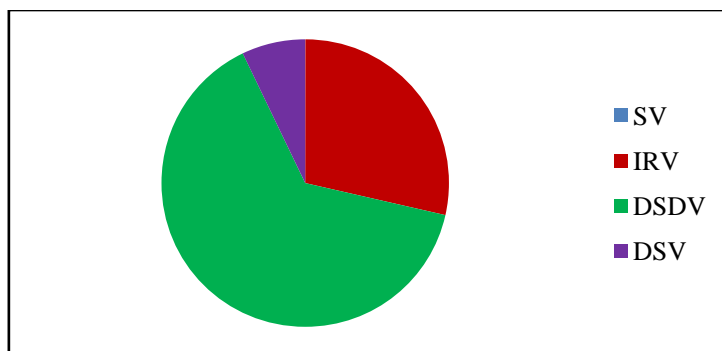
**Gráfica 2. Distribución en categorías de verbos exclusivos de CorXIX**

Por otro lado, al haber ciento treinta y nueve verbos en CorDXIX que no aparecen en CorD14 (siendo la diferencia en verbos distintos entre ambos corpus de ciento veinticinco), la conclusión aritmética es que en CorD14 hay catorce verbos que no aparecen en CorXIX. Estos verbos se muestran en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>articulate</i>	1	<i>cough</i>	6	<i>renew</i>	1	<i>titter</i>	10
<i>bluster</i>	7	<i>fawn</i>	1	<i>snort</i>	2	<i>vociferate</i>	3
<i>boast</i>	1	<i>giggle</i>	2	<i>submit</i>	5		
<i>chatter</i>	1	<i>languish</i>	1	<i>superadd</i>	1		

**Tabla 27. Verbos de habla exclusivos de CorD14**

La naturaleza de estos verbos es eminentemente descriptiva, lo que casa con la distribución de los verbos dickensianos comentada anteriormente. En concreto, el porcentaje de verbos descriptivos de estas formas de decir específicas exclusivas de CorD14 es de un 64%:



**Gráfica 3. Distribución en categorías de verbos exclusivos de CorD14**

Esta distribución, además, abunda en la preferencia de Dickens por los verbos de corte específico que se abordará en el apartado analítico, pues la mayoría de las formas que él utiliza —y que ninguno de los siete autores que componen CorXIX emplea— son de este tipo. Aunque las ocurrencias de estos verbos no son, por lo general, muy numerosas, en su uso también puede advertirse un claro componente caracterizador. Tómese el caso de *snort* como ejemplo. Sus únicas dos apariciones en CorD14 se asocian al habla de Pancks, descrito como una máquina de vapor en *Little Dorrit*<sup>168</sup>. El caso de *bluster*, por otro lado, también es un buen ejemplo debido a su empleo repetido para introducir las palabras de un mismo personaje: cuatro de sus siete apariciones se encuentran en *Hard Times* para proyectar el discurso del temperamental Josiah Bounderby:

(17) ‘Well!’ *blustered* Mr. Bounderby, ‘what’s the matter? What is Young Thomas in the dumps about?’

(*HT*, libro 1, capítulo 4)

(18) ‘Here’s Tom Gradgrind’s daughter knows pretty well what it might have been, if you don’t,’ *blustered* Bounderby. ‘Dropped, sir, as if she was shot when I told her!’

(*HT*, libro 2, capítulo 8)

(19) ‘What do you mean, ma’am?’ *blustered* Bounderby.

(*HT*, libro 2, capítulo 11)

(20) ‘I think differently,’ *blustered* Bounderby.

(*HT*, libro 3, capítulo 3)

Teniendo en cuenta que el habla de Bounderby se encuentra introducida, además, por verbos como *roar* y *bawl* de forma exclusiva, puede concluirse que Dickens utiliza los verbos de habla como recurso de caracterización con este personaje de forma acusada. En suma, a pesar de que el catálogo de formas de decir dickensiano es más exiguo que el de CorXIX, en el uso de verbos empleados por Dickens de forma exclusiva se empieza a advertir ese cariz estilístico que supera la función pragmática de este elemento.

Por último, cabe destacar que incluso en el caso de aquellos verbos descriptivos que aparecen en ambos corpus se advierte un uso mucho más marcado estilísticamente en los ejemplos dickensianos. *Bawl*, por ejemplo, es una de estas formas que aparecen tanto en CorD14 como en CorXIX. Sus quince usos en las novelas de Dickens van aparejados al

<sup>168</sup> Véase apartado 5.1.8. (ejemplos (4) y (5)).

discurso de personajes de corte malicioso. Tómese como ejemplo a Mr. Squeers (*Nicholas Nickleby*), con cuatro intervenciones introducidas por este verbo de habla:

(21) ‘No!’ *bawled* Mr Squeers. ‘Say another word, and I’ll summons you for having a broken winder. Stop!’

(*NN*, capítulo 38)

(22) ‘He never loved nobody,’ *bawled* Squeers, through the keyhole.

(*NN*, capítulo 45)

(23) ‘Well, and do you see THIS?’ *bawled* Squeers. ‘This is a glass.’ Peg saw that too.

(*NN*, capítulo 57)

(24) ‘And now you’re up, my Slider,’ *bawled* Squeers, as she rose to fetch them, ‘bolt the door.’

(*NN*, capítulo 57)

Lo mismo puede aplicarse a *sneer*, que, al igual que *bawl*, acompaña al habla de personajes malvados. De hecho, tres de sus usos se asocian nuevamente al habla del infame maestro de *Nicholas Nickleby*:

(25) ‘Oh, you do, do you?’ *sneered* Squeers. ‘Maybe you know he has?’

(*NN*, capítulo 13)

(26) ‘He didn’t tell you he was going, I suppose, did he?’ *sneered* Squeers.

(*NN*, capítulo 13)

(27) ‘Here!’ *sneered* Squeers, stepping forward. ‘Do you hear that? Here!’

(*NN*, capítulo 45)

Otro ejemplo llamativo es *lisp*. A pesar de su escasa presencia en ambos corpus (cinco apariciones en CorD14 y solo dos en CorXIX), el uso que Dickens hace de él va más allá de la mera prosodia semántica del verbo. Efectivamente, al uso convencional de este verbo para proyectar las dificultades para articular discurso con claridad, se suma un marcado carácter individualizador, generado por Dickens al asociarlo al habla de Mrs. Skewton (*Dombey and Son*) en cuatro de las cinco ocasiones que aparece en CorD14. He aquí los ejemplos<sup>169</sup>:

(28) ‘You may come and see us any evening when you are good,’ *lisped* Mrs Skewton. ‘If Mr Dombey will honour us, we shall be happy. Withers, go on!’

(*DS*, capítulo 21)

(29) ‘A charming quality,’ *lisped* Mrs Skewton; ‘reminding one of dearest Edith.’

(*DS*, capítulo 26)

---

<sup>169</sup> Para un análisis pormenorizado de la caracterización de Mrs. Skewton a través de los verbos de habla que introducen su discurso, véase 5.3.2. (ejemplos (10) a (23)).

- (30) ‘Is this a fact, or is it all a dream!’ *lisped* Cleopatra. ‘Can I believe, my dearest Dombey, that you are coming back tomorrow morning to deprive me of my sweet companion; my own Edith!’

(DS, capítulo 30)

- (31) ‘Sterious wretch, who’s he?’ *lisped* Cleopatra.

(DS, capítulo 40)

El caso de *whine* es, por último, igualmente representativo. Siguiendo con el ejemplo de Mrs. Skewton, Dickens hace uso de este verbo en dos ocasiones para introducir el habla de la anciana, lo que contribuye a proyectar su debilidad:

- (32) ‘If one is to go on living through continual scenes like this,’ she *whined*, ‘I am sure it would be much better for me to think of some means of putting an end to my existence.’

(DS, capítulo 30)

- (33) ‘If you had proposed it in a filial manner, Edith,’ *whined* her mother, ‘perhaps not; very likely not. But such extremely cutting words’

(DS, capítulo 30)

Esta consistencia en el uso de verbos de habla específicos en los discursos de Mr. Squeers y Mrs. Skewton es solo un botón de muestra del uso que Dickens hace de las formas de decir, en especial de aquellas con más presencia en su repertorio estilístico que en el del resto de autores decimonónicos. Un análisis detallado del uso de todos los ejemplos que componen su catálogo de verbos de habla revela una técnica de caracterización sistemática a través de la proyección del discurso de los personajes.

#### 4.3.3.1. Comparación con autores de CorXIX por separado

Para la localización de ejemplos en CorXIX, como ya se ha comentado anteriormente, la metodología de extracción se ha llevado a cabo con cada autor por separado, hecho que hace posible comparar la riqueza de Dickens en términos cualitativos con la de cada uno de los autores que conforman el corpus de referencia. Esta comparación también habrá de ser tomada con cautela, pues la producción literaria de cada autor es diferente<sup>170</sup>. En cualquier caso, una muestra de los resultados por separado permitirá medir la prolijidad dickensiana de forma individualizada —demostrada ya en términos generales, con más verbos en su haber que en todo el corpus de referencia— en el uso de verbos de habla con respecto al resto de autores.

Con Charlotte Brontë, en primer lugar, se han extraído 1346 realizaciones textuales, divididas en 87 lemas:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	70	<i>cry</i>	117	<i>lisp</i>	1	<i>remind</i>	1
<i>admit</i>	1	<i>declare</i>	5	<i>moralize</i>	1	<i>repeat</i>	26
<i>affirm</i>	10	<i>demand</i>	37	<i>murmur</i>	35	<i>reply</i>	49

<sup>170</sup> Poco tienen que ver, cuantitativamente hablando, los cuatro títulos de Brontë (690 188 palabras), los seis de Gaskell (1 059 791 palabras) o los siete de Eliot (1 557 775 palabras) con los once de Thackeray (2 098 074 palabras) o los catorce de Hardy (1 736 411 palabras), Meredith (2 070 723 palabras) y Trollope (3 761 883 palabras).

<i>allege</i>	5	<i>dictate</i>	1	<i>muse</i>	1	<i>request</i>	1
<i>allow</i>	1	<i>drawl</i>	2	<i>mutter</i>	19	<i>resolve</i>	1
<i>announce</i>	1	<i>echo</i>	7	<i>nod</i>	2	<i>respond</i>	23
<i>answer</i>	5	<i>ejaculate</i>	12	<i>object</i>	2	<i>resume</i>	6
<i>argue</i>	2	<i>entreat</i>	4	<i>observe</i>	44	<i>retort</i>	8
<i>ask</i>	208	<i>enunciate</i>	1	<i>order</i>	2	<i>return</i>	37
<i>assent</i>	5	<i>exclaim</i>	65	<i>pant</i>	1	<i>scowl</i>	1
<i>assert</i>	3	<i>explain</i>	2	<i>persevere</i>	1	<i>sibilate</i>	1
<i>assure</i>	2	<i>expostulate</i>	3	<i>persist</i>	3	<i>sigh</i>	1
<i>aver</i>	1	<i>gasp</i>	2	<i>plead</i>	7	<i>soliloquize</i>	1
<i>breath</i>	1	<i>growl</i>	3	<i>proceed</i>	8	<i>stop</i>	4
<i>call</i>	5	<i>hesitate</i>	1	<i>pronounce</i>	9	<i>subjoin</i>	7
<i>chime</i>	1	<i>implore</i>	1	<i>pursue</i>	51	<i>suggest</i>	17
<i>command</i>	1	<i>inquire</i>	69	<i>question</i>	3	<i>threaten</i>	1
<i>commence</i>	1	<i>interject</i>	3	<i>recommence</i>	5	<i>urge</i>	20
<i>comment</i>	3	<i>interpose</i>	17	<i>reflect</i>	1	<i>vow</i>	2
<i>conclude</i>	3	<i>interrupt</i>	24	<i>reiterate</i>	8	<i>whine</i>	1
<i>continue</i>	104	<i>join</i>	1	<i>rejoin</i>	19	<i>whisper</i>	22
<i>counsel</i>	1	<i>laugh</i>	3	<i>remark</i>	28	<b>TOTAL</b>	1346

**Tabla 28. Verbos localizados en las novelas de Charlotte Brontë**

En el caso de Eliot, son 659 las realizaciones textuales identificadas, divididas en 64 lemas:

<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>
<i>add</i>	200	<i>follow</i>	1	<i>parry</i>	1	<i>return</i>	17
<i>answer</i>	82	<i>grate</i>	1	<i>persevere</i>	1	<i>scream</i>	2
<i>argue</i>	1	<i>groan</i>	2	<i>persist</i>	6	<i>shout</i>	5
<i>ask</i>	13	<i>growl</i>	3	<i>pipe</i>	1	<i>sigh</i>	2
<i>call</i>	4	<i>grumble</i>	1	<i>proceed</i>	2	<i>snarl</i>	2
<i>conclude</i>	7	<i>hesitate</i>	1	<i>pursue</i>	2	<i>sob</i>	3
<i>continue</i>	81	<i>hint</i>	1	<i>rehearse</i>	1	<i>stammer</i>	2
<i>cry</i>	24	<i>inquire</i>	1	<i>rejoin</i>	6	<i>thunder</i>	2
<i>dart</i>	1	<i>insist</i>	4	<i>remark</i>	2	<i>urge</i>	2
<i>drawl</i>	2	<i>interpose</i>	10	<i>remonstrate</i>	1	<i>utter</i>	2
<i>echo</i>	1	<i>interrupt</i>	10	<i>repeat</i>	11	<i>wail</i>	1
<i>end</i>	24	<i>murmur</i>	3	<i>reply</i>	10	<i>whisper</i>	10
<i>exclaim</i>	41	<i>mutter</i>	8	<i>resume</i>	6	<b>TOTAL</b>	659
<i>explain</i>	2	<i>observe</i>	25	<i>retort</i>	5		

**Tabla 29. Verbos localizados en las novelas de George Eliot**

Con Gaskell se han extraído 1416 realizaciones textuales, agrupadas en 65 lemas:

<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>
<i>add</i>	42	<i>explain</i>	1	<i>pipe</i>	1	<i>sigh</i>	8
<i>answer</i>	79	<i>falter</i>	3	<i>plead</i>	20	<i>simper</i>	1
<i>ask</i>	490	<i>flutter</i>	1	<i>pout</i>	1	<i>smile</i>	1
<i>beg</i>	2	<i>gasp</i>	8	<i>pray</i>	2	<i>snarl</i>	1
<i>blurt</i>	1	<i>groan</i>	2	<i>pronounce</i>	1	<i>sneer</i>	2
<i>call</i>	4	<i>growl</i>	7	<i>propose</i>	1	<i>sob</i>	7
<i>chime</i>	2	<i>hesitate</i>	1	<i>question</i>	2	<i>stammer</i>	1
<i>choke</i>	1	<i>implore</i>	1	<i>quiver</i>	1	<i>stop</i>	5
<i>coax</i>	1	<i>inquire</i>	13	<i>remark</i>	3	<i>suggest</i>	5
<i>complain</i>	1	<i>interpose</i>	4	<i>repeat</i>	40	<i>urge</i>	1
<i>conclude</i>	4	<i>interrupt</i>	15	<i>reply</i>	241	<i>utter</i>	1
<i>continue</i>	150	<i>jerk</i>	2	<i>resolve</i>	1	<i>wail</i>	2
<i>cry</i>	45	<i>moan</i>	7	<i>respond</i>	1	<i>whisper</i>	32

<i>demand</i>	1	<i>murmur</i>	22	<i>resume</i>	1	<i>wonder</i>	1
<i>echo</i>	7	<i>mutter</i>	12	<i>return</i>	2	<b>TOTAL</b>	1416
<i>end</i>	1	<i>observe</i>	4	<i>scream</i>	1		
<i>exclaim</i>	89	<i>persevere</i>	5	<i>shout</i>	1		

**Tabla 30. Verbos localizados en las novelas de Elizabeth Gaskell**

Con Hardy se han rescatado 3334 realizaciones textuales, divididas en 119 lemas:

<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>
<i>add</i>	174	<i>declare</i>	14	<i>moan</i>	13	<i>satirize</i>	1
<i>admit</i>	11	<i>demand</i>	3	<i>mourn</i>	3	<i>scream</i>	4
<i>affirm</i>	1	<i>deplore</i>	1	<i>mumble</i>	1	<i>shout</i>	17
<i>answer</i>	167	<i>deprecate</i>	3	<i>murmur</i>	316	<i>shriek</i>	3
<i>apologize</i>	19	<i>echo</i>	12	<i>muse</i>	5	<i>sigh</i>	17
<i>appeal</i>	1	<i>ejaculate</i>	3	<i>mutter</i>	11	<i>simper</i>	2
<i>append</i>	1	<i>enjoin</i>	2	<i>observe</i>	75	<i>smile</i>	1
<i>argue</i>	20	<i>entreat</i>	7	<i>pant</i>	1	<i>sneer</i>	2
<i>ask</i>	382	<i>exclaim</i>	199	<i>persist</i>	5	<i>snore</i>	1
<i>assent</i>	2	<i>explain</i>	13	<i>persuade</i>	1	<i>sob</i>	11
<i>assert</i>	2	<i>expostulate</i>	13	<i>pipe</i>	2	<i>solicit</i>	1
<i>assure</i>	2	<i>falter</i>	32	<i>plead</i>	25	<i>sorrow</i>	1
<i>attest</i>	3	<i>gasp</i>	13	<i>ponder</i>	2	<i>stammer</i>	17
<i>aver</i>	1	<i>gibber</i>	1	<i>pout</i>	5	<i>subjoin</i>	1
<i>beg</i>	5	<i>groan</i>	6	<i>prompt</i>	1	<i>suggest</i>	15
<i>blare</i>	1	<i>growl</i>	2	<i>pursue</i>	3	<i>sympathize</i>	1
<i>blubber</i>	1	<i>hazard</i>	3	<i>quake</i>	1	<i>testify</i>	1
<i>breath</i>	1	<i>heave</i>	1	<i>quote</i>	1	<i>thunder</i>	2
<i>call</i>	2	<i>hesitate</i>	1	<i>recommence</i>	1	<i>urge</i>	9
<i>chime</i>	5	<i>hiccup</i>	2	<i>reiterate</i>	3	<i>utter</i>	2
<i>chirrup</i>	1	<i>hiss</i>	1	<i>rejoin</i>	23	<i>venture</i>	1
<i>chuckle</i>	1	<i>implore</i>	22	<i>remark</i>	36	<i>volunteer</i>	1
<i>coax</i>	11	<i>importune</i>	1	<i>remonstrate</i>	3	<i>wail</i>	1
<i>command</i>	2	<i>inform</i>	2	<i>repeat</i>	71	<i>whine</i>	1
<i>conclude</i>	7	<i>inquire</i>	129	<i>reply</i>	339	<i>whisper</i>	107
<i>continue</i>	361	<i>insist</i>	15	<i>respond</i>	12	<i>yawn</i>	1
<i>contradict</i>	2	<i>interpose</i>	8	<i>resume</i>	50	<b>TOTAL</b>	3334
<i>corroborate</i>	3	<i>interrupt</i>	16	<i>retort</i>	9		
<i>cry</i>	288	<i>jerk</i>	1	<i>return</i>	73		
<i>crow</i>	1	<i>laugh</i>	11	<i>roar</i>	4		
<i>dash</i>	1	<i>lip</i>	1	<i>ruminare</i>	1		

**Tabla 31. Verbos localizados en las novelas de Thomas Hardy**

En el caso de Meredith se han identificado 3260 realizaciones textuales, que se dividen en 175 lemas:

<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>
<i>acquiesce</i>	1	<i>demand</i>	3	<i>iterate</i>	2	<i>resume</i>	43
<i>add</i>	144	<i>dismiss</i>	1	<i>jerk</i>	1	<i>retort</i>	19
<i>address</i>	32	<i>drawl</i>	3	<i>join</i>	1	<i>return</i>	118
<i>adjure</i>	1	<i>drone</i>	1	<i>laugh</i>	21	<i>rhyme</i>	1
<i>admit</i>	3	<i>echo</i>	20	<i>mimic</i>	1	<i>roar</i>	18
<i>advance</i>	1	<i>ejaculate</i>	36	<i>moan</i>	19	<i>scream</i>	2
<i>affirm</i>	1	<i>emphasize</i>	6	<i>moralize</i>	1	<i>shout</i>	33
<i>announce</i>	1	<i>encourage</i>	1	<i>mumble</i>	5	<i>shriek</i>	2
<i>answer</i>	101	<i>end</i>	2	<i>murmur</i>	102	<i>shrug</i>	1
<i>apostrophize</i>	6	<i>enjoin</i>	1	<i>muse</i>	13	<i>sigh</i>	70
<i>appeal</i>	4	<i>enquire</i>	2	<i>mutter</i>	60	<i>slur</i>	1

<i>append</i>	1	<i>entreat</i>	2	<i>name</i>	1	<i>smile</i>	2
<i>argue</i>	2	<i>exclaim</i>	243	<i>nod</i>	8	<i>snap</i>	5
<i>ask</i>	249	<i>excuse</i>	1	<i>observe</i>	83	<i>sneer</i>	7
<i>assent</i>	12	<i>explain</i>	5	<i>pause</i>	1	<i>sniff</i>	2
<i>assure</i>	3	<i>express</i>	1	<i>persist</i>	9	<i>snuffle</i>	1
<i>avow</i>	1	<i>falter</i>	13	<i>petition</i>	2	<i>sob</i>	9
<i>bawl</i>	5	<i>flame</i>	1	<i>phrase</i>	1	<i>soliloquise</i>	1
<i>beckon</i>	2	<i>flash</i>	2	<i>plead</i>	16	<i>speculate</i>	1
<i>beg</i>	5	<i>flush</i>	1	<i>pout</i>	2	<i>sprinkle</i>	1
<i>bellow</i>	3	<i>flute</i>	1	<i>pray</i>	1	<i>spur</i>	1
<i>breath</i>	23	<i>follow</i>	1	<i>prelude</i>	1	<i>stammer</i>	4
<i>calculate</i>	1	<i>gasp</i>	11	<i>press</i>	1	<i>start</i>	1
<i>call</i>	34	<i>glisten</i>	1	<i>proclaim</i>	2	<i>stipulate</i>	2
<i>chime</i>	3	<i>grin</i>	1	<i>pronounce</i>	2	<i>stop</i>	2
<i>chirp</i>	1	<i>groan</i>	22	<i>propose</i>	1	<i>suggest</i>	12
<i>chuckle</i>	3	<i>growl</i>	15	<i>protest</i>	4	<i>sum</i>	2
<i>coax</i>	1	<i>grunt</i>	1	<i>pursue</i>	60	<i>thank</i>	1
<i>commence</i>	3	<i>hazard</i>	1	<i>query</i>	4	<i>threaten</i>	1
<i>comment</i>	2	<i>hesitate</i>	4	<i>question</i>	5	<i>thump</i>	1
<i>communicate</i>	2	<i>howl</i>	1	<i>quote</i>	1	<i>thunder</i>	7
<i>complain</i>	4	<i>hum</i>	3	<i>rally</i>	1	<i>twit</i>	1
<i>conclude</i>	5	<i>hurry</i>	1	<i>recollect</i>	1	<i>urge</i>	8
<i>confess</i>	8	<i>implore</i>	5	<i>recommence</i>	2	<i>utter</i>	11
<i>confide</i>	3	<i>indicate</i>	1	<i>reflect</i>	3	<i>venture</i>	1
<i>confirm</i>	1	<i>inform</i>	2	<i>reiterate</i>	8	<i>wail</i>	4
<i>confront</i>	1	<i>inquire</i>	46	<i>rejoin</i>	67	<i>warn</i>	2
<i>continue</i>	62	<i>insinuate</i>	1	<i>remark</i>	127	<i>wave</i>	2
<i>correct</i>	2	<i>insist</i>	2	<i>remember</i>	1	<i>whimper</i>	11
<i>counsel</i>	2	<i>insult</i>	1	<i>remonstrate</i>	5	<i>whine</i>	2
<i>count</i>	1	<i>interject</i>	26	<i>repeat</i>	31	<i>whinny</i>	2
<i>cry</i>	573	<i>interpose</i>	57	<i>reply</i>	230	<i>whisper</i>	46
<i>croak</i>	1	<i>interpret</i>	1	<i>reproach</i>	1	<i>yawn</i>	3
<i>declare</i>	1	<i>interrupt</i>	3	<i>respond</i>	21	<b>TOTAL</b>	3260

Tabla 32. Verbos localizados en las novelas de George Meredith

Con Thackeray son 1849 las realizaciones textuales rescatadas, repartidas en 82 lemas:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	113	<i>explain</i>	2	<i>murmur</i>	1	<i>scream</i>	35
<i>answer</i>	123	<i>falter</i>	4	<i>muse</i>	5	<i>screech</i>	1
<i>appeal</i>	1	<i>gasp</i>	18	<i>mutter</i>	11	<i>shout</i>	29
<i>argue</i>	3	<i>grin</i>	2	<i>nod</i>	1	<i>shriek</i>	21
<i>ask</i>	284	<i>groan</i>	21	<i>object</i>	1	<i>sigh</i>	24
<i>bawl</i>	6	<i>growl</i>	38	<i>observe</i>	1	<i>simper</i>	2
<i>bellow</i>	5	<i>grumble</i>	7	<i>own</i>	3	<i>snarl</i>	1
<i>bleat</i>	1	<i>gurgle</i>	2	<i>persist</i>	1	<i>sneer</i>	2
<i>bounce</i>	4	<i>hiccup</i>	1	<i>plead</i>	3	<i>sob</i>	11
<i>call</i>	7	<i>hint</i>	2	<i>proceed</i>	1	<i>squeak</i>	1
<i>chirp</i>	1	<i>hiss</i>	8	<i>pronounce</i>	2	<i>stop</i>	1
<i>chuckle</i>	1	<i>howl</i>	4	<i>reason</i>	1	<i>suggest</i>	4
<i>conclude</i>	9	<i>inform</i>	1	<i>reiterate</i>	1	<i>urge</i>	1
<i>continue</i>	184	<i>inquire</i>	4	<i>remark</i>	29	<i>vow</i>	2
<i>cry</i>	495	<i>insinuate</i>	1	<i>repeat</i>	4	<i>whimper</i>	7
<i>croak</i>	1	<i>insist</i>	1	<i>reply</i>	94	<i>whine</i>	1
<i>crow</i>	1	<i>interpose</i>	35	<i>respond</i>	4	<i>whisper</i>	39
<i>drawl</i>	2	<i>interrupt</i>	3	<i>resume</i>	7	<i>whistle</i>	1
<i>echo</i>	7	<i>laugh</i>	4	<i>retort</i>	1	<i>yell</i>	3



<i>ejaculate</i>	6	<i>lisp</i>	1	<i>roar</i>	49	<b>TOTAL</b>	1849
<i>exclaim</i>	28	<i>mumble</i>	1	<i>rush</i>	1		

**Tabla 33. Verbos localizados en las novelas de William Thackeray**

Con Trollope, por último, se han extraído 2425 realizaciones textuales, repartidas en 56 lemas:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	63	<i>ejaculate</i>	32	<i>persist</i>	1	<i>sneer</i>	2
<i>answer</i>	139	<i>end</i>	2	<i>plead</i>	35	<i>sob</i>	9
<i>argue</i>	4	<i>exclaim</i>	193	<i>proceed</i>	1	<i>stammer</i>	1
<i>ask</i>	778	<i>fill</i>	1	<i>promise</i>	1	<i>suggest</i>	74
<i>assert</i>	2	<i>gasp</i>	1	<i>protest</i>	3	<i>thunder</i>	2
<i>bellow</i>	1	<i>growl</i>	10	<i>rejoin</i>	15	<i>urge</i>	6
<i>blurt</i>	1	<i>grunt</i>	2	<i>remark</i>	3	<i>wheeze</i>	3
<i>commence</i>	5	<i>hallo</i>	4	<i>repeat</i>	64	<i>whimper</i>	3
<i>continue</i>	533	<i>inquire</i>	1	<i>reply</i>	195	<i>whine</i>	1
<i>cry</i>	5	<i>jeer</i>	1	<i>roar</i>	4	<i>whisper</i>	77
<i>croak</i>	1	<i>laugh</i>	9	<i>scream</i>	13	<i>whistle</i>	2
<i>declare</i>	4	<i>moan</i>	1	<i>shout</i>	48	<b>TOTAL</b>	2425
<i>demand</i>	41	<i>murmur</i>	5	<i>shriek</i>	4		
<i>drawl</i>	1	<i>mutter</i>	9	<i>sigh</i>	3		
<i>echoe</i>	4	<i>observe</i>	1	<i>snarl</i>	1		

**Tabla 34. Verbos localizados en las novelas de Anthony Trollope**

Como se puede advertir en la muestra anterior, Dickens utiliza una mayor variedad de verbos de habla que todos los autores que conforman el corpus de referencia. Con una excepción: George Meredith. Efectivamente, el autor de obras como *Diana of the Crossways* o *Evan Harrington* emplea un catálogo de verbos de habla sensiblemente más extenso que Dickens —concretamente, cuarenta y cinco formas de decir más. Esta diferencia se antoja más notable, si cabe, si se tiene en cuenta que el número total de verbos localizados en sus novelas apenas alcanza los 3260 (13 761 menos que en CorD14). La riqueza en el uso de formas de decir en la ficción de Meredith, por tanto, es mucho mayor que la de Dickens, como se puede advertir en la siguiente tabla:

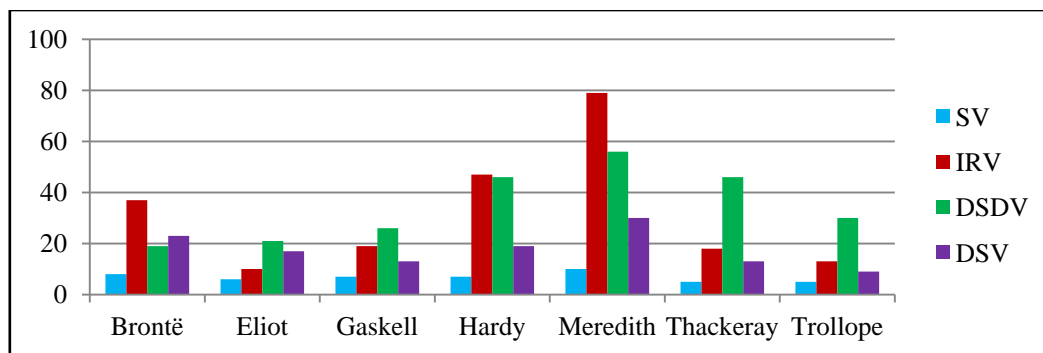
	Realizaciones textuales	Lemas	Ratio lemas/realizaciones textuales
Dickens	17 021	130	130,93
Meredith	3260	175	18,62

**Tabla 35. Ratio lemas/realizaciones textuales en los catálogos de verbos de habla de Dickens y Meredith**

Esta prolijidad es, sin duda, un aspecto digno de estudio, pues podría comportar un uso de los verbos de habla que, como en Dickens, sobrepasara la función comunicativa que poseen por definición<sup>171</sup>. Sin embargo, dado que su análisis rebasaría los límites de esta comparación entre Dickens y el resto de autores decimonónicos en lo que al uso de verbos de habla se refiere, no se entrará a comentar este aspecto de forma pormenorizada. En cualquier caso, en las páginas que siguen se ofrece una división de las formas de decir que conforman el catálogo de Meredith y del resto de autores de CorXIX según la clasificación apuntada en el apartado 2.2.4., así como una relación de los verbos empleados en exclusiva por cada uno de ellos.

En cuanto al tipo de verbos empleados por los autores de CorXIX, existen diferencias sustanciales entre los distintos novelistas, tal y como se puede advertir en la siguiente gráfica:

<sup>171</sup> En cualquier caso, para una aproximación inicial al uso que el autor hace de los verbos de habla, véase Ruano San Segundo (2015).



Gráfica 4. Clasificación de los verbos de habla de CorXIX según autor

Con la excepción de Brontë, los autores con un catálogo de formas de decir conformado por menos de cien verbos muestran una preferencia por los de tipo descriptivo (Eliot, Gaskell, Thackeray y Trollope). Por el contrario, en el caso de Hardy y Meredith, con catálogos formados por 119 y 175 verbos respectivamente, son las formas de decir con fuerza ilocutiva las que más presencia tienen. Estos datos revelan una atenuación en el uso de formas descriptivas cuanto más vasto es el catálogo de formas de decir. Si comparamos esta tendencia con el catálogo de verbos de habla empleados por Dickens, observamos una diferencia fundamental con respecto a los autores victorianos más proliferos: a pesar de hacer uso de 130 verbos distintos, la categoría con mayor peso es la de los verbos descriptivos, con cincuenta y ocho verbos (cifra muy superior a los cuarenta y ocho verbos con fuerza ilocutiva, los veintitrés marcadores de discurso y los ocho estructuradores). Esa es, precisamente, la clave del abanico de formas de decir dickensianas desde un punto de vista estilístico, pues este uso prominente de verbos descriptivos se materializa en un recurso caracterizador de primer orden.

Volviendo a los ejemplos empleados por los autores que conforman CorXIX, no puede obviarse la variedad en el uso de verbos de habla por parte de cada novelista. Así, en todos los casos se observan ejemplos que no se encuentran en las novelas de ningún otro autor (incluyendo a Dickens). Este dato ratifica el componente idiosincrásico de cada autor, que, como se comentó anteriormente, parece ser una de las razones por las que el número de verbos de habla en CorXIX superan tan ampliamente al dickensiano. Naturalmente, este uso exclusivo de determinados verbos de habla es desigual. En el caso de Charlotte Brontë, por ejemplo, son cinco los verbos empleados únicamente por la autora: *allege*, *allow*, *dictate*, *enunciate* y *sibillate*.

Con George Eliot se han identificado cuatro verbos que no emplea ningún otro autor: *dart*, *grate*, *parry* y *rehearse*.

En el caso de Gaskell son, nuevamente, cinco: *choke*, *flutter*, *quiver*, *resolve* y *wonder*.

Con Thackeray la cifra aumenta a seis: *bleat*, *bounce*, *gurgle*, *own*, *rush* y *yell*.

Con Trollope, por el contrario, el número de verbos exclusivos se reduce a tres: *fill*, *hallo* y *jeer*.

En el caso de Hardy, se han identificado veintitrés verbos exclusivos: *attest*, *blare*, *chirrup*, *contradict*, *corroborate*, *dash*, *deplore*, *deprecate*, *enjoin*, *gibber*, *heave*, *importune*, *lip*, *persuade*, *prompt*, *quake*, *satirize*, *snore*, *solicit*, *sorrow*, *sympathize*, *testify* y *volunteer*.

Con Meredith, por último, la cifra es mucho mayor, con cincuenta y dos verbos que no son empleados por ningún otro autor en el siglo XIX: *address*, *adjure*, *advance*, *apostrophize*, *avow*, *beckon*, *calculate*, *communicate*, *confirm*, *confront*, *correct*, *count*, *dismiss*, *drone*, *emphasize*, *encourage*, *excuse*, *express*, *flame*, *flash*, *flush*, *flute*, *glisten*, *hum*, *indicate*, *insult*,

*interpret, iterate, mimic, name, petition, phrase, prelude, press, propose, query, rally, reflect, remember, reproach, rhyme, slur, sniff, snuffle, speculate, sprinkle, spur, start, sum, thank, thump y whinny.*

Sin duda, el hecho de que hasta noventa y ocho verbos sean utilizados por algún novelista en exclusiva demuestra que el catálogo de formas de decir dickensianas no es una relación de verbos, ni mucho menos, definitiva.

#### 4.3.4. Resultados totales

En este apartado se agrupan los 17 021 verbos rescatados de CorD14 y los 14 289 de CorXIX en una sola clasificación. En total, son 31 310 los verbos de habla localizados, que se reparten en 269 formas de decir distintas:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>acquiesce</i>	8	<i>demand</i>	235	<i>laugh</i>	89	<i>roar</i>	122
<i>add</i>	1254	<i>deplore</i>	1	<i>lip</i>	1	<i>ruminate</i>	2
<i>address</i>	32	<i>deprecate</i>	3	<i>lisp</i>	7	<i>rush</i>	1
<i>adjure</i>	1	<i>dictate</i>	1	<i>mimic</i>	1	<i>satirize</i>	1
<i>admit</i>	17	<i>dismiss</i>	1	<i>moan</i>	46	<i>scowl</i>	1
<i>advance</i>	1	<i>drawl</i>	19	<i>moralize</i>	2	<i>scream</i>	99
<i>affirm</i>	12	<i>drone</i>	1	<i>mourn</i>	4	<i>screech</i>	2
<i>allege</i>	5	<i>echo</i>	131	<i>mumble</i>	10	<i>shout</i>	166
<i>allow</i>	1	<i>ejaculate</i>	122	<i>murmur</i>	596	<i>shriek</i>	44
<i>announce</i>	3	<i>emphasize</i>	6	<i>muse</i>	33	<i>shrug</i>	1
<i>answer</i>	1214	<i>encourage</i>	1	<i>mutter</i>	276	<i>sibillate</i>	1
<i>apologize</i>	19	<i>end</i>	29	<i>name</i>	1	<i>sigh</i>	159
<i>apostrophize</i>	6	<i>enjoin</i>	2	<i>nod</i>	12	<i>simper</i>	12
<i>appeal</i>	6	<i>enquire</i>	3	<i>object</i>	3	<i>slur</i>	1
<i>append</i>	2	<i>entreat</i>	20	<i>observe</i>	776	<i>smile</i>	12
<i>argue</i>	45	<i>enunciate</i>	1	<i>order</i>	3	<i>snap</i>	5
<i>articulate</i>	1	<i>exclaim</i>	1386	<i>own</i>	3	<i>snarl</i>	15
<i>ask</i>	3469	<i>excuse</i>	1	<i>pant</i>	9	<i>sneer</i>	41
<i>assent</i>	94	<i>explain</i>	48	<i>parry</i>	1	<i>sniff</i>	2
<i>assert</i>	8	<i>expostulate</i>	22	<i>pause</i>	3	<i>snore</i>	1
<i>assure</i>	8	<i>express</i>	1	<i>persevere</i>	7	<i>snort</i>	2
<i>attest</i>	3	<i>falter</i>	119	<i>persist</i>	27	<i>snuffle</i>	1
<i>aver</i>	2	<i>fawn</i>	1	<i>persuade</i>	1	<i>sob</i>	106
<i>avow</i>	1	<i>fill</i>	1	<i>petition</i>	2	<i>solicit</i>	1
<i>bawl</i>	26	<i>flame</i>	1	<i>phrase</i>	1	<i>soliloquise</i>	5
<i>beckon</i>	2	<i>flash</i>	2	<i>pipe</i>	6	<i>sorrow</i>	1
<i>beg</i>	13	<i>flush</i>	1	<i>plead</i>	131	<i>speculate</i>	1
<i>bellow</i>	10	<i>flute</i>	1	<i>ponder</i>	3	<i>sprinkle</i>	1
<i>blare</i>	1	<i>flutter</i>	1	<i>pout</i>	14	<i>spur</i>	1
<i>bleat</i>	1	<i>follow</i>	2	<i>pray</i>	3	<i>squeak</i>	2
<i>blubber</i>	6	<i>gasp</i>	74	<i>prelude</i>	1	<i>stammer</i>	57
<i>blurt</i>	3	<i>gibber</i>	1	<i>press</i>	1	<i>start</i>	1
<i>bluster</i>	7	<i>giggle</i>	2	<i>proceed</i>	67	<i>stipulate</i>	6
<i>boast</i>	1	<i>glisten</i>	1	<i>proclaim</i>	4	<i>stop</i>	13
<i>bounce</i>	4	<i>grate</i>	1	<i>promise</i>	2	<i>subjoin</i>	8
<i>breath</i>	26	<i>grin</i>	9	<i>prompt</i>	1	<i>submit</i>	5
<i>calculate</i>	1	<i>groan</i>	67	<i>pronounce</i>	14	<i>suggest</i>	240
<i>call</i>	64	<i>growl</i>	160	<i>propose</i>	2	<i>sum</i>	2
<i>chatter</i>	1	<i>grumble</i>	21	<i>protest</i>	10	<i>superadd</i>	1

<i>chime</i>	14	<i>grunt</i>	3	<i>pursue</i>	494	<i>sympathize</i>	1
<i>chirp</i>	2	<i>gurgle</i>	2	<i>quake</i>	1	<i>testify</i>	1
<i>chirrup</i>	1	<i>hallo</i>	4	<i>query</i>	4	<i>thank</i>	1
<i>choke</i>	1	<i>hazard</i>	8	<i>question</i>	10	<i>threaten</i>	2
<i>chuckle</i>	22	<i>heave</i>	1	<i>quiver</i>	1	<i>thump</i>	1
<i>coax</i>	14	<i>hesitate</i>	13	<i>quote</i>	2	<i>thunder</i>	21
<i>command</i>	3	<i>hiccup</i>	4	<i>rally</i>	1	<i>titter</i>	10
<i>commence</i>	9	<i>hint</i>	22	<i>reason</i>	21	<i>twit</i>	1
<i>comment</i>	5	<i>hiss</i>	9	<i>recollect</i>	2	<i>urge</i>	174
<i>communicate</i>	2	<i>howl</i>	5	<i>recommence</i>	9	<i>utter</i>	17
<i>complain</i>	6	<i>hum</i>	3	<i>reflect</i>	4	<i>venture</i>	2
<i>conclude</i>	39	<i>hurry</i>	2	<i>rehearse</i>	1	<i>vociferate</i>	3
<i>confess</i>	9	<i>implore</i>	35	<i>reiterate</i>	27	<i>volunteer</i>	1
<i>confide</i>	4	<i>importune</i>	1	<i>rejoin</i>	824	<i>vow</i>	4
<i>confirm</i>	1	<i>indicate</i>	1	<i>remark</i>	369	<i>wail</i>	8
<i>confront</i>	1	<i>inform</i>	5	<i>remember</i>	1	<i>warn</i>	2
<i>continue</i>	1637	<i>inquire</i>	970	<i>remind</i>	1	<i>wave</i>	2
<i>contradict</i>	2	<i>insinuate</i>	6	<i>remonstrate</i>	82	<i>wheeze</i>	4
<i>correct</i>	2	<i>insist</i>	24	<i>renew</i>	1	<i>whimper</i>	38
<i>corroborate</i>	3	<i>insult</i>	1	<i>repeat</i>	735	<i>whine</i>	14
<i>cough</i>	6	<i>interject</i>	29	<i>reply</i>	4073	<i>whinny</i>	2
<i>counsel</i>	3	<i>interpose</i>	371	<i>reproach</i>	1	<i>whisper</i>	508
<i>count</i>	1	<i>interpret</i>	1	<i>request</i>	1	<i>whistle</i>	4
<i>cry</i>	4114	<i>interrupt</i>	181	<i>resolve</i>	2	<i>wonder</i>	1
<i>croak</i>	26	<i>iterate</i>	2	<i>respond</i>	101	<i>yawn</i>	5
<i>crow</i>	2	<i>jeer</i>	1	<i>resume</i>	324	<i>yell</i>	3
<i>dart</i>	1	<i>jerk</i>	4	<i>retort</i>	449	<b>TOTAL</b>	<b>31310</b>
<i>dash</i>	1	<i>join</i>	2	<i>return</i>	3080		
<i>declare</i>	24	<i>languish</i>	1	<i>rhyme</i>	1		

**Tabla 36. Verbos de habla localizados en CorD14 y CorXIX**

Estas 269 formas de decir se dividen, según la clasificación de Caldas-Coulthard que se que viene empleando, de la siguiente manera:

**Neutral verbs:** –

**Structuring Verbs:** *answer, ask, enquire, inquire, query, question, rejoin, reply, respond y return.*

**Illocutionary Reporting Verbs:**

**Metapositional:**

**Assertives:** *acquiesce, address, admit, advance, affirm, allege, allow, announce, apostrophize, argue, articulate, assent, assert, assure, attest, aver, avow, calculate, comment, communicate, confirm, correct, corroborate, count, declare, enunciate, explain, express, hazard, hint, indicate, inform, insinuate, interpret, moralize, name, nod, observe, own, phrase, proclaim, pronounce, propose, reason, recollect, remark, remember, remind, resolve, soliloquise, speculate, submit, suggest, testify, utter, venture, volunteer, wave y wonder.*

**Directives:** *adjure, appeal, beckon, beg, coax, command, demand, dictate, encourage, enjoin, entreat, implore, importune, order, plead, persuade, petition, pray, press, prompt, rally, request, solicit, spur, threaten, urge y warn.*

**Commissives:** *promise, stipulate y vow.*

**Expressives:** *apologize, complain, confess, confide, confront, contradict, counsel, deplore, deprecate, dismiss, emphasize, excuse, expostulate, fawn, insult, jeer, moan, mourn, object, parry, protest, remonstrate, reproach, shrug, sorrow, sympathize, thank, twit y wail.*

**Metalinguistic:** *quote.*

#### **Direct Speech Descriptive Verbs:**

**Prosodic:** *call, chirp, chirrup, cry, drone, exclaim, flute, grate, hallo, hum, pipe, shout, squeak, whinny y whistle.*

**Paralinguistic:**

**Voice qualifiers:** *blurt, bounce, breath, chatter, choke, cough, dart, dash, drawl, ejaculate, falter, flash, gibber, gurgle, hiccup, hurry, jerk, lip, lisp, mumble, murmur, mutter, pant, rhyme, rush, sibillate, sigh, slur, snap, snore, snort, snuffle, stammer, wheeze y whisper.*

**Voice qualification:** *bawl, bellow, blare, bleat, blubber, bluster, boast, chuckle, croak, crow, flame, flush, flutter, gasp, giggle, glisten, grin, groan, growl, grumble, grunt, heave, hiss, howl, languish, laugh, mimic, pout, roar, quake, quiver, retort, satirize, scowl, scream, screech, shriek, simper, smile, snarl, sneer, sniff, sob, thump, thunder, titter, vociferate, whimper, whine, yawn y yell.*

#### **Discourse Signalling Verbs:**

**Relation to others part of discourse:** *add, append, conclude, echo, repeat y superadd.*

**Development of discourse:** *commence, chime, continue, end, fill, follow, hesitate, insist, iterate, interject, interpose, interrupt, join, muse, pause, persevere, persist, ponder, prelude, proceed, pursue, recommence, reflect, rehearse, reiterate, renew, resume, ruminare, sprinkle, start, stop, subjoin y sum.*

Este amplio corpus de ejemplos demuestra la eficacia de la metodología empleada, así como la importancia de los verbos de habla en la representación del discurso en la ficción decimonónica inglesa en general y en la dickensiana en particular. Este catálogo final de verbos es más amplio, además, que el de estudios como el de Wierzbicka (1987), con 228 verbos, o el de Levin (1993), con 167.

Por último, cabe destacar que estos 31 310 ejemplos divididos en 269 verbos de habla puede ser un área de estudio muy fértil desde perspectivas variadas. Sirva como ejemplo la enseñanza del inglés como lengua extranjera. Como se apunta en Ruano San Segundo (2016), esta relación de verbos puede ser muy útil tanto en la enseñanza de verbos de habla distintos de *say* como en el estudio de las distintas estrategias de representación del discurso. De forma más ambiciosa, este catálogo de 269 verbos de habla, además, puede resultar una buena piedra de toque para analizar el concepto de verbo de habla propiamente dicho, como en los mencionados ejemplos de Wierzbicka (1987), y Levin (1993). La compilación de verbos que aquí se ha presentado, así como su identificación en contexto, puede contribuir a mejorar el análisis de este elemento desde distintos puntos de vista (semántico, pragmático, etc.), teniendo en cuenta, naturalmente, que se trata de ejemplos de carácter literario.

#### **4.3.5. Consideraciones finales**

Para finalizar, y antes de pasar al análisis propiamente dicho, conviene realizar algunas puntualizaciones sobre algunos de los verbos de habla que se han identificado. En primer lugar, cabe mencionar que algunos de los ejemplos localizados con esta metodología son verbos de habla obsoletos hoy en día. El caso más claro es, quizá, el de *ejaculate*, “an example of a change of meaning in the 20th century” (Busse, 2010: 246). En el siglo XIX, sin embargo, era normal

encontrarlo como forma de decir, tal y como demuestran los 122 ejemplos extraídos<sup>172</sup>. Pero no es el único caso. A modo de ejemplo, pueden mencionarse también *croak* (2.transf. *Of persons: †To groan or cry (obs.); to speak with a hoarse, hollow utterance; fig. to speak in dismal accents, talk despondingly, forebode evil (like the raven))* o *remember* (†3 a. *To record, mention, make mention of (a thing, person, etc.). Obs.*).

Por otro lado, algunos de los verbos extraídos no son, en realidad, formas de decir según la lexicografía tradicional, si bien Dickens —o los autores que conforman el corpus de referencia— los utilizan de esta manera. En concreto, son dieciocho los ejemplos extraídos que no funcionan, en principio, como verbos de habla: *append, breath, calculate, dash, dismiss, flutter, glisten, join, languish, nod, quake, quiver, rally, remind, reproach, sorrow, sprinkle y start*. Veamos un par de casos para ilustrar su uso como formas de decir a pesar de que su significado no es, *a priori*, el de un verbo de habla:

(1) ‘Is there as much Heart in Mr Dombey as I gave him credit for?’ *languished* Cleopatra tenderly.

(DS, capítulo 26)

(2) “No!” *quivered out* poor Mary, scarcely conscious that she spoke, so daunted, so terrified was she by the indignant mother’s greeting.

(Gaskell; *Mary Barton*)

Como se podrá comprobar en el apartado 5.3.2., *languish* es un verbo con un alto componente caracterizador, pues se asocia al habla de Mrs. Skewton en exclusiva en CorD14 y entronca perfectamente con la fragilidad de la anciana. Sin embargo, ninguna de las acepciones del *OED* lo define como un verbo que introduzca actos de habla<sup>173</sup>. Aún así, Dickens lo emplea de este modo para ilustrar la forma tan particular de articulación del discurso de la débil señora. El caso de *quiver (out)* en *Mary Barton* es similar. Se trata también de un verbo con una sola aparición, que sirve para ilustrar el miedo de Mary al pronunciar sus palabras. Al igual que *languish*, actúa como verbo de habla, aunque por definición su rol tiene poco que ver con el de una forma de decir<sup>174</sup>. Su uso, por el contrario, parece aplicarse más al miedo de Mary que a la introducción de un acto de habla con un verbo de comunicación. Estos casos, unidos a los dieciséis restantes, conforman un pequeño abanico de verbos que, sin ser de habla, actúan como tal en alguno de los dos corpus que aquí se manejan. Es por ello que se han mantenido como formas de decir susceptibles de análisis.

Asimismo, cabe señalar que a veces un verbo puede encajar tanto sintáctica como semánticamente en más de una categoría. Si bien el contexto suele ayudar a dirimir esta cuestión, en el caso de esta tesis doctoral se ha optado por clasificar *a priori* todos los verbos de habla localizados. Así pues, cuando existen dudas sobre la categoría a la que puede pertenecer un verbo, se le clasifica según su potencial caracterizador más frecuente. Un verbo como *grumble*, por ejemplo, que podría ser considerado una forma de decir con fuerza ilocutiva metaproposicional de tipo expresiva (Caldas-Coulthard, 1988: 160), se considerará aquí un verbo descriptivo de tipo paralingüístico, pues, generalmente, los matices que introduce sobre el modo en que se articula el acto de habla prevalecen sobre la fuerza ilocutiva que posee. En el

<sup>172</sup> Su significado, de acuerdo con el *OED*, es el siguiente: 2. *To utter suddenly (a short prayer; now in wider sense, any brief expression of emotion).*

<sup>173</sup> La que más se acerca es la siguiente: 2. *Of appetites or activities: To grow slack, lose vigour or intensity.*

<sup>174</sup> La que más se aproxima es la siguiente: 1.intr. *To shake, tremble, or vibrate, with a slight but rapid agitation. (Said of persons, esp. under the influence of some emotion, of things, light, etc.).*

caso concreto de *grumble*, por ejemplo, tales matices pueden contribuir a proyectar el carácter de un personaje<sup>175</sup>.

Por otro lado, existen verbos que pueden tener dos acepciones completamente distintas, como en el caso de *dictate*<sup>176</sup>. Para escoger las categorías en las que colocar este tipo de verbos se ha utilizado el contexto de la(s) novela(s) en la(s) que aparecen. Tómese el caso del propio *dictate* como ejemplo, con una sola aparición en CorXIX:

- (3) “Say good-morning to the young lady,” *dictated* Harriet.

(Austen, *Villette*)

A la luz del uso que Austen hace de él, queda claro que *dictate* es un ejemplo de verbo de habla del tipo *Illocutionary Reporting Verbs* con una fuerza ilocutiva de tipo directiva.

Por otro lado, en los ejemplos con mayor presencia, donde pueden encontrarse casos correspondientes a las distintas acepciones del verbo de turno, se han utilizado los ejemplos localizados en CorD14 para decidir en qué categoría colocarlos, por ser este corpus el del autor objeto de estudio en este trabajo doctoral. Sirva el caso de *chime* como botón de muestra<sup>177</sup>, cuyas tres apariciones en CorD14 corresponden a *Pickwick Papers*:

- (4) ‘Yo-yo-yo-yoe!’ *chimed in* old Wardle himself, most lustily, with his head and half his body out of the coach window.

(*PP*, capítulo 9)

- (5) ‘Certainly not,’ *chimed in* Mrs. Sanders, who, from certain wistful glances at the little tin saucepan, seemed to be engaged in a mental calculation of the probable extent of the pettitoes, in the event of Sam’s being asked to stop to supper.

(*PP*, capítulo 26)

- (6) ‘And stand a gallon of beer down,’ *chimed in* Mr. Simpson. ‘There!’

(*PP*, capítulo 42)

Efectivamente, los tres ejemplos son casos que han de ser etiquetados como verbos marcadores de discurso.

También puede ocurrir, por supuesto, que haya ejemplos cuyas apariciones dentro de CorD14 reflejen dos significados distintos del verbo de habla. Tal es el caso de *retort*. Su definición, en principio, se corresponde con la de un verbo del tipo *voice qualification* donde se

---

<sup>175</sup> Véanse, por ejemplo, los casos de Jonas Chuzzlewit (*Martin Chuzzlewit*) y Tom Gradgrind (*Hard Times*) comentados en el apartado 5.1.5 (ejemplos (2) a (6)).

<sup>176</sup> Efectivamente, *dictate* puede significar lo siguiente: **1.** trans. *To put into words which are to be written down; to utter, pronounce, or read aloud to a person (something which he is to write)*. Pero también puede tener el siguiente significado: **2.** trans. *To prescribe (a course or object of action); to lay down authoritatively; to order, or command in express terms*.

<sup>177</sup> De un lado, *chime* puede ser un verbo de tipo descriptivo: **6.** *Said of the human voice: To recite or repeat in cadence or mechanically; to prate, din (into the ears)*. De otro lado, con la preposición *in* puede considerarse un verbo de habla marcador de discurso: **9.b.** *To strike into a conversation with a note of agreement*.

deja entrever una actitud negativa por parte del hablante<sup>178</sup>. No obstante, en CorD14 se observa algún ejemplo donde esto no es así:

- (7) 'It is quite right, my dear,' *retorted* her father approvingly, 'to be exact. I will observe your very proper request. Have you any wish in reference to the period of your marriage, my child?'

(HT, libro 1, capítulo 15)

Como demuestra el uso de *approvingly*, *retort* no se corresponde con un uso que indique actitud negativa. Más bien se puede considerar un verbo de habla estructurador. No obstante, en las 407 apariciones del verbo en CorD14 sí que se observa de forma generalizada este componente apuntado por el *OED*, razón por la que ha sido etiquetado como verbo de habla descriptivo del tipo *voice qualification*:

- (8) 'Damn you, what do you mean by that?' *retorted* Squeers in great perturbation.

(NN, capítulo 13)

Este ejemplo, de hecho, lo utiliza el propio *OED* para ilustrar la definición del verbo:

- (9) **1838** DICKENS *Nich. Nick.* xiii, 'What do you mean by that?' *retorted* Squeers in great perturbation.

Al hilo de esta última idea, cabe señalar que en muchas de las definiciones de los verbos de habla del *OED* se emplean, al igual que en el caso de *retort*, ejemplos extraídos de la producción literaria del propio Dickens. Sirvan como botón de muestra los casos de *snarl* y *whine* que se muestran a continuación:

- (10) **1839** DICKENS *Nich. Nick.* iii, 'Who indeed!' *snarled* Ralph.

- (11) **1848** DICKENS *Dombey* xxx, 'If one is to go on living through continual scenes like this,' she *whined*.

Otros ejemplos son: *reason*, *rejoin*, *remonstrate*, *retort*, *squeak*, *suggest*, *superadd*, *titter*, *urge* o *yawn*. La mayoría de ellos, como se puede observar, son verbos muy específicos. Este hecho resulta, cuanto menos, digno de reseña, y sirve para ilustrar la importancia de los verbos de habla en la producción literaria de Dickens, que se analizan a continuación.

---

<sup>178</sup> He aquí la definición: **3.b** *To say or utter by way of (sharp or aggressive) reply; †to return (an answer of this kind); †to allege in return.*



## Capítulo 5. Verbos de habla en la producción literaria de Dickens: análisis de ejemplos

Como se ha podido comprobar a la luz de los ejemplos comentados a lo largo de los capítulos anteriores, la amplia variedad de verbos de habla empleada por Dickens a lo largo de sus catorce novelas proporciona un colorido especial al discurso de sus personajes. La riqueza del catálogo de formas de decir que emplea para darles voz contribuye a proyectar rasgos distintivos de estos. Sirva como botón de muestra, y a modo de recordatorio, el siguiente ejemplo de *thunder*, empleado para introducir las palabras de Mr. Murdstone en el cuarto capítulo de *David Copperfield*:

(1) ‘Edward,’ said Miss Murdstone, again, ‘let there be an end of this. I go tomorrow.’

‘Jane Murdstone,’ *thundered* Mr. Murdstone. ‘Will you be silent? How dare you?’

Miss Murdstone made a jail-delivery of her pocket-handkerchief, and held it before her eyes.

(DC, capítulo 4)

El uso de este verbo refleja y refuerza el temperamento y la maldad del padrastro de David, un personaje que, como nos recuerda Hawes (2002: 159), “beats David mercilessly with a cane when he cannot do his lessons satisfactorily, sends him away to board at Mr Creakle’s school, and after the death of David’s mother puts him to work at Murdstone and Grinby’s warehouse in London”. Lo mismo ocurre con el siguiente uso de *stammer* para reproducir las palabras de Mr. Guppy en el capítulo 38 de *Bleak House*:

(2) I could hardly have believed that anybody could in a moment have turned so red or changed so much as Mr. Guppy did when I now put up my veil.

“I asked the favour of seeing you for a few moments here,” said I, “in preference to calling at Mr. Kenge’s because, remembering what you said on an occasion when you spoke to me in confidence, I feared I might otherwise cause you some embarrassment, Mr. Guppy.”

I caused him embarrassment enough as it was, I am sure. I never saw such faltering, such confusion, such amazement and apprehension.

“Miss Summerson,” *stammered* Mr. Guppy, “I—I—beg your pardon, but in our profession—we—we—find it necessary to be explicit. You have referred to an occasion, miss, when I—when I did myself the honour of making a declaration which—”

Something seemed to rise in his throat that he could not possibly swallow. He put his hand there, coughed, made faces, tried again to swallow it, coughed again, made faces again, looked all round the room, and fluttered his papers.

(*BH*, capítulo 38)

Este intercambio entre Mr. Guppy y Esther es parte de un diálogo más amplio en el que Mr. Guppy retira la propuesta de matrimonio que hizo a Esther en el noveno capítulo. El verbo *stammer* refleja su carácter inseguro. Estos dos ejemplos, de naturaleza diametralmente opuesta, ilustran a la perfección el rol que las formas de decir objeto de análisis en este capítulo desempeñan en la producción dickensiana, que, más allá de su valor pragmático, adquieren una función estilística digna de análisis en términos de caracterización. Como señala Culpeper (2001: 215),

the way one speaks can trigger information about [...] personality. There is a strong relationship between certain voices and certain personality types. The notion of vocal stereotypes, the idea that particular vocal characteristics are conventionally associated with particular personality traits is a well-established finding (Culpeper, 2001: 215).

La metodología descrita en el capítulo anterior y la compilación de los más de diecisiete mil verbos identificados nos permite extraer conclusiones sólidas acerca del uso literario que Dickens hace de estas formas.

El análisis es tanto cuantitativo como cualitativo, y se lleva a cabo, como no podía ser de otra manera, con el contexto de las novelas en que aparecen los verbos como telón de fondo, pues de la misma manera que “the interplay between function and form of reporting verbs for direct speech presentation can only be fully captured and construed in context, quantitative and qualitative findings should be linked to microlinguistic investigation” (Busse, 2010: 210). Por un lado, se analiza la frecuencia de los verbos, que en ocasiones deja entrever aspectos susceptibles de análisis debido a la preponderancia de algunos ejemplos. Efectivamente, algunos verbos específicos —*growl*, por ejemplo, con ochenta y dos apariciones— descuellan en las novelas de Dickens con respecto a estas mismas formas en el resto de novelistas decimonónicos de CorXIX. Esta mayor presencia da como resultado un valor caracterizador que se constata fácilmente al analizarlos en el marco de las novelas en que aparecen, que es parte del análisis cualitativo. En efecto, el análisis cualitativo posibilita la “explanation, exemplification, and interpretation of the patterns found in quantitative analyses” (Biber *et al.*, 1998: 5). Este análisis, de mucho mayor envergadura por cuestiones obvias, comprende el estudio contextualizado de los ejemplos en el ámbito de la vida textual del personaje correspondiente. Tal afinación resulta indispensable en un trabajo de estilística como el que aquí se lleva a cabo, pues

a writer’s verbal art can often be more profitably examined within the narrower scope of a chapter, a page, or even a paragraph, where the stylistic values can be more closely related to their function within a particular context (Leech y Short, 2007 [1981]: 51) .

En lo que a la estructura del capítulo propiamente dicho se refiere, este consistirá, en primera instancia, en un estudio del uso que el autor hace de los verbos de habla desde una perspectiva panorámica —los verbos más empleados, los que se introducen en cada novela, aquellos que solo aparecen en un texto o incluso los que se asocian al habla de un personaje en marco de CorD14—, para luego abordar su empleo atendiendo al sexo de los personajes, al tipo de narrador que cuenta la historia y al formato de publicación de las novelas. Estos tres bloques no son sino distintos ángulos de un mismo prisma, que servirán para demostrar el uso que Dickens hace de las formas de decir como técnica de caracterización en sus novelas.

## 5.1. Análisis general de los verbos de habla en CorD14

Después de describir de forma somera la riqueza del catálogo de formas de decir dickensianas en comparación con la del corpus de referencia, a continuación se procede al análisis más exhaustivo de las primeras. Para comenzar, se compara el número total de verbos de habla con fuerza ilocutiva, descriptivos y marcadores de discurso en cada novela con los verbos estructuradores y las apariciones de *said* en esos mismos títulos. Esta división permite calibrar la representatividad de los ejemplos susceptibles de estudio en términos de caracterización que se analizarán en las siguientes páginas. Como se comentó en el apartado 2.2.4., por sí solos los verbos estructuradores no tienen la carga estilística de la que sí gozan las formas de decir más específicas. Su agrupación con las apariciones de *said*, por tanto, permite advertir la evolución en el uso que Dickens hace de las formas de decir con potencial estilístico en términos de caracterización por oposición a estas opciones:

Novela	<i>Said</i> <sup>179</sup> + verbos estructuradores	Resto de verbos	Total	% <i>said</i> + verbos estructuradores	% resto de verbos
<i>PP</i>	4158	775	4993	84,29	15,71
<i>OT</i>	1881	549	2430	77,41	22,59
<i>NN</i>	3649	1140	4789	76,2	23,8
<i>OCS</i>	1680	492	2172	77,4	22,6
<i>BR</i>	1703	647	2350	72,5	27,5
<i>MC</i>	2843	1191	4034	70,5	29,5
<i>DS</i>	2796	815	3611	77,5	22,5
<i>DC</i>	2989	524	3513	85,1	14,9
<i>BH</i>	1605	254	1859	86,4	13,6
<i>HT</i>	726	150	876	82,88	17,12
<i>LD</i>	2048	495	2543	80,6	19,4
<i>TTC</i>	638	174	812	78,6	21,4
<i>GE</i>	1240	240	1480	83,8	16,2
<i>OMF</i>	2438	793	3231	75,5	24,5

Tabla 37. Comparación de verbos de habla estructuradores y *said* con verbos con potencial caracterizador susceptible de análisis en las catorce novelas de CorD14

Como se puede observar en la tabla 37, existe una diferencia notable entre la primera y la segunda mitad de la producción dickensiana en lo que al uso de verbos de habla se refiere. En sus primeras siete novelas, el uso de verbos de habla con potencial caracterizador se encuentra por encima del veinte por ciento, llegando casi al treinta en novelas como *Barnaby Rudge* o *Martin Chuzzlewit*. A partir de *David Copperfield*, sin embargo, la tendencia se invierte, estando normalmente el uso de estos verbos por debajo del veinte por ciento. Esta disparidad resulta muy elocuente, pues descubre una atenuación en la utilización de las formas de decir más específicas en la etapa de madurez del autor. Naturalmente, esta disminución no debe ser entendida necesariamente como una suavización de su estilo caricaturesco o una pérdida en el potencial caracterizador de los verbos de habla. De hecho, el 19,4% de verbos específicos de *Little Dorrit*, por ejemplo, supone hasta 495 ejemplos, una cifra mayor que en muchos de sus títulos de la primera etapa. Sin embargo, sí que es cierto que es en la primera mitad de su producción literaria cuando Dickens utiliza, en términos porcentuales, más verbos de habla de corte específico. Cabe preguntarse, pues, si esta rebaja en el uso de formas específicas se debe a un mayor refinamiento de las locuciones de *said* y el resto de verbos de habla estructuradores, que, como ya se ha comentado, pueden resultar muy útiles en términos de caracterización a través del uso de satélites que completen su significado (cf. Oncins-Martínez, 2011). En cualquier caso, este aspecto queda fuera del foco de interés de esta tesis doctoral, en la que se analizan los ejemplos que sí pueden comportar un valor caracterizador por sí mismos.

<sup>179</sup> Los resultados de *said* se han obtenido tras realizar las mismas concordancias que con el resto de verbos —véase apartado 4.2.2.—, a saber, ' *said*, ' *said*, ' *he said*, ' *he said*, ' *she said*, ' *she said*, ' *I said*, ' *I said*.

### 5.1.1. Tokens y types en las catorce novelas

En primer lugar, antes de pasar al análisis más detallado de los verbos, en la siguiente tabla se muestra la distribución por novelas de los 17 021 ejemplos localizados, organizados alfabéticamente en un total de 130 verbos distintos:

	<i>PP</i>	<i>OT</i>	<i>NN</i>	<i>OCS</i>	<i>BR</i>	<i>MC</i>	<i>DS</i>	<i>DC</i>	<i>BH</i>	<i>HT</i>	<i>LD</i>	<i>TTC</i>	<i>GE</i>	<i>OMF</i>	<b>TOTAL</b>
<i>acquiesce</i>	1	4											1	1	7
<i>add</i>	56	23	57	40	56	73	34	21	9	5	23	5	15	31	448
<i>admit</i>								1						1	2
<i>announce</i>											1				1
<i>answer</i>	5	18	46	17	75	49	63	44	20	11	31	23	25	40	467
<i>argue</i>	3						2	1			4	1		2	13
<i>articulate</i>					1										1
<i>ask</i>	17	87	136	30	43	132	104	80	51	32	73	35	62	183	1065
<i>assent</i>	2		1	2	1	5	7	6	3	4	18	5	4	17	75
<i>assert</i>	1														1
<i>assure</i>								1							1
<i>bawl</i>	1	2	7	2		1				1		1			15
<i>beg</i>											1				1
<i>bellow</i>	1														1
<i>blubber</i>		1					4								5
<i>blurt</i>							1								1
<i>bluster</i>				1						4				2	7
<i>boas</i>											1				1
<i>breath</i>											1				1
<i>call</i>	2			1	1		1					1	1	1	8
<i>chatter</i>							1								1
<i>chime</i>	3														3
<i>chuckle</i>		1	2		1	1	10				2				17
<i>coax</i>								1							1
<i>complain</i>											1				1
<i>conclude</i>						1					1			2	4
<i>confess</i>								1							1
<i>confide</i>						1									1
<i>continue</i>	49	13	31	3	4	13	15	9	6	7	8		1	3	162
<i>cough</i>	1			3							1			1	6
<i>cry</i>	92	171	359	202	332	557	224	146	63	29	138	40	44	170	2567
<i>croak</i>		1	1	4			9					8			23
<i>demand</i>	5	29	39	9	10	8	6	4		1	5	6	6	22	150
<i>drawl</i>			1			1	4				2			1	9
<i>echo</i>	12	7	6	4	14	9	7				8	2	4		73
<i>ejaculate</i>	27	2			1					1	1	1			33
<i>enquire</i>										1					1

<i>entreat</i>		1					1	1	2		1			1	7
<i>exclaim</i>	138	56	73	9	14	30	45	54	14	5	16	12	11	51	528
<i>explain</i>	1						1	2	3	2	3	1	3	7	23
<i>expostulate</i>	1		1								2			2	6
<i>falter</i>	4	4	7	4	5	10	16	9	3		2		1	2	67
<i>fawn</i>								1							1
<i>gasp</i>	7	1		1			3	2			4			3	21
<i>giggle</i>						1					1				2
<i>grin</i>	1			1	1	1		1						1	6
<i>groan</i>			2	3		3			1	1	2			2	14
<i>growl</i>	6	14	11	3	12	4	4	4	4	1	2	4	7	6	82
<i>grumble</i>				1		3				2	1	1		5	13
<i>hazard</i>								2					1	1	4
<i>hesitate</i>						1	3			1					5
<i>hiccup</i>			1												1
<i>hint</i>						2	2	6	2		2	1		4	19
<i>hurry</i>											1				1
<i>implore</i>					2			2	1			1			6
<i>inquire</i>	306	98	79	11	6	30	61	48	13	1	13	5	3	33	707
<i>insinuate</i>							1							3	4
<i>insist</i>													2		2
<i>interpose</i>	64	29	42	9	11	21	21	11	1		6		6	19	240
<i>interrupt</i>	13	7	32	2	2	16	10	6		2	11	1	5	3	110
<i>languish</i>							1								1
<i>laugh</i>	3	2	5	3	2	7		8	1		1	2		7	41
<i>lisp</i>							4						1		5
<i>moan</i>					1	1							3	1	6
<i>mourn</i>												1			1
<i>mumble</i>		1					2								3
<i>murmur</i>	19	9	11	8	7	7	14	2	6	1	5	2	2	19	112
<i>muse</i>					1		2	2			2		1	1	9
<i>mutter</i>	4	11	33	20	17	14	8	4	2	1	5	9	4	14	146
<i>nod</i>							1								1
<i>observe</i>	55	28	68	14	10	118	67	47	32	10	34	12	15	33	543
<i>order</i>					1										1
<i>pant</i>				1		1	2				1		1	1	7
<i>pause</i>								1				1			2
<i>persist</i>						1							1		2
<i>pipe</i>						1							1		2
<i>plead</i>			1		2		4	3			5	1	6	3	25
<i>ponder</i>					1										1
<i>pout</i>								2		1	2			1	6
<i>proceed</i>						4	6	8	6	1	10	2	2	16	55
<i>proclaim</i>														2	2
<i>promise</i>									1						1

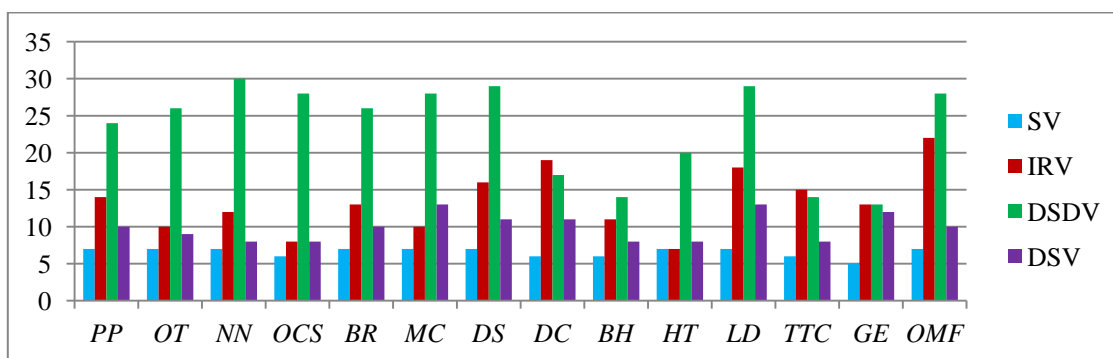
<i>protest</i>												1		2	3
<i>pursue</i>	2	15	19	14	12	40	70	39	24	11	26	14	20	72	378
<i>reason</i>	4	1	12		1						1	1			20
<i>recollect</i>									1						1
<i>recommence</i>									1						1
<i>reiterate</i>	6										1				7
<i>rejoin</i>	104	101	222	72	58	58	17	27	3	5	10	5		12	694
<i>remark</i>	13	7	24	3	2	14	4	9			10	2	8	45	141
<i>remonstrate</i>	16	6	10	1	1	3	7	5	6	1	2	1	3	11	73
<i>renew</i>		1													1
<i>repeat</i>	30	14	59	20	27	56	52	38	23	16	43	21	24	65	488
<i>reply</i>	945	444	629	146	106	118	131	149	47	13	30	4	38	115	2915
<i>respond</i>	29	4	1		1	1	1				2			1	40
<i>resume</i>	35	8	23	11	9	29	25	13	6	11	13	2	7	19	211
<i>retort</i>	13	20	74	35	31	70	36	18	6	11	27	3	23	40	407
<i>return</i>	14	28	226	222	227	256	407	328	219	119	304	54	107	322	2833
<i>roar</i>	20	2	4	6	7	1	4				1			2	47
<i>ruminate</i>						1									1
<i>scream</i>	16	6	8	2	3	1	4	1						1	42
<i>screech</i>										1					1
<i>shout</i>	27		3	1	1	1									33
<i>shriek</i>	4	1	6	1	1							1			14
<i>sigh</i>	3	1	7		4	5	3	3		2	6				34
<i>simper</i>			1	1	1	2	2								7
<i>smile</i>					1		4			1	2				8
<i>snarl</i>			5	2						1	1			1	10
<i>sneer</i>		4	9	8		2							1	2	26
<i>snort</i>											2				2
<i>sob</i>	1	1	12	4	4	5	7	9	7	1	2			3	56
<i>soliloquise</i>	1		1	1											3
<i>squeak</i>			1												1
<i>stammer</i>	5	6	3	3	1	2	3	3	1	1	2		1	1	32
<i>stipulate</i>							1				1		1	1	4
<i>stop</i>								1							1
<i>submit</i>		2	1				2								5
<i>suggest</i>	13	5	13	7	2	10	20	7	7	1	4	1	2	21	113
<i>superadd</i>											1				1
<i>thunder</i>	1	4	2					1							8
<i>titter</i>		1	7			1					1				10
<i>urge</i>	10	9	21	9	5	12	8	4	3	3	10	3	1	29	127
<i>utter</i>														1	1
<i>vociferate</i>					1									2	3
<i>wheeze</i>					1										1
<i>whimper</i>		1	1		3	1	6			4				1	17
<i>whine</i>			2		3		3								8

<i>whisper</i>	43	17	21	13	16	19	11	4	7	5	5	3		11	175
<i>whistle</i>														1	1
<i>yawn</i>										1					1
<b>TOTAL</b>	<b>2255</b>	<b>1329</b>	<b>2479</b>	<b>990</b>	<b>1163</b>	<b>1835</b>	<b>1599</b>	<b>1200</b>	<b>607</b>	<b>332</b>	<b>958</b>	<b>300</b>	<b>475</b>	<b>1499</b>	<b>17 021</b>

**Tabla 38. Distribución de los 17 021 ejemplos identificados en CorD14**

### 5.1.2. Verbos de habla según categorías

Siguiendo la clasificación de los verbos comentada en el apartado 4.3.1., los *types* identificados en cada una de las catorce novelas se dividen de la siguiente forma:



**Gráfico 5. Distribución de los verbos de habla (lemas) según categorías en las catorce novelas de CorD14**

La presentación de los datos a través de la gráfica 1 nos ofrece una visión más elocuente de la variedad en el uso de verbos de habla por parte de Dickens a medida que se suceden los títulos de su producción. Más concretamente, esta visión nos permite advertir algunas diferencias como los trece ejemplos de *Martin Chuzzlewit* por oposición a los ocho de *A Tale of Two Cities* en lo que al uso de verbos marcadores de discurso se refiere, los diecinueve de *David Copperfield* por los siete de *Hard Times* en el caso de las formas de decir con fuerza ilocutiva, o los veintinueve verbos descriptivos de *Little Dorrit* por los trece de *Great Expectations*. El aspecto más revelador, no obstante, es la prominencia de estas formas de decir descriptivas, categoría que domina la mayoría de las novelas. En los casos de *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *The Old Curiosity Shop*, *Barnaby Rudge* y *Martin Chuzzlewit*, de hecho, dobla a la segunda categoría con más ejemplos. Este descuello refuerza el valor estilístico detectado en las formas de decir dickensianas en el marco de toda su producción.

Antes de pasar a un análisis más detallado del valor literario de las formas de decir a través de ejemplos concretos, conviene insistir en que no solo los verbos descriptivos pueden desempeñar esta función, tal y como se comentó en el apartado 2.2.4. Los verbos con fuerza ilocutiva, los marcadores de discurso e incluso los estructuradores pueden, en mayor o menor medida, comportar un cariz estilístico que no debe soslayarse si nuestro interés se cifra en el análisis estilístico. A continuación se muestran algunos casos de las distintas categorías a través de un personaje concreto: Ralph Nickleby, el “cunning and unscrupulous moneylender” (Hawes, 2002: 165) de *Nicholas Nickleby*.

Los verbos estructuradores, por un lado, apenas atesoran valor estilístico susceptible de análisis por sí solos. En ocasiones, sin embargo, Dickens los emplea como núcleo de una proposición proyectora en la que engarzar distintos tipos de información que contribuyen a perfilar el carácter del personaje con el que se asocian. En el caso de Ralph Nickleby, Dickens hace uso de distintas construcciones para completar la proyección de los actos de habla del

infame personaje introducidos por formas de decir estructuradoras, lo que sin duda contribuye a perfilar su carácter. Por ejemplo:

- (1) 'I see,' *rejoined Ralph, with the same steady gaze*. 'Bad, indeed! I should not have known you, Sir Mulberry. Dear, dear! This IS bad.'  
(*NN*, capítulo 38)
- (2) 'I remember something of it,' *replied Ralph, carelessly*. 'What then?'  
(*NN*, capítulo 44)
- (3) 'So men say,' *replied Ralph, drily*.  
(*NN*, capítulo 47)
- (4) 'At any hour,' *replied Ralph fiercely*. 'In the afternoon, tell them. At any hour, at any minute. All times will be alike to me.'  
(*NN*, capítulo 62)
- (5) 'I would, by all means,' *replied Ralph, looking bitterly round*.  
(*NN*, capítulo 10)
- (6) 'Ay,' *replied Ralph, turning upon him with an angry look*. 'Help me on with this spencer, and don't repeat after me, like a croaking parrot.'  
(*NN*, capítulo 44)
- (7) 'No,' *returned Ralph, bending a severe look upon him*. 'Though there is something in that, that I remember now.'  
(*NN*, capítulo 44)
- (8) 'We are alone,' *returned Ralph, tartly*. 'What do you want with me?'  
(*NN*, capítulo 34)

Como se puede observar en estos ejemplos, los recursos que Dickens utiliza son variados, desde simples adverbios que completan el significado del propio verbo de habla (ejemplos (2), (3), (4) y (8)) hasta oraciones subordinadas (ejemplos (5), (6) y (7)), pasando por sintagmas preposicionales (ejemplo (1)). Esta variedad a la hora de modelar el discurso de los personajes en torno a formas de decir de naturaleza estructuradora explica parcialmente la gran cantidad de verbos de este tipo en el catálogo dickensiano, donde los 8722 ejemplos identificados suponen más de la mitad —el 51,24%— de la totalidad de los verbos extraídos.

Los verbos con fuerza ilocutiva, por el contrario, sí que pueden desempeñar por sí solos una función caracterizadora cuando se emplean de forma sistemática para introducir el habla de un personaje. Naturalmente, no todos tienen el mismo potencial caracterizador, pero existen algunos dignos de mención. Sirvan los siguientes usos de *demand* como botón de muestra:

- (9) 'Is Mrs Nickleby at home, girl?' *demanded* Ralph sharply.  
(*NN*, capítulo 3)
- (10) 'Why not, sir?' *demanded* Mr Nickleby.  
(*NN*, capítulo 3)



- (11) ‘What is the matter, my lord?’ *demanded* Ralph from the bottom of the table, where he was supported by Messrs Pyke and Pluck.  
(*NN*, capítulo 19)
- (12) ‘What insults, girl?’ *demanded* Ralph, sharply.  
(*NN*, capítulo 28)
- (13) ‘How dare you pry, and peer, and stare at me, sirrah?’ *demanded* Ralph.  
(*NN*, capítulo 31)
- (14) ‘What DO you want, man?’ *demanded* Ralph, sternly.  
(*NN*, capítulo 31)
- (15) ‘Who has?’ *demanded* Ralph, wrought by the intelligence he had just heard, and his clerk’s provoking coolness, to an intense pitch of irritation.  
(*NN*, capítulo 34)
- (16) ‘What more do you know about him?’ *demanded* Ralph.  
(*NN*, capítulo 34)
- (17) ‘Of what then?’ *demanded* Ralph.  
(*NN*, capítulo 56)
- (18) ‘What says he?’ *demanded* Ralph, turning angrily upon her. ‘I told you I would see nobody.’  
(*NN*, capítulo 59)
- (19) ‘Which of your firm was it who called on me this morning?’ *demanded* Ralph.  
(*NN*, capítulo 59)
- (20) ‘Come where?’ *demanded* Ralph.  
(*NN*, capítulo 60)

El hecho de que sus palabras aparezcan introducidas hasta en doce ocasiones —más que con ningún otro personaje— por este verbo con una fuerza ilocutiva de tipo directiva ayuda, sin duda, a modelar su carácter desapacible. A pesar de que cada uno de los actos de habla que proyecta bien podría haber estado generado por un verbo estructurador como *ask*, Dickens se decanta por una opción mucho más específica, que coadyuva a proyectar el carácter grosero del personaje. De forma aislada, la utilización de *demand* apenas supone una especificidad. Cuando estas especificidades se tornan sistemáticas, sin embargo, acaban por convertirse en una generalidad, que en el caso de *demand* contribuye a perfilar al personaje.

En el uso de verbos marcadores de discurso también puede advertirse un componente caracterizador, aunque su función principal sea la de “to mark the interaction and to guide the reader through the simulated process” (Caldas-Coulthard, 1987: 163). Tómense como ejemplos los siete casos de *interrupt* que introducen las palabras de Ralph:

- (21) ‘No they wouldn’t, ma’am,’ *interrupted* Ralph, hastily. ‘Don’t think it.’  
(*NN*, capítulo 3)

- (22) ‘Yes, we know all about that, sir,’ *interrupted* Ralph, testily. ‘It’s in the dvertisement.’  
(*NN*, capítulo 4)
- (23) ‘I make no doubt of it, sir,’ *interrupted* Ralph, checking the torrent of ecommendation; ‘no doubt of it at all. Suppose we come to business?’  
(*NN*, capítulo 4)
- (24) ‘Pray,’ *interrupted* Ralph, motioning her to be silent. ‘I spoke to my niece.’  
(*NN*, capítulo 19)
- (25) ‘Only listen to me for a moment,’ *interrupted* Ralph, seriously alarmed by the violence of her emotions. ‘I didn’t know it would be so; it was impossible for me to foresee it. I did all I could. Come, let us walk about. You are faint with the closeness of the room, and the heat of these lamps. You will be better now, if you make the slightest effort.’  
(*NN*, capítulo 19)
- (26) ‘That is, he was not a boy at all, I suppose?’ *interrupted* Ralph.  
(*NN*, capítulo 34)
- (27) ‘Plainly, sir,’ *interrupted* Ralph, ‘I wish this conference to be a short one, and to end where it begins. I guess the subject upon which you are about to speak, and I’ll not hear you. You like plainness, I believe; there it is. Here is the door as you see. Our way lies in very different directions. Take yours, I beg of you, and leave me to pursue mine in quiet.’  
(*NN*, capítulo 59)

Ningún otro personaje interrumpe tan a menudo como Ralph. Así, aunque es cierto que estos ejemplos no proyectan ningún componente de su carácter de forma explícita, en conjunto sí que contribuyen a reforzar su imagen, tal y como ocurre con los antedichos casos de *demand*.

Todos estos ejemplos, gracias a su uso sistemático, refuerzan la imagen de villano del personaje. Sin embargo, como se comentaba anteriormente, es en el uso de los verbos de tipo descriptivo donde se encuentran los verbos con una carga caracterizadora más clara. El ejemplo de Ralph ofrece casos que demuestran fehacientemente el valor estilístico de estos verbos. Así, se trata del personaje cuyas palabras aparecen introducidas por el verbo *growl* en más ocasiones (ocho):

- (28) ‘Oh,’ *growled* Ralph, with an ill-favoured frown, ‘you are Nicholas, I suppose?’  
(*NN*, capítulo 3)
- (29) ‘And your fare down, I have paid,’ *growled* Ralph. ‘So, you’ll have nothing to do but keep yourself warm.’  
(*NN*, capítulo 4)
- (30) ‘Eh!’ *growled* Ralph, whose quick ears had caught the inquiry. ‘Do you wish to be introduced to Mr Squeers, my dear?’  
(*NN*, capítulo 5)
- (31) ‘Don’t begin to cry,’ *growled* Ralph; ‘I hate crying.’  
(*NN*, capítulo 10)

- (32) ‘Is that letter for me?’ *growled* Ralph, pointing to the little packet Mrs Nickleby held in her hand.  
(*NN*, capítulo 26)
- (33) ‘How now?’ *growled* Ralph.  
(*NN*, capítulo 31)
- (34) ‘Tell me what you mean. What is this story? Who told you? Speak,’ *growled* Ralph. ‘Do you hear me?’  
(*NN*, capítulo 34)
- (35) ‘I have no great taste for beauty,’ *growled* Ralph.  
(*NN*, capítulo 47)

Este uso sistemático de *growl* contribuye a proyectar la vileza del personaje, como también ocurre con *snarl* y *sneer*, dos verbos descriptivos con una alta carga caracterizadora empleados para introducir las palabras de Ralph en otras cuatro ocasiones:

- (36) ‘Who, indeed!’ *snarled* Ralph.  
(*NN*, capítulo 3)
- (37) ‘What!’ *snarled* Ralph, clenching his fists and turning a livid white.  
(*NN*, capítulo 34)
- (38) ‘Ah, to be sure!’ *sneered* Ralph.  
(*NN*, capítulo 3)
- (39) ‘You do not?’ *sneered* Ralph.  
(*NN*, capítulo 20)

En definitiva, cualquier verbo de habla es susceptible de análisis desde un punto de vista caracterizador, pues, ya sea por sí mismo o acompañándose de otros elementos, puede ofrecer información que ayude a perfilar al personaje con el que se asocia. En el caso de esta tesis doctoral, el análisis se centrará principalmente en los verbos con fuerza ilocutiva, los marcadores de discurso y, sobre todo, los descriptivos. El hecho de que estos últimos sean normalmente los más numerosos en el catálogo de formas de decir identificadas en las catorce novelas ofrece el primer indicio de su importancia en la proyección del discurso de los personajes que pueblan el universo ficticio del autor.

### 5.1.3. Verbos con más apariciones en cada novela

Una vez comprobada la representatividad de los ejemplos rescatados y tras haber calibrado el potencial de las distintas categorías, es posible comenzar a ofrecer información más precisa del papel de los verbos de habla en las novelas objeto de estudio. En primer lugar, cabe destacar que la presencia de verbos descriptivos resulta llamativa en cada una de las catorce novelas, no solo en términos de variedad, sino también en términos absolutos. Como se puede advertir en la siguiente tabla, en la que se muestran los veinte verbos con más apariciones en cada título del corpus de estudio, todas las novelas contienen varios verbos descriptivos entre los más empleados para dar voz a los personajes:

	<i>Pickwick Papers</i>		<i>Oliver Twist</i>		<i>Nicholas Nickleby</i>		<i>The Old Curiosity Shop</i>	
	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
1	reply	945	reply	444	reply	629	return	222
2	inquire	306	cry	171	cry	359	cry	202
3	exclaim	138	rejoin	101	return	226	reply	146
4	rejoin	104	inquire	98	rejoin	222	rejoin	72
5	cry	92	ask	87	ask	136	add	40
6	interpose	64	exclaim	56	inquire	79	retort	35
7	add	56	demand	29	retort	74	ask	30
8	observe	55	interpose	29	exclaim	73	mutter	20
9	continue	49	observe	28	observe	68	repeat	20
10	whisper	43	return	28	repeat	59	answer	17
11	resume	35	add	23	add	57	observe	14
12	repeat	30	retort	20	answer	46	pursue	14
13	respond	29	answer	18	interpose	42	whisper	13
14	ejaculate	27	whisper	17	demand	39	inquire	11
15	shout	27	pursue	15	mutter	33	resume	11
16	roar	20	growl	14	interrupt	32	demand	9
17	murmur	19	repeat	14	continue	31	exclaim	9
18	ask	17	continue	13	remark	24	interpose	9
19	remonstrate	16	mutter	11	resume	23	urge	9
20	scream	16	murmur	9	whisper	21	sneer	8
	<i>Barnaby Rudge</i>		<i>Martin Chuzzlewit</i>		<i>Dombey and Son</i>		<i>David Copperfield</i>	
	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
1	cry	332	cry	557	return	407	return	328
2	return	227	return	256	cry	224	reply	149
3	reply	106	ask	132	reply	131	cry	146
4	answer	75	observe	118	ask	104	ask	80
5	rejoin	58	reply	118	pursue	70	exclaim	54
6	add	56	add	73	observe	67	inquire	48
7	ask	43	retort	70	answer	63	observe	47
8	retort	31	rejoin	58	inquire	61	answer	44
9	repeat	27	repeat	56	repeat	52	pursue	39
10	mutter	17	answer	49	exclaim	45	repeat	38
11	whisper	16	pursue	40	retort	36	rejoin	27
12	echo	14	exclaim	30	add	34	add	21
13	exclaim	14	inquire	30	resume	25	retort	18
14	growl	12	resume	29	interpose	21	resume	13
15	pursue	12	interpose	21	suggest	20	interpose	11
16	interpose	11	whisper	19	rejoin	17	continue	9
17	demand	10	interrupt	16	falter	16	falter	9
18	observe	10	mutter	14	continue	15	remark	9
19	resume	9	remark	14	murmur	14	sob	9
20	roar	7	continue	13	whisper	11	laugh	8
	<i>Bleak House</i>		<i>Hard Times</i>		<i>Little Dorrit</i>		<i>A Tale of Two Cities</i>	
	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
1	return	219	return	119	return	304	return	53
2	cry	63	ask	32	cry	138	cry	40
3	ask	51	cry	29	ask	73	ask	35
4	reply	47	repeat	16	repeat	43	answer	23
5	observe	32	reply	13	observe	34	repeat	21
6	pursue	24	answer	11	answer	31	pursue	14
7	repeat	23	pursue	11	reply	30	exclaim	12
8	answer	20	resume	11	retort	27	observe	12
9	exclaim	14	retort	11	pursue	26	mutter	9
10	inquire	13	observe	10	add	23	croak	8
11	add	9	continue	7	assent	18	demand	6
12	sob	7	add	5	exclaim	16	add	5

13	<i>suggest</i>	7	<i>exclaim</i>	5	<i>inquire</i>	13	<i>assent</i>	5
14	<i>whisper</i>	7	<i>rejoin</i>	5	<i>resume</i>	13	<i>inquire</i>	5
15	<i>continue</i>	6	<i>whisper</i>	5	<i>interrupt</i>	11	<i>rejoin</i>	5
16	<i>murmur</i>	6	<i>assent</i>	4	<i>proceed</i>	10	<i>growl</i>	4
17	<i>proceed</i>	6	<i>bluster</i>	4	<i>rejoin</i>	10	<i>reply</i>	4
18	<i>remonstrate</i>	6	<i>whimper</i>	4	<i>remark</i>	10	<i>retort</i>	3
19	<i>resume</i>	6	<i>urge</i>	3	<i>urge</i>	10	<i>urge</i>	3
20	<i>retort</i>	6	<i>grumble</i>	2	<i>echo</i>	8	<i>whisper</i>	3
	<b>Great Expectations</b>		<b>Our Mutual Friend</b>					
	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>	<b>Verbo</b>	<b>Frec.</b>				
1	<i>return</i>	107	<i>return</i>	322				
2	<i>ask</i>	62	<i>ask</i>	183				
3	<i>cry</i>	44	<i>cry</i>	170				
4	<i>reply</i>	38	<i>reply</i>	115				
5	<i>answer</i>	25	<i>pursue</i>	72				
6	<i>repeat</i>	24	<i>repeat</i>	65				
7	<i>retort</i>	23	<i>exclaim</i>	51				
8	<i>pursue</i>	20	<i>remark</i>	45				
9	<i>add</i>	15	<i>answer</i>	40				
10	<i>observe</i>	15	<i>retort</i>	40				
11	<i>exclaim</i>	11	<i>inquire</i>	33				
12	<i>remark</i>	8	<i>observe</i>	33				
13	<i>growl</i>	7	<i>add</i>	31				
14	<i>resume</i>	7	<i>urge</i>	29				
15	<i>demand</i>	6	<i>demand</i>	22				
16	<i>interpose</i>	6	<i>suggest</i>	21				
17	<i>plead</i>	6	<i>interpose</i>	19				
18	<i>interrupt</i>	5	<i>murmur</i>	19				
19	<i>echo</i>	4	<i>resume</i>	19				
20	<i>mutter</i>	4	<i>assent</i>	17				

**Tabla 39. Verbos de habla con más apariciones en cada novela de CorD14**

Como es lógico, los verbos con más presencia son los de tipo estructurador. Sin embargo, de forma más o menos prominente, en todas las novelas aparecen igualmente varios verbos de tipo descriptivo. Este dato refuerza el papel de los verbos de habla como recurso literario para proyectar el consabido estilo caricaturesco de Dickens. De hecho, en dos de las catorce novelas —*Barnaby Rudge* y *Martin Chuzzlewit*— es un verbo de tipo descriptivo el que cuenta con un número mayor de ejemplos: *cry*. Con 332 y 557 apariciones respectivamente, este verbo goza en ambas historias de mayor protagonismo que verbos como *reply*, *return* o *ask*, normalmente empleados de forma mucho más extendida debido a su naturaleza estructuradora. Además, con la excepción de *Pickwick Papers*, *cry* es uno de los tres verbos más empleados en cada novela, lo que ratifica el componente exacerbado del discurso de los personajes dickensianos.

Estos verbos descriptivos dejan entrever, en ocasiones, el tono de la historia. Así pues, a veces no solo priman las formas de este tipo, sino que estas, además, son de un corte similar. Tómese como ejemplo el caso de *Pickwick Papers*. Más de una cuarta parte de los verbos descriptivos que aparecen entre las veinte formas más empleadas —*exclaim*, *cry*, *ejaculate*, *shout*, *roar* y *scream*— tienen el mismo componente de vehemencia, lo cual entronca perfectamente con el tono exaltado de las aventuras de los pickwickianos que conforman el relato. Mr. Pickwick es el mejor ejemplo de ello. Efectivamente, se trata del personaje que más exclama (*exclaim*, en treinta y seis ocasiones), de la misma manera que es la figura cuyos actos de habla se encuentran introducidos por *ejaculate* en más ocasiones (once). Su discurso también se encuentra modelado por *cry* (once apariciones), *shout* (cuatro) y *roar* (dos). El conjunto de estos sesenta y cuatro ejemplos, sin duda, contribuye a perfilar su carácter impetuoso.

Entre los verbos descriptivos más numerosos de cada novela, además, es posible detectar en ocasiones un componente caracterizador claro. Tómese como ejemplo el caso de

*growl* en *Oliver Twist*. Se trata del decimosexto verbo de habla más empleado en la novela y, como ya comenté en el apartado 4.3.3. (ejemplos (1) a (8)), desempeña un papel decisivo en la caracterización de Sikes. Lo mismo ocurre con *sneer* dentro de *Nicholas Nickleby*, que, como se ha demostrado a través de los ejemplos de Ralph en el apartado 5.1.2. (ejemplos (38) y (39)) y de Squeers en el apartado 4.3.3. (ejemplos (26) a (27)), contribuye a perfilar la figura de ambos villanos. Otro verbo representativo en este sentido es *sob* en *David Copperfield*, situado en la decimonovena posición con nueve apariciones. Cuatro de ellas, como se puede observar a continuación, se asocian al habla de Dora (más que con ningún otro personaje):

- (1) 'I wonder, I do, at your making such ungrateful speeches,' *sobbed* Dora. 'When you know that the other day, when you said you would like a little bit of fish, I went out myself, miles and miles, and ordered it, to surprise you.'

(DC, capítulo 44)

- (2) 'You enjoyed it very much,' *sobbed* Dora. 'And you said I was a Mouse.'

(DC, capítulo 44)

- (3) 'To the page,' *sobbed* Dora. 'Oh, you cruel fellow, to compare your affectionate wife to a transported page! Why didn't you tell me your opinion of me before we were married? Why didn't you say, you hard-hearted thing, that you were convinced I was worse than a transported page? Oh, what a dreadful opinion to have of me! Oh, my goodness!'

(DC, capítulo 48)

- (4) 'You always said he was a story-teller,' *sobbed* Dora. 'And now you say the same of me! Oh, what shall I do! What shall I do!'

(DC, capítulo 48)

El uso repetido de este verbo contribuye a proyectar el carácter timorato del personaje, hecho que se refuerza si analizamos qué otros verbos emplea Dickens para proyectar sus palabras. Así, aparte de *sob*, sus intervenciones también aparecen introducidas por *plead* y *pout* en otras cuatro ocasiones, tal y como se muestra en los siguientes ejemplos. *Pout*, además, se asocia a su habla de forma exclusiva. La elección de estos verbos, por tanto, no parece ser casualidad:

- (5) 'Oh, DON'T!' *pleaded* Dora. 'Please!'

(DC, capítulo 41)

- (6) 'No, don't send me to bed!' *pleaded* Dora, coming to my side. 'Pray, don't do that!'

(DC, capítulo 44)

- (7) 'How can you ask me anything so foolish?' *pouted* Dora. 'Love a beggar!'

(DC, capítulo 37)

- (8) 'Oh, but we don't want any best creatures!' *pouted* Dora.

(DC, capítulo 41)

En ocasiones, el valor caracterizador de los verbos con más presencia en el corpus de novelas dickensianas no se advierte necesariamente en verbos tan específicos. Por el contrario, existen formas descriptivas más generales que, debido a su sistematicidad a la hora de introducir las palabras de un personaje concreto, pueden contribuir igualmente a su caracterización. En *Little Dorrit* se advierte un caso paradigmático a través de Affery Flintwinch. Su carácter

asustadizo<sup>180</sup> se proyecta, en gran medida, a través del uso reptido de *cry*, empleado para modelar dieciocho de sus treinta y seis intervenciones en la historia (véase apéndice). Por ejemplo:

- (9) The man was dressed like a traveller, in a foraging cap with fur about it, and a heap of cloak. He looked like a foreigner. He had a quantity of hair and moustache —jet black, except at the shaggy ends, where it had a tinge of red— and a high hook nose. He laughed at Mistress Affery's start and cry; and as he laughed, his moustache went up under his nose, and his nose came down over his moustache.

‘What's the matter?’ he asked in plain English. ‘What are you frightened at?’

‘At you,’ *panted* Affery.

‘Me, madam?’

‘And the dismal evening, and —and everything,’ said Affery. ‘And here! The wind has been and blown the door to, and I can't get in.’

‘Hah!’ said the gentleman, who took that very coolly. ‘Indeed! Do you know such a name as Clennam about here?’

‘Lord bless us, I should think I did, I should think I did!’ *cried* Affery, exasperated into a new wringing of hands by the inquiry.

‘Where about here?’

‘Where!’ *cried* Affery, goaded into another inspection of the keyhole. ‘Where but here in this house? And she's all alone in her room, and lost the use of her limbs and can't stir to help herself or me, and t'other clever one's out, and Lord forgive me!’ *cried* Affery, driven into a frantic dance by these accumulated considerations, ‘if I ain't a-going headlong out of my mind!’

(*LD*, libro 1, capítulo 29)

El intercambio tiene lugar con Blandois, cuando este se acerca a casa de los Clennam en busca de Arthur. El miedo de Affery, tanto por la tormenta que arrecia en el momento del diálogo como por la sorpresa que le causa la visita del criminal, se advierte perfectamente en el repetido uso de *cry* para modelar su discurso. En su último acto de habla se emplea incluso dos veces, resaltando el nerviosismo con que articula sus palabras. Ciertamente, cabe pensar en la arbitrariedad como el factor que domina el uso de este verbo con las apariciones de Affery; al fin y al cabo, se trata de una forma de decir que, en principio, no proyecta ningún matiz lo suficientemente significativo como para resultar idiosincrásico del carácter de un personaje. No obstante, existen otros ejemplos que ratifican este valor caracterizador de *cry*, como *ejaculate* y *pant*, asociados a su habla de forma exclusiva en el ámbito de la novela. El ejemplo de *pant*, de hecho, puede observarse en el intercambio conversacional anterior, cuando Affery confiesa a Blandois que se ha asustado al verle. Parece claro, pues, que el uso sistemático de *cry* para introducir sus palabras atesora un valor caracterizador que contribuye a la construcción de la imagen del personaje.

En suma, la relación de los veinte verbos con más apariciones en cada novela no solo deja entrever la prominencia de formas de decir de tipo descriptivo, sino que también permite detectar el componente caricaturesco del estilo dickensiano y, analizados en contexto, el valor caracterizador de algunos ejemplos.

---

<sup>180</sup> Recuérdese que ella es quien “constantly sees and hears disturbing things in the old house that she cannot explain” (Hawes, 2002: 81). Estas “disturbing things” (que termina por asumir que sueña, aunque el desplome de la casa revela que estaba en lo cierto) perturban su existencia, además del miedo que le infunde su marido.

### 5.1.4. *Reply* y *return* en las catorce novelas

Por otro, la tabla con los verbos más numerosos en cada novela ofrece, más allá del valor caracterizador que pueden atesorar algunos de los elementos que la conforman, datos esclarecedores acerca del uso que Dickens hace de los verbos de habla. Así, por ejemplo, es posible detectar su evolución a través de los dos ejemplos con más apariciones en CorD14: *reply* y *return*. Como se puede observar en la tabla 40, en cada una de las catorce novelas se observa una predilección por parte de Dickens por *reply* (2915 apariciones en total) y *return* (2833) en detrimento de un verbo en principio más común como es *answer* (467). En palabras de Lambert (1981: 17), “to notice this is to notice something quite significant”. Sin embargo, un análisis de corpus como el que aquí se lleva a cabo permite ahondar en la preferencia de Dickens por *reply* y *return* y trazar una evolución en la disposición de ambos, que apunta hacia un cambio de preferencia en el uso de los verbos por parte del autor, es decir, una evolución en su estilo. Así, una comparación entre las veces que Dickens emplea tanto *reply* como *return* en cada novela revela no solo una predilección por estos dos ejemplos, sino también una línea evolutiva en su disposición que parece surgir de la consciencia del propio Dickens del abuso de *reply* en sus primeras historias. Efectivamente, a partir de *Nicholas Nickleby*, *return* gana cada vez más presencia en detrimento de *reply*, con más apariciones en las primeras tres novelas que en las once restantes:

	PP	OT	OCS	NN	BR	MC	DS	DC	BH	HT	TTC	LD	GE	OMF	TOTAL
<i>replied</i>	945	444	629	146	106	118	131	149	47	13	30	4	38	115	2915
<i>returned</i>	14	28	226	222	227	256	407	328	219	119	304	54	107	322	2833

**Tabla 40. Apariciones de *replied* y *returned* en las catorce novelas**

Los 945 casos de *replied* en *Pickwick Papers*, por ejemplo, hacen que en determinados estadios del relato se perciba cierta monotonía en el discurso de los personajes, tal y como se puede observar en el siguiente pasaje:

(1) ‘Now, sir,’ *replied* Sam.

‘I believe you are in the service of Mr. Pickwick, the defendant in this case? Speak up, if you please, Mr. Weller.’

‘I mean to speak up, Sir,’ *replied* Sam; ‘I am in the service o’ that ‘ere gen’l’ man, and a wery good service it is.’

‘Little to do, and plenty to get, I suppose?’ said Serjeant Buzfuz, with jocularly.

‘Oh, quite enough to get, Sir, as the soldier said ven they ordered him three hundred and fifty lashes,’ *replied* Sam.

‘You must not tell us what the soldier, or any other man, said, Sir,’ interposed the judge; ‘it’s not evidence.’

‘Wery good, my Lord,’ *replied* Sam.

‘Do you recollect anything particular happening on the morning when you were first engaged by the defendant; eh, Mr. Weller?’ said Serjeant Buzfuz.

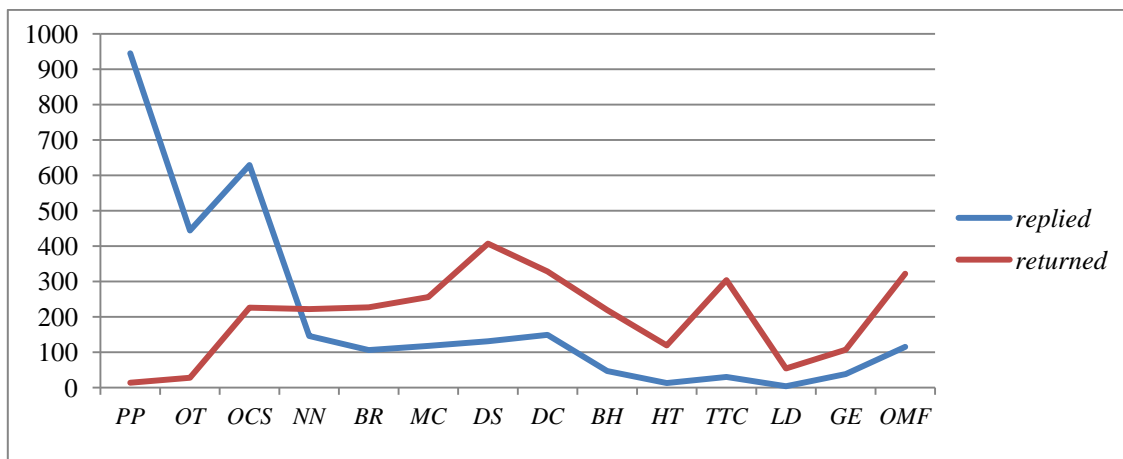
‘Yes, I do, sir,’ *replied* Sam.

(PP, capítulo 34)

Con el paso del tiempo, sin embargo, esta tendencia se invierte. El propio ejemplo de *Pickwick Papers* y el de *Our Mutual Friend* —la más tardía de sus novelas— ilustran perfectamente este cambio de tendencia. Mientras que en la primera novela de la producción dickensiana *reply* goza de más apariciones que cualquier otro verbo en cualquier otra novela y *return* solo aparece catorce veces, en *Our Mutual Friend* hay casi el triple de ejemplos de *return* que de *reply* para



modelar las palabras de los personajes. Este cambio tan acusado es producto de una tendencia gradual hacia el equilibrio en el uso de ambos verbos, tal y como puede observarse en la gráfica 6. De hecho, a partir del sobredicho ejemplo de *Nicholas Nickleby* no solo se advierte una disposición mucho más equitativa en el uso de ambos verbos, sino que además *return* se emplea sin excepción más veces que *reply*, al contrario que en las tres primeras novelas. Esta tendencia parece apuntar hacia la madurez progresiva de un Dickens que, a medida que el tiempo pasa, parece reparar en el abuso de ciertos verbos cuyo uso tiende a restringir.



Gráfica 6. Evolución en el uso de *replied* y *returned* en las catorce novelas

### 5.1.5. Verbos nuevos en cada novela

Además de poder comprobar la fluctuación en el uso de ciertos verbos omnipresentes, tal y como los casos de *reply* y *return* han demostrado, la ordenación cronológica de los 17 021 ejemplos que aquí se ha llevado a cabo (véase tabla 38) permite distinguir, asimismo, qué formas utiliza Dickens por primera vez en cada novela. Muchos de estos verbos, aun no estando presentes en toda la producción dickensiana, tienen una relevancia estilística especial por cuanto que contribuyen a perfilar el idiolecto del personaje en las novelas en que aparecen. En la siguiente tabla se muestra en qué novela se introduce cada uno de los setenta y seis verbos del catálogo dickensiano que no aparecen en *Pickwick Papers*:

Novela	Verbos de habla empleados por primera vez
OT	<i>blubber, chuckle, croak, entreat, mumble, renew, sneer, submit, titter y whimper.</i>
NN	<i>drawl, groan, hiccup, plead, simper, snarl, squeak y whine.</i>
OCS	<i>bluster, grumble y pant.</i>
BR	<i>articulate, implore, moan, muse, order, ponder, smile, vociferate y wheeze.</i>
MC	<i>conclude, confide, giggle, hesitate, hint, persist, pipe, proceed y ruminare.</i>
DS	<i>blurt, chatter, insinuate, languish, lisp, nod y stipulate.</i>
DC	<i>admit, assure, coax, confess, fawn, hazard, pause, pout y stop.</i>
BH	<i>promise, recollect y recommence.</i>
HT	<i>enquire, screech y yawn.</i>
LD	<i>announce, beg, boast, breath, complain, hurry, snort y superadd.</i>
TTC	<i>mourn y protest.</i>
GE	<i>insist.</i>
OMF	<i>proclaim, utter y whistle.</i>

Tabla 41. Verbos de habla introducidos en cada novela a partir de *Pickwick Papers*

Naturalmente, no todos los verbos atesoran un valor caracterizador. De hecho, en varios se detecta un uso meramente casual. Tómese el caso de *enquire*, empleado por primera y única vez en *Hard Times* para introducir una intervención de Louisa, como ejemplo:

- (1) ‘Tom,’ *enquired* his sister, slowly, and in a curious tone, as if she were reading what she asked in the fire, and it was not quite plainly written there, ‘do you look forward with any satisfaction to this change to Mr. Bounderby’s?’

(HT, libro 1, capítulo 8)

Desde luego, no parece que Dickens escogiera este verbo para introducir las palabras de Louisa y no las de ningún otro personaje por razones concretas. Por el contrario, parece una elección puntual, con un valor similar al de cualquier otro verbo estructurador que pudiera haberse utilizado. En cualquier caso, su empleo sí que puede tener un interés filológico, precisamente, por su uso restringido. Efectivamente, se trata de una desviación de *inquire*. Cabría analizar por qué Dickens lo escoge en lugar de esta forma para introducir el discurso de uno de sus personajes en una única ocasión. Asimismo, resulta igualmente interesante que en CorXIX tan solo cuente con dos apariciones y que estas se encuentren en las novelas de George Meredith, autor con una riqueza mayor que la de Dickens.

Con muchos de los otros verbos que se van introduciendo a medida que se suceden las novelas, sin embargo, sí que se advierte un claro propósito estilístico. Tales son los casos, por ejemplo, de *implore* y *moan* en *Barnaby Rudge* (véase apartado 5.1.9.) o *pout* en *David Copperfield*, comentado en 5.1.3. (ejemplos (7) y (8)). En algunos casos, incluso, se advierte un valor individualizador en las novelas en las que aparece. Sirva el ejemplo de *grumble* como botón de muestra, introducido en *The Old Curiosity Shop*. Si bien su uso no revela ningún valor digno de análisis en esta historia —pues se emplea solo una vez para introducir las palabras de un personaje secundario—, a partir de entonces sí que se detecta un propósito individualizador en su elección por parte de Dickens. Así, cuando el autor recurre de nuevo a esta forma en *Martin Chuzzlewit*, en su disposición se advierte un claro valor individualizador, pues los tres usos se asocian al habla de Jonas de forma exclusiva, lo que contribuye a proyectar su carácter displicente a través de un modo de hablar muy particular:

- (2) ‘If you’re in such a state of mind as that,’ he *grumbled*.

(MC, capítulo 18)

- (3) ‘Is it?’ *grumbled* Jonas, with a doubtful shake of the head.

(MC, capítulo 20)

- (4) ‘She has bothered enough about it,’ *grumbled* Mr Jonas. ‘Now, show a light, will you?’

(MC, capítulo 26)

Este mismo valor se advierte cuando Dickens vuelve a emplear el verbo de habla en *Hard Times* tras tres novelas sin recurrir a él. Como se puede comprobar en los siguientes dos ejemplos, los dos usos de esta forma en la novela se asocian a Tom, contribuyendo a individualizar su habla y, por tanto, a caracterizarlo:

- (5) ‘Well, then,’ *grumbled* Tom. ‘Don’t begin with me.’

(HT, libro 2, capítulo 2)

- (6) ‘I don’t see why,’ *grumbled* the son. ‘So many people are employed in situations of trust; so many people, out of so many, will be dishonest. I have heard you talk, a hundred times, of its being a law. How can I help laws? You have comforted others with such things, father. Comfort yourself!’

(HT, libro 3, capítulo 7)

El caso de *Little Dorrit* es, por último, igualmente representativo, pues se utiliza únicamente para proyectar el discurso de Blandois. Su empleo en el primer capítulo, antes siquiera de revelar la identidad del personaje, contribuye a perfilar la imagen del delincuente a través de su habla ronca:

(7) ‘Say what the hour is,’ *grumbled* the first man.

(LD, libro 1, capítulo 1)

Queda claro, a la luz de estos usos exclusivos con tres personajes en tres novelas diferentes, el valor individualizador de algunas de las formas que Dickens va añadiendo a su catálogo de verbos de habla a medida que avanza su producción. Este uso refuerza la evolución que se ha comentado anteriormente y, sobre todo, demuestra el valor estilístico de este elemento en el marco de sus novelas.

### 5.1.6. Verbos de habla empleados en más novelas

En esta misma línea de observar los verbos en el conjunto de toda su producción, un rastreo de las novelas en las que aparece cada forma de decir arroja luz sobre las preferencias estilísticas de Dickens en general. Como se muestra en la siguiente tabla, existe un núcleo de formas de decir empleadas por el autor a lo largo de su toda su producción, pues aparecen en al menos doce de sus catorce novelas:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	14	<i>falter</i>	12	<i>pursue</i>	14	<i>return</i>	14
<i>answer</i>	14	<i>growl</i>	14	<i>rejoin</i>	13	<i>sob</i>	12
<i>ask</i>	14	<i>inquire</i>	14	<i>remark</i>	12	<i>stammer</i>	13
<i>assent</i>	13	<i>interpose</i>	12	<i>remonstrate</i>	14	<i>suggest</i>	14
<i>continue</i>	13	<i>interrupt</i>	13	<i>repeat</i>	14	<i>urge</i>	14
<i>cry</i>	14	<i>murmur</i>	14	<i>reply</i>	14	<i>whisper</i>	13
<i>demand</i>	13	<i>mutter</i>	14	<i>resume</i>	14		
<i>exclaim</i>	14	<i>observe</i>	14	<i>retort</i>	14		

Tabla 42. Verbos de habla empleados en doce o más novelas de CorD14

Lo realmente interesante de esta relación de verbos es, sin duda, la presencia de algunas formas de decir de corte muy específico. Tal es el caso de *growl* (empleado en las catorce novelas), *stammer* (trece), *falter* (doce) o *sob* (doce) entre otros. El valor de alguno de estos verbos ya se ha ido desgranando anteriormente<sup>181</sup>. Aún así, conviene detenerse en algunos ejemplos, que demostrarán el valor caracterizador de algunas formas de decir a pesar de ser empleadas en todas —o casi todas— las novelas sin excepción.

Tómese como ejemplo el caso de *sob*, del que se coligen matices que pueden proporcionar pistas acerca del carácter de los personajes, como la debilidad o el sentimentalismo. A pesar de que los cincuenta y seis casos localizados en el corpus dickensiano aparecen diseminados introduciendo el habla de numerosos personajes —casi todo mujeres, eso sí<sup>182</sup>— a lo largo de doce novelas, su circunscripción sistemática al habla de un personaje en una historia puede desempeñar tintes caracterizadores muy efectivos. Sirva *Bleak House* como botón de muestra. En esta novela Dickens aparca la condición general del verbo para otorgarle un

<sup>181</sup> Para algunos usos de *growl*, por ejemplo, véase el apartado 4.3.3. (ejemplos (1) a (8), donde se detalla su valor en el marco de la caracterización de Sikes (*Oliver Twist*)) o el apartado 5.1.2. (ejemplos (28) a (35), donde se hace lo propio con el caso de Ralph Nickleby (*Nicholas Nickleby*)).

<sup>182</sup> Cincuenta y dos de las cincuenta y seis apariciones introducen el discurso de mujeres, hecho que será abordado en el apartado 5.2.3., cuando se analice de forma pormenorizada el uso de los verbos de habla según el sexo del personaje con el que aparecen.

papel individualizador, pues las siete apariciones se asocian, sin excepción, al discurso de Miss Jellyby, la muchacha “jaded and unhealthy-looking” (capítulo cuatro) que trabaja como secretaria de su propia madre. Sus apariciones en la novela se encuentran introducidas por verbos de distinta naturaleza, de los que solo *sob* tiene naturaleza exclusiva. Este hecho, unido a que ningún otro personaje del acervo dickensiano goza de tantos ejemplos de *sob* para introducir sus palabras<sup>183</sup>, se traduce en un claro valor individualizador, pues su exclusividad y numerosidad encajan perfectamente en el patrón de comportamiento de Miss Jellyby, como se puede observar en el siguiente intercambio entre ella y sus padres:

- (1) At last the time came when poor Caddy was to go and when all her property was packed on the hired coach and pair that was to take her and her husband to Gravesend. It affected us to see Caddy clinging, then, to her deplorable home and hanging on her mother's neck with the greatest tenderness.

“I am very sorry I couldn't go on writing from dictation, Ma,” *sobbed* Caddy. “I hope you forgive me now.”

“Oh, Caddy, Caddy!” said Mrs. Jellyby. “I have told you over and over again that I have engaged a boy, and there's an end of it.”

“You are sure you are not the least angry with me, Ma? Say you are sure before I go away, Ma?”

“You foolish Caddy,” returned Mrs. Jellyby, “do I look angry, or have I inclination to be angry, or time to be angry? How CAN you?”

“Take a little care of Pa while I am gone, Mama!”

Mrs. Jellyby positively laughed at the fancy. “You romantic child,” said she, lightly patting Caddy's back. “Go along. I am excellent friends with you. Now, good-bye, Caddy, and be very happy!”

Then Caddy hung upon her father and nursed his cheek against hers as if he were some poor dull child in pain. All this took place in the hall. Her father released her, took out his pocket handkerchief, and sat down on the stairs with his head against the wall. I hope he found some consolation in walls. I almost think he did.

And then Prince took her arm in his and turned with great emotion and respect to his father, whose deportment at that moment was overwhelming.

“Thank you over and over again, father!” said Prince, kissing his hand. “I am very grateful for all your kindness and consideration regarding our marriage, and so, I can assure you, is Caddy.”

“Very,” *sobbed* Caddy. “Ve-ry!”

(*BH*, capítulo 30)

La conversación tiene lugar justo cuando acaba de contraer matrimonio con Mr. Turveydrop y se despidе de sus padres para comenzar su nueva vida de casada. La escena, dominada por la sensiblería propia de la Esther narradora, nos muestra a una Miss Jellyby claramente embargada por la tristeza que le produce dejar atrás a su familia. Más allá de sus actos —como su sentimiento de culpa por “abandonar” a su madre cuando puede esta que aún la necesite— la forma de articular sus palabras también proyecta esa emotividad que le caracteriza durante toda la historia, siendo un elemento caracterizador de primer orden.

Otro ejemplo de la función estilística de estos verbos con presencia en prácticamente todos los títulos de la producción dickensiana lo encontramos en *The Old Curiosity Shop*. En la

---

<sup>183</sup> Le sigue, en términos cuantitativos, Dora, en *David Copperfield*, donde Dickens utiliza esta forma de decir para introducir sus palabras en cuatro ocasiones, tal y como se ha detallado en el apartado 5.1.3. (ejemplos (1) a (4)).

proyección del discurso de Mrs. Quilp se advierten ejemplos de *falter*, *sob* y *stammer*, que contribuyen a perfilar el carácter medroso del personaje:

- (2) ‘Dear Quilp,’ *faltered* his wife. ‘I love the child—if you could do without making me deceive her’  
(OCS, capítulo 6)
- (3) ‘I am going, I’ll go directly; but,’ *faltered* his wife, ‘answer me one question first. Has this letter any connexion with dear little Nell? I must ask you that —I must indeed, Quilp. You cannot think what days and nights of sorrow I have had through having once deceived that child. I don’t know what harm I may have brought about, but, great or little, I did it for you, Quilp. My conscience misgave me when I did it. Do answer me this question, if you please?’  
(OCS, capítulo 67)
- (4) ‘You can’t be serious, Quilp,’ *sobbed* his wife.  
(OCS, capítulo 50)
- (5) ‘Oh Quilp!’ *sobbed* his wife. ‘How cruel it is of you!’  
(OCS, capítulo 67)
- (6) ‘I—I—didn’t ask them to tea, Quilp,’ *stammered* his wife. ‘It’s quite an accident.’  
(OCS, capítulo 4)
- (7) ‘Quilp!’ *stammered* his wife, venturing at the same time to touch him on the shoulder: ‘what has gone wrong?’  
(OCS, capítulo 67)

Sin duda, estos tres verbos ayudan a proyectar la naturaleza asustadiza de Mrs. Quilp, fruto del temor que le infunde su marido. Este miedo queda patente, además, en el hecho de que el discurso introducido por estos verbos está formado, sin excepción, por actos de habla dirigidos a Mr. Quilp, tal y como se puede observar en los ejemplos anteriores.

### 5.1.7. Verbos de hablas asociados a un personaje en el marco de una novela

En comparación con los verbos explicados en el apartado anterior, los que se describen en este contribuyen de forma más clara a la caracterización de los personajes cuyo discurso proyectan, pues se asocian a un personaje en el marco de una novela. La cota de individualización del discurso que se alcanza a través de estos ejemplos es, sin duda, uno de los pilares sobre los que se sustenta la fuerza caracterizadora de los verbos de habla. Sirva el ejemplo de los verbos de habla de *The Old Curiosity Shop*. En total, son cincuenta las formas de decir que conforman el catálogo:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	40	<i>exclaim</i>	9	<i>observe</i>	14	<i>shout</i>	1
<i>answer</i>	17	<i>falter</i>	4	<i>pant</i>	1	<i>shriek</i>	1
<i>ask</i>	30	<i>gasp</i>	1	<i>pursue</i>	14	<i>simper</i>	1
<i>assent</i>	2	<i>grin</i>	1	<i>rejoin</i>	72	<i>snarl</i>	2
<i>bawl</i>	2	<i>groan</i>	3	<i>remark</i>	3	<i>sneer</i>	8
<i>bluster</i>	1	<i>growl</i>	3	<i>remonstrate</i>	1	<i>sob</i>	4
<i>call</i>	1	<i>grumble</i>	1	<i>repeat</i>	20	<i>soliloquise</i>	1

<i>continue</i>	3	<i>inquire</i>	11	<i>reply</i>	146	<i>stammer</i>	3
<i>cough</i>	3	<i>interpose</i>	9	<i>resume</i>	11	<i>suggest</i>	7
<i>cry</i>	202	<i>interrupt</i>	2	<i>retort</i>	35	<i>urge</i>	9
<i>croak</i>	4	<i>laugh</i>	3	<i>return</i>	222	<i>whisper</i>	13
<i>demand</i>	9	<i>murmur</i>	8	<i>roar</i>	6		
<i>echo</i>	4	<i>mutter</i>	20	<i>scream</i>	2		

**Tabla 43. Verbos localizados en *The Old Curiosity Shop***

De ellos, hasta catorce son empleados de forma exclusiva con algún personaje:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>bluster</i>	1	<i>gasp</i>	1	<i>laugh</i>	3	<i>snarl</i>	2
<i>call</i>	1	<i>grin</i>	1	<i>pant</i>	1	<i>soliloquise</i>	1
<i>continue</i>	2	<i>groan</i>	3	<i>remonstrate</i>	1		
<i>croak</i>	4	<i>grumble</i>	1	<i>scream</i>	2		

**Tabla 44. Verbos asociados a un personaje de forma exclusiva en *The Old Curiosity Shop***

Una lectura rápida de los pasajes en los que se incardina cada uno de estos ejemplos basta para comprobar la fuerza caracterizadora de tales verbos. Valga como botón de muestra el uso concreto de algunos de estos ejemplos para introducir las palabras de Brass, el abuelo y Quilp. Sampson Brass, en primer lugar, es descrito en la novela como “an attorney of no very good repute” (capítulo 11). Esta dudosa reputación se deriva en ocasiones en su falta de seriedad, que se refuerza mediante el uso de un verbo tan específico como *laugh*, empleado hasta en tres ocasiones para modelar su discurso:

- (1) ‘He he he!’ *laughed* Mr Brass, ‘oh! very good!’  
(OCS, capítulo 11)
- (2) ‘Ha, ha, ha!’ *laughed* the lawyer in an affected ecstasy. ‘Oh, very good, Sir! Oh, very good indeed! Quite eccentric! Dear me, what humour he has!’  
(OCS, capítulo 33)
- (3) ‘Ha ha ha!’ *laughed* Mr Brass. ‘Oh very biting! and yet it’s like being tickle —there’s a pleasure in it too, sir!’  
(OCS, capítulo 62)

Su fuerte carácter, por otro lado, queda reflejado en verbos como *bluster*, que realza la habitual vehemencia de sus palabras:

- (4) ‘What somebody?’ *blustered* Brass.  
(OCS, capítulo 58)

Asimismo, el carácter grandilocuente de sus intervenciones, que ayudan a perfilar su imagen de abogado, se ve reforzado a través del uso de un verbo como *soliloquise*, que hace hincapié en la locuacidad del personaje cuyas palabras introduce:

- (5) ‘He’s a very remarkable man indeed!’ *soliloquised* Mr Brass. ‘He’s quite a Troubadour, you know; quite a Troubadour!’  
(OCS, capítulo 51)

Estos verbos asociados a la figura de Brass poco o nada tienen que ver con los que introducen el habla del abuelo de la pequeña Nell, de personalidad bien distinta. Como nos recuerda Hawes (2002: 95), su vida textual está dominada por la adversidad y el infortunio:

Dreading that poverty and want will be the lot of Little Nell, his beloved and tenderly affectionate grand-daughter, he starts to gamble, is forced to borrow money from Quilp, gets deeper and deeper into debt, and has his house and possessions seized by Quilp. In his subsequent wanderings with Little Nell, he still succumbs to the temptations of gambling, taking all of Little Nell's money.

Dickens refuerza esta condición desgraciada que rodea su existencia dotándole de una salud pobre, que se refleja en un habla muy particular, modelada, entre otros, por verbos como *gasp* y *groan*, que coadyuvan a ilustrar sus dificultades para articular discurso con claridad:

- (6) 'Nay, Quilp, good Quilp,' *gasped* the old man, catching at his skirts, 'you and I have talked together, more than once, of her poor mother's story. The fear of her coming to poverty has perhaps been bred in me by that. Do not be hard upon me, but take that into account. You are a great gainer by me. Oh spare me the money for this one last hope!'

(OCS, capítulo 9)

- (7) 'I believe it is,' *groaned* the old man, clasping his head with both hands. 'There's burning fever here, and something now and then to which I fear to give a name.'

(OCS, capítulo 9)

- (8) 'Never!' *groaned* the old man. 'Never won back my loss!'

(OCS, capítulo 9)

- (9) 'Ay,' *groaned* the old man sitting down, and rocking himself to and fro. 'Go on, go on. It's in vain to fight with it; I can't do it; go on.'

(OCS, capítulo 42)

El caso de Quilp, por último, es quizá el más representativo. Su habla se encuentra introducida por hasta cuatro verbos que no se asocian al habla de ningún otro personaje en toda la novela: *croak*, *snarl*, *scream* y *grin*. Estos verbos refuerzan la caracterización de "one of the most grotesque and fearsomely comic of all Dickens's characters" (*ibid.*: 193). En primer lugar, el uso de *croak*, empleado hasta en cuatro ocasiones para proyectar su discurso, contribuye a perfilar su mal genio al través de un habla ronca, que casa entronca perfectamente con su físico casi monstruoso<sup>184</sup>:

- (10) 'Hem!' *croaked* a strange voice. 'What's that about six pound a year? What about six pound a year?' And as the voice made this inquiry, Daniel Quilp walked in with Richard Swiveller at his heels.

(OCS, capítulo 21)

- (11) 'Is that my Sally?' *croaked* the dwarf, ogling the fair Miss Brass. 'Is it Justice with the bandage off her eyes, and without the sword and scales? Is it the Strong Arm of the Law? Is it the Virgin of Bevis?'

(OCS, capítulo 33)

---

<sup>184</sup> Cabe recordar que se trata de un personaje "so low in stature as to be quite a dwarf, though his head and face were large enough for the body of a giant. His black eyes were restless, sly, and cunning, his mouth and chin, bristly with the stubble of a coarse hard beard; and his complexion was one of that kind which never looks clean and wholesome. But what added most to the grotesque expression of his face, was a ghastly smile, which, appearing to be the mere result of habit and to have no connection with any mirthful or complacent feeling, constantly revealed the few discoloured fangs that were yet scattered in his mouth, and gave him the aspect of a panting dog" (capítulo 3).

- (12) ‘How are you, Christopher?’ *croaked* the dwarf from the coach-top. ‘All right, Christopher. Mother’s inside.’

(OCS, capítulo 48)

- (13) ‘I love her,’ *croaked* the dwarf.

(OCS, capítulo 62)

El mismo valor estilístico puede otorgársele a *sarl*, que ayuda a delinear su carácter desavenido:

- (14) ‘You dog,’ *sarled* Quilp, ‘I’ll beat you with an iron rod, I’ll scratch you with a rusty nail, I’ll pinch your eyes, if you talk to me—I will.’

(OCS, chapter 5)

- (15) ‘Yes,’ *sarled* the dwarf. ‘No. What matter which? I have told you what to do. Woe betide you if you fail to do it, or disobey me by a hair’s breadth. Will you go!’

(OCS, chapter 67)

Asimismo, su irascibilidad queda reflejada en el uso de un verbo como *scream*, empleado en dos ocasiones para modelar su discurso:

- (16) ‘Sophy Wackles,’ *screamed* the dwarf, ‘Miss Sophy Wackles that is—Mrs Richard Swiveller that shall be—that shall be—ha ha ha!’

(OCS, capítulo 21)

- (17) ‘Yes, again. I’m going away now. I’m off directly. I mean to go and live wherever the fancy seizes me—at the wharf—at the counting-house—and be a jolly bachelor. You were a widow in anticipation. Damme,’ *screamed* the dwarf, ‘I’ll be a bachelor in earnest.’

(OCS, capítulo 50)

Por último, se trata del único personaje cuyas palabras se encuentran introducidas por *grin*. Esta elección contribuye a delinear su maldad, pues sirve para reforzar el tono irónico del acto de habla que sigue, en el que menoscaba a su mujer:

- (18) ‘Oh, Quilp!’ cried his poor little wife, looking up. ‘How you frightened me!’

‘I meant to, you jade,’ returned the dwarf. ‘What do you want here? I’m dead, an’t I?’

‘Oh, please come home, do come home,’ said Mrs Quilp, sobbing; ‘we’ll never do so any more, Quilp, and after all it was only a mistake that grew out of our anxiety.’

‘Out of your anxiety,’ *grinned* the dwarf. ‘Yes, I know that—out of your anxiety for my death. I shall come home when I pleas

e, I tell you. I shall come home when I please, and go when I please. I’ll be a Will o’ the Wisp, now here, now there, dancing about you always, starting up when you least expect me, and keeping you in a constant state of restlessness and irritation. Will you begone?’

(OCS, capítulo 50)

En suma, el uso de verbos de habla asociados de forma exclusiva a un personaje en el marco de una historia puede comportar un valor individualizador destacado. Así, a pesar de ser formas de decir con varias criaturas a lo largo de las catorce novelas, su circunscripción al habla



de un personaje en la novela correspondiente puede ofrecer peculiaridades de este que contribuyan a su delineación.

### 5.1.8. Verbos de habla asociados a un solo personaje en CorD14

Si estos ejemplos detallados en el apartado anterior son una muestra clara del potencial caracterizador de las formas de decir, más aún lo son aquellos que, debido a su especificidad, aparecen asociados a un personaje de forma exclusiva en el marco de CorD14. En la siguiente tabla se muestra la relación de verbos empleados únicamente con un personaje de la producción dickensiana<sup>185</sup>:

Verbo	Personaje	Novela	Frec.	Verbo	Personaje	Novela	Frec.
<i>announce</i>	Maggy	<i>LD</i>	1	<i>mourn</i>	Miss Pross	<i>TTC</i>	1
<i>articulate</i>	Hugh	<i>BR</i>	1	<i>nod</i>	Captain Cuttle	<i>DS</i>	1
<i>assert</i>	Sam Weller	<i>PP</i>	1	<i>order</i>	“otros”	<i>BR</i>	1
<i>assure</i>	David Copperfield	<i>DC</i>	1	<i>ponder</i>	John Willet	<i>BR</i>	1
<i>beg</i>	Little Dorrit	<i>LD</i>	1	<i>proclaim</i>	Mrs. Wilfer	<i>OMF</i>	2
<i>bellow</i>	“otros”	<i>PP</i>	1	<i>promise</i>	Charley	<i>BH</i>	1
<i>boast</i>	Blandois	<i>LD</i>	1	<i>recollect</i>	Esther	<i>BH</i>	1
<i>breath</i>	Little Dorrit	<i>LD</i>	1	<i>recommence</i>	Esther	<i>BH</i>	1
<i>chatter</i>	Mrs. Brown	<i>DS</i>	1	<i>renew</i>	Fagin	<i>OT</i>	1
<i>coax</i>	Dora Copperfield	<i>DC</i>	1	<i>ruminare</i>	Pecksniff	<i>MC</i>	1
<i>complain</i>	“otros”	<i>LD</i>	1	<i>screech</i>	Rachael	<i>HT</i>	1
<i>confess</i>	David Copperfield	<i>DC</i>	1	<i>snort</i>	Pancks	<i>LD</i>	2
<i>confide</i>	Mark Tapley	<i>MC</i>	1	<i>squeak</i>	Arthur Gride	<i>NN</i>	1
<i>enquire</i>	Louisa Gradgrind	<i>HT</i>	1	<i>stop</i>	Han Peggotty	<i>DC</i>	1
<i>fawn</i>	Uriah Heep	<i>DC</i>	1	<i>superadd</i>	Mrs. General	<i>LD</i>	1
<i>hiccup</i>	Squeers	<i>NN</i>	1	<i>utter</i>	Mr. Boffin	<i>OMF</i>	1
<i>hurry</i>	Flora Finching	<i>LD</i>	1	<i>wheeze</i>	Ned Dennis	<i>BR</i>	1
<i>insist</i>	Magwitch	<i>GE</i>	2	<i>whistle</i>	Fledgeby	<i>OMF</i>	1
<i>languish</i>	Mrs. Skewton	<i>DS</i>	1	<i>yawn</i>	Mr. Harthouse	<i>HT</i>	1

Tabla 45. Verbos de habla asociados a un solo personaje CorD14

Naturalmente, no todos los ejemplos atesoran valor caracterizador. Sin embargo, en algunos sí que se advierte un claro propósito estilístico en su utilización por parte de Dickens. Sirva como ejemplo la única aparición del verbo *fawn* en CorD14, escogido para proyectar el discurso de Uriah Heep en *David Copperfield*:

- (1) ‘And how do you think we are looking, Master Copperfield, —I should say, Mister?’ *fawned* Uriah. ‘Don’t you find Mr. Wickfield blooming, sir? Years don’t tell much in our firm, Master Copperfield, except in raising up the umble, namely, mother and self —and in developing,’ he added, as an afterthought, ‘the beautiful, namely, Miss Agnes.’

(*DC*, capítulo 35)

El hecho de que la única vez que Dickens emplee este verbo lo haga para introducir las palabras de este personaje ratifica los tintes estilísticos de estos personajes con apariciones tan reducidas,

<sup>185</sup> La etiqueta “otros” en algunas de las celdas correspondientes a la columna de los personajes se ha utilizado cuando el verbo de habla se asocia a un personaje cuya relevancia en la trama argumental es intrascendente, con intervenciones en menos de tres capítulos (véase apartado 5.2.1.).

pues, efectivamente, Uriah Heep es todo un maestro de la fachada, capaz de agasajar a cualquiera con tal de cumplir sus fines<sup>186</sup>.

Lo mismo puede decirse de *beg* o *boast*, también con una sola aparición en el marco de las catorce novelas. Ambos son empleados en *Little Dorrit*. *Beg*, de un lado, sirve para introducir las palabras de la propia Little Dorrit:

- (2) ‘Yes, pray leave us to go there by ourselves. Pray do!’ *begged* Little Dorrit.

(LD, libro 1, capítulo 14)

Su uso entronca perfectamente con el carácter tímido de la joven. Su incapacidad para adoptar una actitud incisiva se ve reflejada en este ejemplo. A la delineación de su carácter contribuyen, además, otros verbos como *breath*, *plead* o *sigh*, que serán comentados en el apartado 5.2.2. (ejemplos (52) a (55)).

El caso de *boast*, por otro lado, se emplea para proyectar el discurso de Blandois:

- (3) ‘Haha!’ *boasted* Rigaud. ‘Once a gentleman, and always a gentleman. A gentleman from the beginning, and a gentleman to the end. What the Devil! A gentleman must be waited on, I hope? It’s a part of my character to be waited on!’

(LD, libro 2, capítulo 28)

El componente altivo del criminal queda ilustrado perfectamente a través del uso de este verbo de habla para introducir sus palabras, cuya vileza e infamia se refuerzan, además, a través del uso de formas de decir como *growl*, *grumble* o *smile* (véase apéndice) también empleadas para introducir sus palabras. Estos verbos refuerzan la caracterización del personaje, famoso por su sonrisa descrita siempre en los mismos términos, a saber, a través de su bigote subiendo por encima de su nariz y esta bajando por debajo de su bigote<sup>187</sup>.

Sin embargo, el ejemplo más claro es el de *snort* y sus dos apariciones asociadas al habla de Pancks, también en *Little Dorrit*:

- (4) ‘You can’t say, you know,’ *snorted* Pancks, taking one of his dirty hands out of his rusty iron-grey pockets to bite his nails, if he could find any, and turning his beads of eyes upon his employer, ‘whether they’re poor or not. They say they are, but they all say that. When a man says he’s rich, you’re generally sure he isn’t. Besides, if they ARE poor, you can’t help it. You’d be poor yourself if you didn’t get your rents.’

(LD, libro 1, capítulo 13)

- (5) ‘Shabby?’ *snorted* Pancks. ‘Yes, I should think so! The lot that your Casby belongs to, is the shabbiest of all the lots. Setting their Grubbers on, at a wretched pittance, to do what they’re ashamed and afraid to do and pretend not to do, but what they will have done, or give a man no rest! Imposing on you to give their Grubbers nothing but blame, and to give them nothing but credit! Why, the worst-looking cheat in all this town who gets the value of eighteen pence under false pretences, an’t half such a cheat as this sign-post of The Casby’s Head here!’

(LD, libro 2, capítulo 32)

Tales ejemplos constituyen la quintaesencia del potencial individualizador de los verbos de habla como recurso caracterizador en las novelas de Dickens. En efecto, esta forma de decir tan

---

<sup>186</sup> Cabe recordar que el personaje “attempts to poison Dr Strong’s mind against Annie, his young wife, and to implicate David in the suspicions he attempts to arouse” (*ibid.*: 169).

<sup>187</sup> Por ejemplo: “Then, as he paused in his drink to contemplate his fellow-prisoner, *his moustache went up, and his nose came down*” (LD, libro 1, capítulo 1). Este estilema ya se comentó en 1.1.2., cuando se abordó la cuestión de la caracterización.

particular encaja perfectamente dentro de la imagen que Dickens nos ofrece de él, donde desde su primera intervención se le compara con una máquina de vapor (la negrita es mía):

- (6) This elicited a word or two of explanation from Clennam, during the delivery of which the short dark man held his breath and looked at him. He was dressed in black and rusty iron grey; had jet black beads of eyes; a scrubby little black chin; wiry black hair striking out from his head in prongs, like forks or hair-pins; and a complexion that was very dingy by nature, or very dirty by art, or a compound of nature and art. He had dirty hands and dirty broken nails, and looked as if he had been in the coals; he was in a perspiration, and **snorted** and sniffed and puffed and blew, **like a little labouring steam-engine.**

(LD, libro 1, capítulo 13)

Dicha imagen se mantiene a lo largo de toda su vida textual, como demuestra la siguiente selección de ejemplos:

- (7) ‘Oh!’ said he, when Arthur told him how he came to be there. ‘Very well. That’s right. If he should ask for Pancks, will you be so good as to say that Pancks is come in?’ And so, with a **snort** and a puff, he worked out by another door.

(LD, libro 1, capítulo 13)

- (8) When he began to come to himself, in the cooler air and the absence of Flora, he found Pancks at full speed, cropping such scanty pasturage of nails as he could find, and **snorting** at intervals.

(LD, libro 1, capítulo 13)

- (9) Mr Pancks asked, with a little inquiring twist of his head, if he might come in again? Clennam replied with a nod of his head in the affirmative. MrPancks worked his way in, came alongside the desk, made himself fast by leaning his arms upon it, and started conversation with a puff and a **snort.**

(LD, libro 1, capítulo 23)

- (10) Mr Pancks, being by that time quite ready for a start, got under steam in a moment, and, without any other signal or ceremony, was **snorting** down the step-ladder and working into Bleeding Heart Yard, before he seemed to be well out of the counting-house.

(LD, libro 1, capítulo 23)

- (11) Regarded from this point of view Mr Pancks’s puffings expressed injury and impatience, and each of his louder **snorts** became a demand for payment.

(LD, libro 1, capítulo 24)

- (12) They adjourned to the pump. Mr Pancks, instantly putting his head under the spout, requested Mr Rugg to take a good strong turn at the handle. Mr Rugg complying to the letter, Mr Pancks came forth **snorting** and blowing to some purpose, and dried himself on his handkerchief.

(LD, libro 1, capítulo 32)

- (13) Having exhibited himself in the new light of enunciating this tremendous threat, MrPancks, with a countenance of grave import, **snorted** several times and steamed away.

(LD, libro 2, capítulo 9)

El uso de *snort* como verbo de habla, por tanto, refuerza la naturaleza caricaturesca del personaje e ilustra sus apariciones casi siempre apresuradas y dominadas por la ansiedad. Esta especificidad, unida al hecho de que el verbo se asocie a Pancks y no a ningún otro personaje de

CorD14, demuestra, además, el papel individualizador que pueden desempeñar las formas de decir en el acervo dickensiano.

### 5.1.9. Cambio y evolución en el carácter de un personaje a través de los verbos de habla

La función caracterizadora de los verbos de habla queda patente, asimismo, en aquellos personajes cuyo carácter sufre cambios sustanciales a lo largo de la historia. Así, a pesar de la “fixity of characterization” (Gomme, 1971: 64) comentada en el bloque teórico<sup>188</sup>, en el elenco de personajes que pueblan las catorce novelas existen notables excepciones de personajes cuya forma de ser se altera en el transcurso de la novela<sup>189</sup>. Naturalmente, el cambio de paradigma trae consigo un uso de verbos de habla distinto en lo que a la utilización de las formas más específicas se refiere. Identificar este cambio en el uso de verbos de habla es posible gracias a la metodología empleada. Así, la extracción de ejemplos en cada novela por separado y su agrupación según el personaje al que se asocian permite localizar aquellos casos en los que el catálogo de verbos de habla empleado para dar voz a un personaje resulta sorprendentemente heterogéneo. Para ello es necesario rastrear la clasificación de los verbos según el personaje con el que se asocian en cada novela (véase apéndice) y, con cada uno de los personajes de las catorce novelas, qué formas se asocian a su habla. Si bien es cierto que el número de casos es muy reducido, conviene detenerse en ellos, pues de lo contrario se corre el riesgo de interpretar la heterogeneidad del catálogo de formas de decir asociadas a un personaje como una disfunción en la construcción del habla de este.

Los ejemplos localizados son de dos tipos principalmente: aquellos cuyo carácter sufre cambios en distintos estadios de la novela dependiendo de los personajes con los que se relacionan y las aventuras en las que se ven envueltos y aquellos cuyo carácter experimenta un cambio considerable en el transcurso de la historia debido a episodios que marcan su vida textual. Como paradigma del primer grupo, tómesese a Tom Gradgrind (*Hard Times*) como ejemplo. Su carácter díscolo se proyecta a través de verbos con una prosodia semántica negativa asociados a él de forma exclusiva, como *grumble* y *growl*:

- (1) ‘Well, then,’ *grumbled* Tom. ‘Don’t begin with me.’

(*HT*, libro 2, capítulo 2)

- (2) ‘I don’t see why,’ *grumbled* the son. ‘So many people are employed in situations of trust; so many people, out of so many, will be dishonest. I have heard you talk, a hundred times, of its being a law. How can I help laws? You have comforted others with such things, father. Comfort yourself!’

(*HT*, libro 3, capítulo 7)

- (3) ‘You’re a pretty article,’ *growled* the whelp, moving uneasily in his dark corner, ‘to come here with these precious imputations! You ought to be bundled out for not knowing how to behave yourself, and you would be by rights.’

(*HT*, libro 3, capítulo 4)

---

<sup>188</sup> Véase el apartado 1.1.2. Efectivamente, La simplicidad a la hora de armar la parte psicológica de los personajes es una constante en el estilo dickensiano. Así, a pesar la reconocida individualidad de que gozan los personajes dickensianos a través del uso de muletillas o un lenguaje gestual que se repite sistemáticamente, en ellos se advierte una forma de ser que no suele alterarse a lo largo de la narración.

<sup>189</sup> Por ejemplo, *Dombey* en *Dombey and Son* (Tillotson, 1978: 134).

Sin embargo, el joven granuja no siempre muestra esta actitud. Cuando habla con su hermana, por ejemplo, se muestra mucho más calmado. Así, por ejemplo, cuando Mr. Harthouse se acerca con Louisa para hablar con Tom e intentar utilizar su influencia sobre su hermana para seducir a la joven, Tom se muestra mucho más obediente. Este carácter sumiso se refleja, por ejemplo, a través del uso de verbos como *stammer* para introducir sus palabras:

(4) 'Halloa!' he *stammered*; 'I didn't know you were here.'

(HT, libro 2, capítulo 8)

Cabe destacar asimismo que cuando en el capítulo 7 del libro tercero se descubre que ha sido él quien ha robado el banco su carácter cambia de nuevo sustancialmente. En ese momento se muestra a un Tom desgraciado y abatido, cuya actitud se refleja a través del uso de verbos como *whimper*, tal y como se puede comprobar a continuación.

(5) 'I suppose I must. I can't be more miserable anywhere,' *whimpered* the whelp, 'than I have been here, ever since I can remember. That's one thing.'

(HT, libro 3, capítulo 7)

En suma, a pesar de las diferencias que existen entre verbos como *grumble*, *growl*, *stammer* y *whimper*, una lectura del texto revela una clara función caracterizadora de estos en distintos estadios de la vida textual de Tom.

En cuanto a los ejemplos de personajes cuyo carácter experimenta un cambio considerable en un momento de la historia debido a algún episodio que marca su vida textual puede mencionarse a Ned Dennis, el verdugo de *Barnaby Rudge*. En efecto, durante la mayor parte de la obra se muestra obsesionado con su profesión, dispuesto a ahorcar a quien sea necesario en nombre de las revueltas. Sin embargo, en el tramo final de la historia es capturado y condenado a la horca. Este momento, que tiene lugar en el capítulo 74, constituye un punto de inflexión en la actitud del ejecutor.

Si no se tiene en cuenta este cambio, resulta imposible comprender el uso de las formas de decir empleadas para construir su discurso. Efectivamente, el catálogo de verbos que introducen las palabras de Dennis está formado por ejemplos específicos tan dispares como *chuckle*, *growl*, *implore*, *moan*, *remonstrate*, *roar*, *scream*, *shout*, *vociferate*, *whine* y *whimper*, entre otros. En ellos se puede realizar una división prácticamente dicotómica: mientras que *growl*, *remonstrate*, *roar*, *shout* y *vociferate* ilustran su ímpetu, mal humor y temperamento, de ejemplos como *whine*, *whimper*, *scream*, *moan* e *implore* se desprenden matices de debilidad e incluso arrepentimiento. Si se analiza el uso que Dickens hace de estos verbos, se observa que su disposición en el texto se corresponde con el antedicho cambio de carácter del personaje. Por un lado, los ejemplos que denotan irascibilidad dominan sus apariciones hasta el capítulo 74. Sirvan como botón de muestra los siguientes casos de *growl* y *vociferate* del capítulo 44:

(6) Gashford required no second invitation, and entered with a gracious air. There was a fire in the rusty grate (for though the spring was pretty far advanced, the nights were cold), and on a stool beside it Hugh sat smoking. Dennis placed a chair, his only one, for the secretary, in front of the hearth; and took his seat again upon the stool he had left when he rose to give the visitor admission.

'What's in the wind now, Muster Gashford?' he said, as he resumed his pipe, and looked at him askew. 'Any orders from head-quarters? Are we going to begin? What is it, Muster Gashford?'

'Oh, nothing, nothing,' rejoined the secretary, with a friendly nod to Hugh. 'We have broken the ice, though. We had a little spurt to-day—eh, Dennis?'

'A very little one,' *growled* the hangman. 'Not half enough for me.'

‘Nor me neither!’ cried Hugh. ‘Give us something to do with life in it—with life in it, master. Ha, ha!’

‘Why, you wouldn’t,’ said the secretary, with his worst expression of face, and in his mildest tones, ‘have anything to do, with—with death in it?’

‘I don’t know that,’ replied Hugh. ‘I’m open to orders. I don’t care; not I.’

‘Nor I!’ *vociferated* Dennis.

(BR, capítulo 44)

La conversación tiene lugar cuando Gashford se acerca a una taberna para hablar con Hugh y el propio Dennis y ver si saben quién ha sido el que le ha lanzado una piedra en un altercado anterior. Ninguno de los dos llega a decírselo. Durante todo el intercambio, Dennis se muestra displicente, como refleja la utilización de *growl* y *vociferate* para modelar su voz. El empleo de ambos verbos contribuye a proyectar su temperamento, que encaja perfectamente en el carácter hosco del ejecutor.

Por el contrario, *whine*, *whimper*, *scream*, *moan* e *implore* aparecen, sin excepción, después del capítulo 74, cuando es capturado y juzgado. Como se puede comprobar en el siguiente intercambio, extraído del capítulo 76, el empleo de *moan*, *whine* y *scream* de decir contribuye a mostrar el pánico del verdugo antes de ser ahorcado:

(7) ‘No reprieve, no reprieve! Nobody comes near us. There’s only the night left now!’ *moaned* Dennis faintly, as he wrung his hands. ‘Do you think they’ll reprieve me in the night, brother? I’ve known reprieves come in the night, afore now. I’ve known ‘em come as late as five, six, and seven o’clock in the morning. Don’t you think there’s a good chance yet, —don’t you? Say you do. Say you do, young man,’ *whined* the miserable creature, with an imploring gesture towards Barnaby, ‘or I shall go mad!’

‘Better be mad than sane, here,’ said Hugh. ‘GO mad.’

‘But tell me what you think. Somebody tell me what he thinks!’ cried the wretched object, —so mean, and wretched, and despicable, that even Pity’s self might have turned away, at sight of such a being in the likeness of a man — ‘isn’t there a chance for me, —isn’t there a good chance for me? Isn’t it likely they may be doing this to frighten me? Don’t you think it is? Oh!’ he almost shrieked, as he wrung his hands, ‘won’t anybody give me comfort!’

‘You ought to be the best, instead of the worst,’ said Hugh, stopping before him. ‘Ha, ha, ha! See the hangman, when it comes home to him!’

‘You don’t know what it is,’ cried Dennis, actually writhing as he spoke: ‘I do. That I should come to be worked off! I! I! That I should come!’

‘And why not?’ said Hugh, as he thrust back his matted hair to get a better view of his late associate. ‘How often, before I knew your trade, did I hear you talking of this as if it was a treat?’

‘I an’t inconsistent,’ *screamed* the miserable creature; ‘I’d talk so again, if I was hangman. Some other man has got my old opinions at this minute. That makes it worse. Somebody’s longing to work me off. I know by myself that somebody must be!’

‘He’ll soon have his longing,’ said Hugh, resuming his walk. ‘Think of that, and be quiet.’

(BR, capítulo 76)

El uso de *moan*, *whine* y *scream* para introducir sus actos de habla sin duda contribuye a proyectar el miedo ante el ajusticiamiento que está a punto de recibir, como también reflejan sus

propias palabras a Hugh, en quien intenta encontrar desesperadamente alguna especie de alivio fruto de la desesperación que le gobierna.

En definitiva, el uso de verbos de naturaleza contrapuesta no solo está justificado, sino que constituye una herramienta que ayuda a reflejar el arco del personaje en el transcurso de la historia. Reparar en tales cuestiones resulta, por tanto, fundamental, dado que influyen en la elección de los verbos por parte del narrador a la hora de construir el discurso de los personajes. Si bien es cierto que casos como los de Ned Dennis y el comentado anteriormente de Tom Gradgrind no son muy numerosos, conviene no obviarlos, pues la heterogeneidad en el catálogo de formas de decir asociadas a estos personajes refleja cambios de actitud dignos de análisis en el plano caracterizador.

### 5.1.10. Verbos de habla y personajes protagonistas

Por último, como se habrá apreciado, apenas se ha hecho mención a los protagonistas de las catorce novelas como ejemplos paradigmáticos del uso que Dickens hace de los verbos de habla. Este hecho, que en principio podría sorprender al lector no avisado, no resulta extraño entre la crítica dickensiana, que parece unánime en la opinión de que los protagonistas no son ejemplos de individualización del discurso. En este sentido, cabe recordar las palabras de Paroissien (2000: 77) sobre el “consensus about the failure of some of Dickens’s male characters”. Efectivamente, existe una suerte de acuerdo en torno a la delineación, menos individualizada, de los personajes masculinos, especialmente aquellos con mayor peso en las obras. En términos de proyección de discurso, esta situación se refleja a través del catálogo de formas de decir que introducen el habla de los protagonistas de las novelas, en el que, a pesar de la abundancia de verbos, no encontramos formas especialmente caracterizadoras. Paroissien (*ibid.*) menciona los ejemplos de *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby* y *Martin Chuzzlewit*. Tómese el ejemplo del segundo de estos. Como se puede advertir en la siguiente tabla, no cabe duda de que *Nicholas Nickleby* es con diferencia el personaje con mayor peso desde un punto de vista discursivo:

Personaje	Aparic.	Personaje	Aparic.	Personaje	Aparic.
Arthur Gride	76	Mr. Folair	26	Mrs. Wititterly	16
Charles Cheeryble	36	Mr. Kenwigs	17	Ned Cheeryble	13
Frank Cheeryble	5	Mr. Lenville	10	Newman Noggs	95
John Brondie	71	Mr. Lillyvick	53	Nicholas Nickleby	380
Kate	113	Mr. Mantalini	47	Peg Sliderskew	19
Lord F. Verisopht	37	Mr. Pluck	13	Ralph Nickleby	226
Madame Mantalini	53	Mr. Pyke	13	Sir Mulberry Hawk	65
Matilda Price	55	Mr. Wititterly	5	Smikey	57
Miss La Creevy	64	Mr. Crummles	9	Squeers	193
Miss Petowker	16	Mrs. Grudden	3	Stanley	21
Miss Snevellicci	16	Mrs. Kenwigs	27	Tim Linkinwater	24
Miss Squeers	63	Mrs. Nickleby	137	Wackford Squeers	6
Mr. Crawl	11	Mrs. Nickleby’s suitor	12	Walter Bray	22
Mr. Crummles	53	Mrs. Squeers	31	Resto <sup>190</sup>	270

**Tabla 46. Número de verbos de habla localizados con cada personaje en *Nicholas Nickleby***

A pesar de ello, como se decía, el catálogo de verbos de habla que conforman esta vida textual tan amplia apenas cuenta con formas de decir específicas, como se muestra a continuación:

<sup>190</sup> La etiqueta “resto” hace referencia a aquellos personajes con presencia en menos de tres capítulos.

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	7	<i>inquire</i>	20	<i>reason</i>	2	<i>return</i>	29
<i>answer</i>	11	<i>interpose</i>	3	<i>rejoin</i>	44	<i>sigh</i>	1
<i>ask</i>	40	<i>interrupt</i>	5	<i>remark</i>	2	<i>stammer</i>	1
<i>continue</i>	2	<i>murmur</i>	1	<i>repeat</i>	10	<i>suggest</i>	5
<i>cry</i>	49	<i>mutter</i>	2	<i>reply</i>	116	<i>thunder</i>	1
<i>demand</i>	4	<i>observe</i>	7	<i>resume</i>	4	<i>urge</i>	2
<i>exclaim</i>	6	<i>pursue</i>	3	<i>retort</i>	2	<i>whisper</i>	1

**Tabla 47. Verbos de habla asociados a Nicholas Nickleby (*Nicholas Nickleby*)**

Ninguno de los verbos asociados a su habla, por ejemplo, introduce su discurso de forma exclusiva. Asimismo, la mayoría de formas de decir que conforman el catálogo son de carácter estructurador o marcador del discurso. Cabe mencionar, eso sí, que hay verbos descriptivos —*murmur*, *sigh*, *stammer* y *thunder*, por ejemplo—, aunque su presencia es menor. Tales elecciones, con un alto potencial caracterizador, apenas comportan usos esporádicos que parecen tener más que ver con el contexto en el que se imbrican que con el carácter del propio personaje. Sirvan como ejemplo *stammer* y *thunder*. La aparición de *stammer*, por un lado, se sitúa en el capítulo doce, cuando Nicholas se disculpa ante Miss Price por haber sido el causante de una discusión entre ella y Miss Squeers la noche anterior. Miss Price presiona al propio Nicholas para que abunde un poco más en su respuesta. Este, titubeando, le pregunta que si Fanny cree que él está enamorado de ella. La formulación de esta pregunta pone a Nicholas en un aprieto, como se puede advertir a través de la utilización de *stammer* por parte de Dickens para reforzar la vacilación del joven:

- (1) ‘I am very sorry —truly and sincerely sorry— for having been the cause of any difference among you, last night. I reproach myself, most bitterly, for having been so unfortunate as to cause the dissension that occurred, although I did so, I assure you, most unwittingly and heedlessly.’

‘Well; that’s not all you have got to say surely,’ exclaimed Miss Price as Nicholas paused.

‘I fear there is something more,’ *stammered* Nicholas with a half-smile, and looking towards Miss Squeers, ‘it is a most awkward thing to say—but—the very mention of such a supposition makes one look like a puppy—still—may I ask if that lady supposes that I entertain any—in short, does she think that I am in love with her?’

(*NN*, capítulo 12)

El empleo de *thunder*, por otro lado, tiene lugar en el capítulo trece, cuando Smike, compañero de Nicholas en la escuela, es capturado tras haberse escapado. En un acto de poderío ante el resto de alumnos como férreo maestro, Squeers comienza a castigar físicamente al joven. Es entonces cuando Nicholas no puede tolerar la situación y le ordena que pare. El tono de su negativa se ve reforzado por el uso que Dickens hace de *thunder*:

- (2) Mrs Squeers, being out of breath with her exertions, complied. Squeers caught the boy firmly in his grip; one desperate cut had fallen on his body —he was wincing from the lash and uttering a scream of pain— it was raised again, and again about to fall —when Nicholas Nickleby, suddenly starting up, cried ‘Stop!’ in a voice that made the rafters ring.

‘Who cried stop?’ said Squeers, turning savagely round.

‘I,’ said Nicholas, stepping forward. ‘This must not go on.’

‘Must not go on!’ cried Squeers, almost in a shriek.

‘No!’ *thundered* Nicholas.



Aghast and stupefied by the boldness of the interference, Squeers released his hold of Smike, and, falling back a pace or two, gazed upon Nicholas with looks that were positively frightful.

(*NN*, capítulo 13)

Por lo demás, poco se puede comentar al hilo de las formas de decir más específicas empleadas para introducir sus palabras. Su caso poco tiene que ver con los de Ralph o Squeers, detallados anteriormente<sup>191</sup>, y donde, como se ha podido observar, los verbos sí que desempeñan un papel fundamental en términos de caracterización. El ejemplo de Nicholas, en suma, sirve para ratificar, como se decía, la opinión de la crítica en torno a la delineación de los protagonistas, con menos matices desde el punto de vista de la individualización en el plano de la caracterización<sup>192</sup>. Este hecho parece estar relacionado, como se verá en el apartado 5.4., con el formato de publicación: un personaje que está siempre presente —como es el caso del protagonista— se va perfilando de forma gradual, a través de descripciones, su comportamiento, etc. Naturalmente, su habla —o en el caso que nos ocupa, la manera en que se proyecta— también influye. No obstante, esta influencia no es tan destacada como con los personajes con una vida textual intermitente. Con estos, el verbo de habla puede funcionar como un elemento identificador, algo muy útil cuando el personaje ha desaparecido durante varias entregas (para el lector original, varias semanas; o incluso meses, en el caso de las novelas de periodicidad mensual) y se necesita evocar de nuevo su imagen. Salvando las distancias, los verbos de habla juegan un papel similar al de las muletillas o el lenguaje gestual repetido tan característicos de algunos personajes, con un valor identificador claro. En el caso de los protagonistas, sin embargo, esto no es así. De la misma manera que no hay protagonistas que utilicen muletillas o un lenguaje gestual que descuelle por su sistematicidad, su habla tampoco suele aparecer proyectada por verbos específicos que se asocien a su idiolecto de forma exclusiva.

Una vez analizado el valor de los verbos de habla desde esta perspectiva panorámica, a continuación se realiza un estudio detallado de las formas de decir en tres grandes bloques: según el género del personaje con el que se asocian, según el tipo de narrador que cuenta la historia y, por último, atendiendo al sobredicho formato de publicación. Como ya se comentó en al comienzo del capítulo, estos tres bloques no son sino distintos ángulos de un mismo prisma, que servirán para demostrar el uso que Dickens hace de las formas de decir como técnica de caracterización en sus novelas.

## 5.2. Análisis de los verbos de habla según el sexo de los personajes

Como se podrá observar en las páginas que siguen, la utilización que Dickens hace de los verbos de habla responde, en gran medida, al sexo del personaje con el que se asocian. Tal uso juega un papel de importancia cardinal en la caracterización de estos: no solo establece un contraste discursivo entre hombres y mujeres que marca una línea divisoria entre el carácter de ambos sexos en Dickens, sino que sirve como base sobre la que delinear a cada sujeto de un modo más específico. El hecho de que, por ejemplo, *bellow*, *bluster*, *growl*, *order*, *roar*, *snarl*, *thunder* o *vociferate* aparezcan únicamente con varones y *beg*, *breath*, *languish*, *mourn* o *pout*, por el contrario, lo hagan solo con figuras femeninas ofrece información sobre el grueso del carácter de ambos géneros desde la perspectiva de Dickens. El siguiente ejemplo, extraído de *The Old Curiosity Shop*, ilustra perfectamente tal contraste:

---

<sup>191</sup> Para el uso que Dickens hace de los verbos de habla con Ralph Nickleby, véase el apartado 5.1.2. (ejemplos (1) a (39)). Para el uso de estos con Squeers, véase el apartado 4.3.3. (ejemplos (21) a (27)).

<sup>192</sup> Naturalmente, existen excepciones, como las de David (*David Copperfield*) y Pip (*Great Expectations*), comentadas en el apartado 5.3.3.1.

(1) 'Has anything happened?' cried his wife. 'Oh! Do tell me that?'

'Yes,' *snarled* the dwarf. 'No. What matter which? I have told you what to do. Woe betide you if you fail to do it, or disobey me by a hair's breadth. Will you go!'

'I am going, I'll go directly; but,' *faltered* his wife, 'answer me one question first. Has this letter any connexion with dear little Nell? I must ask you that —I must indeed, Quilp. You cannot think what days and nights of sorrow I have had through having once deceived that child. I don't know what harm I may have brought about, but, great or little, I did it for you, Quilp. My conscience misgave me when I did it. Do answer me this question, if you please?'

(OCS, capítulo 67)

A cualquier lector de la obra de Dickens le resulta complicado imaginar un acto de habla del malvado Quilp introducido por *falter*, del mismo modo que nunca cabría pensar que *snarl* pudiera proyectar las palabras de su temerosa mujer. El rol de este tipo de verbos trasciende, por tanto, la función de la mera representación del discurso para alcanzar un valor estilístico mucho más importante, que contribuye a proyectar una imagen determinada de ambos personajes y se erige como otro recurso más entre las distintas técnicas de caracterización empleadas por Dickens.

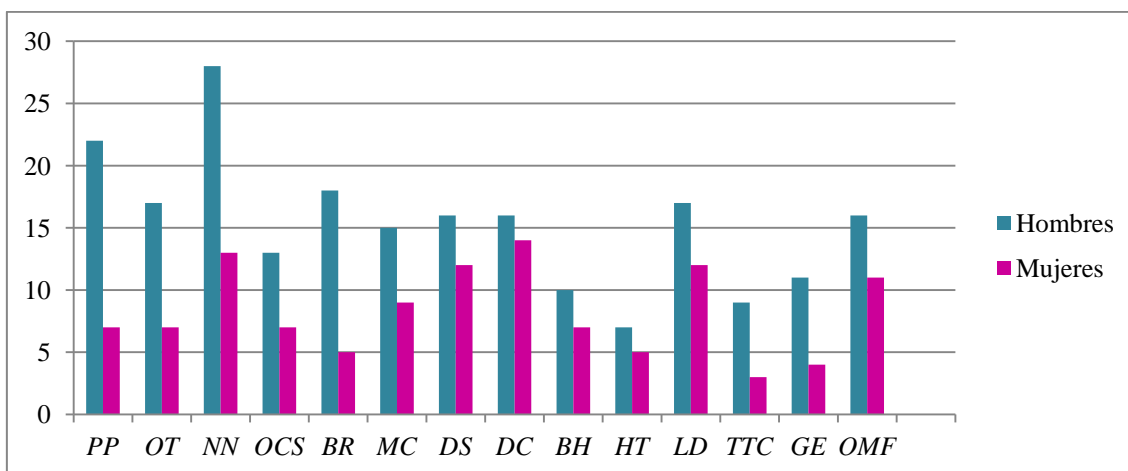
El análisis se divide en dos partes. Naturalmente, en primer lugar se abordarán aquellos verbos asociados únicamente al habla de personajes masculinos o femeninos en exclusiva. En segundo lugar, se analizarán los ejemplos que Dickens utilice con personajes de uno y otro sexo de forma casi monopolista en sus catorce novelas, pues en su distribución también se advierte un valor caracterizador destacado. Este análisis permitirá demostrar cómo el uso que Dickens hace de los verbos de habla responde, en gran medida, al sexo del personaje con el que se asocian y sirve de base sobre la que caracterizar a hombres y mujeres de un modo más individualizado.

Huelga recordar, finalmente, que el uso que Dickens hace de los verbos de habla se circunscribe al ámbito literario, por lo que resultaría peligroso extrapolarlo al ámbito de la sociolingüística. Dicho de otro modo, el uso que hace Dickens de los verbos de habla es puramente estilístico y no posee necesariamente un valor sociolingüístico, como ya se señaló en el apartado 1.2.. Por lo tanto, parece conveniente distanciarse de la tentación de hacer extrapolaciones de la estilística a la sociolingüística. Esto no quiere decir, sin embargo, que no pudiera encontrarse algún valor sociolingüístico a los resultados de este estudio, toda vez que la distinción que establece Dickens entre la forma de hablar de hombres y mujeres dice mucho, no solo de su visión, sino, sobre todo, del contexto victoriano en el que escribe. Esta última consideración, no obstante, queda fuera del ámbito de este estudio.

### 5.2.1. Personajes masculinos y femeninos en CorD14

Antes incluso que los propios verbos, el primer aspecto que debe ser tenido en cuenta a la hora de analizar su uso desde el punto de vista del sexo de los personajes es el del número de criaturas que pueblan el universo ficticio dickensiano, en tanto que las lecturas de los resultados que se lleven a cabo habrán de realizarse teniendo en cuenta el elenco de hombres y mujeres por encima de todo. De lo contrario, existe el riesgo de desvirtuar las interpretaciones que se realicen. Dicho de otro modo, para calibrar en su justa medida el tipo y número de verbos empleados por uno y otro sexo habrá de tenerse en cuenta la mayor o menor presencia de

hombres y mujeres en las novelas del corpus. En la siguiente gráfica se muestra la cantidad de personajes de ambos sexos identificados<sup>193</sup>:



Gráfica 7. Número de personajes masculinos y femeninos en CorD14.

Como se puede advertir, el número de hombres supera al de mujeres en todas las novelas que conforman el corpus dickensiano. La desigualdad es distinta en según qué estadios de su producción, aunque puede trazarse una evolución en cuanto al número de personajes masculinos y femeninos desde los comienzos hasta su última publicación. En las primeras cinco novelas existe una gran discordancia entre ambos sexos, donde —con la excepción de *The Old Curiosity Shop*— los personajes varones, como mínimo, doblan en número a las mujeres. A partir de *Martin Chuzzlewit*, en cambio, comienza a advertirse cierta equidad, que se mantendrá, con la excepción de *A Tale of Two Cities* y *Great Expectations* hasta el final de su producción.

Estas consideraciones en torno al número de hombres y mujeres que pueblan las novelas resultan muy pertinentes, pues, como se decía, los resultados que se desgranen en las siguientes páginas habrán de analizarse teniendo en cuenta la mayor presencia de hombres que mujeres en las novelas.

### 5.2.2. Verbos masculinos y femeninos

Como se describe en este epígrafe, la primera distinción estilística que puede hacerse se plasma en un grupo de verbos que Dickens emplea para introducir de forma exclusiva el habla de los hombres o el de las mujeres. Este grupo de verbos asociados únicamente con un sexo contiene un total de sesenta y dos ejemplos, de los cuales cuarenta y cuatro se asocian al habla de

<sup>193</sup> Conviene señalar que a la hora de identificar los personajes en catorce novelas que aquí se analizan se ha establecido un límite de apariciones en, como mínimo, tres capítulos, para que un personaje sea computado dentro del análisis. Es decir, todos aquellos figurantes con apariciones esporádicas en uno o dos capítulos no han sido tenidos en cuenta a la hora de elaborar la gráfica anterior, en la que se han contabilizado un total de 331 personajes (215 hombres y 116 mujeres). Para ello, se han peinado los 17 021 ejemplos identificados, que, como se puede observar en el apéndice, se han dividido según los personajes con los que se asocian. Como se puede apreciar en dicho apéndice, en cada novela existe una categoría, junto a los distintos personajes, etiquetada como “resto de personajes”. Esta categoría hace referencia, precisamente, a aquellas figuras con apariciones en menos de tres capítulos. La suma de todos estos ejemplos tan solo alcanza los 2090 verbos, es decir, un 12,27%. Dejar fuera a los personajes que articulan este discurso no resulta, por tanto, pernicioso, pues su representatividad no es significativa. Asimismo, Grip, el cuervo de Barnaby en *Barnaby Rudge*, no ha sido computado como personaje debido, lógicamente, a que se trata de un animal, a pesar de que Dickens le da voz en varios capítulos.

hombres y dieciocho al de mujeres. Como se recordará, el número total de verbos que contiene CorD14 es de 130, con lo cual llama la atención que Dickens utilice prácticamente la mitad (47,6%) para distinguir a hombres y mujeres. Esta cifra evidencia una clara división entre ambos sexos en las novelas de Dickens en términos discursivos y, por tanto, contribuye a la caracterización de los personajes. El hecho de que la cantidad de verbos femeninos sea menos de la mitad que la de los masculinos no ha de resultar sorprendente. Efectivamente, esta diferencia parece responder a una cuestión puramente estadística, ya que, como se ha comentado en el apartado anterior, el catálogo de personajes masculinos con apariciones en al menos tres capítulos supera, con mucho, al de personajes femeninos<sup>194</sup>.

De forma más concreta, los verbos de habla masculinos son los siguientes:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>acquiesce</i>	7	<i>conclude</i>	4	<i>nod</i>	1	<i>snort</i>	2
<i>admit</i>	2	<i>confess</i>	4	<i>order</i>	1	<i>soliloquise</i>	3
<i>articulate</i>	1	<i>confide</i>	4	<i>pause</i>	2	<i>squeak</i>	1
<i>assert</i>	1	<i>fawn</i>	1	<i>persist</i>	2	<i>stipulate</i>	4
<i>assure</i>	1	<i>grin</i>	6	<i>pipe</i>	2	<i>stop</i>	1
<i>bellow</i>	1	<i>growl</i>	82	<i>ponder</i>	1	<i>thunder</i>	8
<i>blubber</i>	5	<i>grumble</i>	13	<i>renew</i>	1	<i>utter</i>	1
<i>blurt</i>	1	<i>hazard</i>	4	<i>roar</i>	47	<i>vociferate</i>	3
<i>bluster</i>	7	<i>hiccup</i>	1	<i>ruminare</i>	1	<i>wheeze</i>	1
<i>boast</i>	1	<i>insinuate</i>	4	<i>shout</i>	33	<i>whistle</i>	1
<i>complain</i>	1	<i>insist</i>	2	<i>snarl</i>	10	<i>yawn</i>	1

**Tabla 48. Verbos de habla masculinos en CorD14**

Este grupo de verbos masculinos no se corresponde con solo una de las categorías de la clasificación comentada en el apartado 4.3.1. Es cierto, sin embargo, que existe una prominencia de las formas de decir con fuerza ilocutiva<sup>195</sup> y, sobre todo, de las de tipo descriptivo<sup>196</sup>. Es en estas últimas, en efecto, donde mejor se observa el componente caracterizador de los verbos de habla empleados únicamente con hombres. En muchas de las restantes, de hecho, se advierte cierto grado de casualidad. Esto es, el hecho de que verbos como *assert*, *assure*, *admit*, *articulate*, *nod*, *renew*, *stop* o *utter*, cada uno de ellos con una sola aparición en CorD14, sean empleados por Dickens para introducir el habla de hombres y no de mujeres parece más bien una coincidencia, producto quizá del mayor elenco de personajes masculinos en las catorce novelas.

Lo mismo puede decirse de otros verbos más específicos como *hiccup*, *wheeze*, *whistle* o *yawn*, también con una sola aparición. Su utilización con personajes de sexo masculino no parece sino una casualidad fruto del contexto en el que se emplea el verbo. Sirva *hiccup* como ejemplo, empleado para introducir las palabras de Squeers en *Nicholas Nickleby*:

- (1) ‘Why have you not sent to me?’ said Ralph. ‘How could I come till I knew what had befallen you?’

<sup>194</sup> Esta distribución de cuarenta y cuatro con hombres y dieciocho con mujeres resulta, de hecho lógica, pues suponen un 70% y un 30% respectivamente de los sesenta y dos verbos exclusivos de alguno de los dos sexos, porcentaje similar al de la presencia de los 215 personajes masculinos (un 65% de los 331 totales) y los 116 femeninos (un 35%) en CorD14.

<sup>195</sup> En total, son dieciséis los verbos masculinos con fuerza ilocutiva: *acquiesce*, *admit*, *articulate*, *assert*, *assure*, *complain*, *confess*, *confide*, *fawn*, *hazard*, *insinuate*, *nod*, *order*, *soliloquise*, *stipulate* y *utter*.

<sup>196</sup> La cifra de verbos masculinos descriptivos asciende a veinte: *bellow*, *blubber*, *blurt*, *bluster*, *boast*, *grin*, *growl*, *grumble*, *hiccup*, *pipe*, *roar*, *shout*, *snarl*, *snort*, *squeak*, *thunder*, *vociferate*, *wheeze*, *whistle* y *yawn*.

‘My family!’ *hiccuped* Mr Squeers, raising his eye to the ceiling: ‘my daughter, as is at that age when all the sensibilities is a-coming out strong in blow—my son as is the young Norval of private life, and the pride and ornament of a dotting willage—here’s a shock for my family! The coat-of-arms of the Squeerses is tore, and their sun is gone down into the ocean wave!’

‘You have been drinking,’ said Ralph, ‘and have not yet slept yourself sober.’

(*NN*, capítulo 60)

Desde luego, entre las idiosincrasias del malvado maestro no se encuentra la de hipar sistemáticamente. Por el contrario, su elección responde al estado de embriaguez del propio Squeers, que Ralph le recrimina a continuación. Para ilustrarlo, Dickens recurre a *hiccup*, que refuerza la condición etílica del maestro a través de la articulación de sus palabras.

Lo mismo puede decirse de *whistle*, empleado únicamente para introducir el discurso de Fledgeby (*Our Mutual Friend*). Su elección por parte de Dickens parece responder exclusivamente al deseo de mostrar la sorpresa del propio Fledgeby mediante un ilustrativo silbido ante la lista que le acaba de mostrar su empleado:

- (2) ‘Sir, a long list,’ replied Riah, taking out a pocket-book, and selecting from its contents a folded paper, which, being unfolded, became a sheet of foolscap covered with close writing.

‘Whew!’ *whistled* Fledgeby, as he took it in his hand. ‘Queer Street is full of lodgers just at present! These are to be disposed of in parcels; are they?’

(*OMF*, libro 3, capítulo 1)

Estos usos excepcionales, sin embargo, no deben empañar el verdadero valor de muchos de los verbos masculinos que acaban de mostrarse. Así, en el uso de formas de decir como *bellow*, *blubber*, *blurt*, *boast*, *complain*, *growl*, *insist*, *order*, *persist*, *pipe*, *roar*, *shout*, *snarl*, *snort*, *squeak*, *thunder* o *vociferate* sí que se advierte un claro valor caracterizador que sirve para individualizar el habla de algunos de ellos con respecto al resto de personajes que pueblan las distintas historias. Los dos ejemplos más claros son, sin duda, *growl* y *roar*, con ochenta y dos y cuarenta y siete apariciones respectivamente. Que dos verbos con tal número de apariciones y con un grado de especificidad tan alto se asocien al habla de hombres exclusivamente ratifica el componente distintivo de las formas de decir masculinas en el acervo dickensiano. El valor caracterizador que estos verbos puede atesorar se constata al descender al texto y observar cuáles son los personajes con los que se asocian. Así, *growl*, por ejemplo, suele emplearse para proyectar la personalidad de los hombres caracterizados por su vileza, como ya pudo comprobarse en el caso de Sikes (*Oliver Twist*) en el apartado 4.3.3.:

- (3) ‘Why, what the blazes is in the wind now!’ *growled* a deep voice. ‘Who pitched that ‘ere at me? It’s well it’s the beer, and not the pot, as hit me, or I’d have settled somebody. I might have know’d, as nobody but an infernal, rich, plundering, thundering old Jew could afford to throw away any drink but water —and not that, unless he done the River Company every quarter. Wot’s it all about, Fagin? D—me, if my neck-handkercher an’t lined with beer! Come in, you sneaking warmint; wot are you stopping outside for, as if you was ashamed of your master! Come in!’

(*OT*, capítulo 13)

- (4) ‘Come in, d’ye hear?’ *growled* this engaging ruffian.

(*OT*, capítulo 13)

- (5) ‘Didn’t know, you white-livered thief!’ *growled* Sikes. ‘Couldn’t you hear the noise?’  
(OT, capítulo 15)
- (6) ‘Do you hear?’ *growled* Sikes, as Oliver hesitated, and looked round.  
(OT, capítulo 16)
- (7) ‘Now, then!’ *growled* Sikes, as Oliver started up; ‘half-past five! Look sharp, or you’ll get no breakfast; for it’s late as it is.’  
(OT, capítulo 20)
- (8) ‘Oh! you’ve thought better of it, have you?’ *growled* Sikes, marking the tear which trembled in her eye. ‘All the better for you, you have.’  
(OT, capítulo 20)
- (9) ‘Upon your what?’ *growled* Sikes, with excessive disgust. ‘Here! Cut me off a piece of that pie, one of you boys, to take the taste of that out of my mouth, or it’ll choke me dead.’  
(OT, capítulo 39)
- (10) ‘Well, I suppose it is,’ *growled* Sikes. ‘I thought I had tamed her, but she’s as bad as ever.’  
(OT, capítulo 44)

Otro ejemplo donde se advierte con claridad meridiana el componente caracterizador de *growl* es en *Great Expectations*, donde se utiliza en cuatro ocasiones para modelar el discurso de Orlick, el malvado empleado de Joe Gargery que odia visceralmente a Pip:

- (11) “Shall if I like,” *growled* Orlick. “Some and their up-towning! Now, master! Come. No favouring in this shop. Be a man!”  
(GE, capítulo 15)
- (12) “You’re a foul shrew, Mother Gargery,” *growled* the journeyman. “If that makes a judge of rogues, you ought to be a good’un.”  
(GE, capítulo 15)
- (13) “Ah-h-h!” *growled* the journeyman, between his teeth, “I’d hold you, if you was my wife. I’d hold you under the pump, and choke it out of you.”  
(GE, capítulo 15)
- (14) “Halloa!” he *growled*, “where are you two going?”  
(GE, capítulo 17)

Lo mismo ocurre con *roar*. El carácter malvado de Squeers (*Nicholas Nickleby*) se refuerza, sin duda, a través de los usos de *roar* que introducen tres de sus intervenciones:

(15) 'I've come according to promise,' *roared* Squeers.  
(*NN*, capítulo 57)

(16) 'Better than what?' *roared* Squeers, adding some rather strong language in an undertone.  
(*NN*, capítulo 57)

(17) 'Some money,' *roared* Squeers. 'I do believe the woman hears me, and wants to make me break a wessel, so that she may have the pleasure of nursing me. Some money, Slider, money!'  
(*NN*, capítulo 57)

El caso de Captain Cuttle en *Dombey and Son* es, si cabe, más ilustrativo, pues el empleo de *roar* se circunscribe de forma exclusiva a este personaje en el marco de la novela, lo que contribuye a ilustrar su vehemencia a través de su forma de hablar:

(18) 'Holloa!' *roared* the Captain. 'What's the matter?'  
(*DS*, capítulo 25)

(19) 'Gone!' *roared* the Captain.  
(*DS*, capítulo 25)

(20) 'Yes,' *roared* the Captain. 'Steady, darling! courage! Don't look round yet. See there! upon the wall!'  
(*DS*, capítulo 49)

(21) 'Wal'r! Husband! THAT?' *roared* the Captain, tossing up his glazed hat into the skylight.  
(*DS*, capítulo 50)

En ocasiones, Dickens incluso emplea estos dos verbos a la vez para vertebrar el discurso de un mismo personaje, reforzando aún más su perfil malvado. Este es el caso, por ejemplo, de Hugh (*Barnaby Rudge*). El uso repetido de *growl* y *roar* para modelar su discurso coadyuva a proyectar la personalidad del mozo de cuadra de Maypole, descrito por la crítica dickensiana como "frighteningly fearless, coarse and brutal" (Hawes, 2002: 113). He aquí las ocho ocasiones en las que su discurso aparece así descrito:

(22) 'What fellow?' *growled* Hugh, rubbing his eyes and shaking himself.  
(*BR*, capítulo 21)

(23) 'The—the cold, I suppose,' he *growled*, as he shook himself and rose. 'I hardly know where I am yet.'  
(*BR*, capítulo 28)

(24) 'No harm at all, master,' *growled* Hugh, with humility. 'I have only done as you ordered.'  
(*BR*, capítulo 40)

- (25) 'It's not his way to let matters drop, you may be sure of that,' *growled* Hugh in answer. 'I'm in no humour to stir yet, though. I'm as stiff as a dead body, and as full of ugly scratches as if I had been fighting all day yesterday with wild cats.'

(BR, capítulo 52)

- (26) 'If you're a wise man,' *growled* Hugh, raising his head to look at him with a frown, 'you'll hold your tongue. I tell you I'm going to sleep.'

(BR, capítulo 74)

- (27) 'Yes!' *roared* Hugh.

(BR, capítulo 39)

- (28) 'No Popery, captain!' *roared* Hugh.

(BR, capítulo 39)

- (29) 'You won't be hurt I tell you, Jack—do you hear me?' *roared* Hugh, impressing the assurance upon him by means of a heavy blow on the back. 'He's so dead scared, he's woolgathering, I think. Give him a drop of something to drink here. Hand over, one of you.'

(BR, capítulo 54)

A la luz de estos ejemplos, y teniendo en cuenta la cantidad de apariciones de estos verbos, queda patente su valor estilístico a la hora de introducir el habla de hombres y delinear lo que podríamos denominar el discurso masculino. Esto no significa, sin embargo, que algunos de estos verbos no puedan ser, a su vez, identificadores de personajes masculinos concretos. En efecto, en ocasiones Dickens emplea ciertos verbos con determinados personajes masculinos, reforzando aún más su carácter individualizador. Sirva como ejemplo el caso de *bluster*. De sus siete apariciones, cuatro se encuentran en *Hard Times*. Todas ellas, además, se asocian al habla de Bounderby, tal y como se comentó en el apartado 4.3.3. (ejemplos (17) a (20)), lo que contribuye a perfilar el carácter hostil del infame banquero:

- (30) 'Well!' *blustered* Mr. Bounderby, 'what's the matter? What is Young Thomas in the dumps about?'

(HT, libro 1, capítulo 4)

- (31) 'Here's Tom Gradgrind's daughter knows pretty well what it might have been, if you don't,' *blustered* Bounderby. 'Dropped, sir, as if she was shot when I told her! Never knew her do such a thing before. Does her credit, under the circumstances, in my opinion!'

(HT, libro 2, capítulo 8)

- (32) 'What do you mean, ma'am?' *blustered* Bounderby.

(HT, libro 2, capítulo 11)

- (33) 'I think differently,' *blustered* Bounderby.

(HT, libro 3, capítulo 3)



Otro ejemplo claro es el de Jonas Chuzzlewit (*Martin Chuzzlewit*), con quien Dickens emplea *grumble* para introducir sus palabras de forma exclusiva. Teniendo en cuenta que *bawl* y *sneer*<sup>197</sup> también se emplean para introducir su discurso, el uso de *grumble* no hace sino resaltar tal individualización discursiva:

- (34) ‘If you’re in such a state of mind as that,’ he *grumbled*, but in the same subdued key, ‘why don’t you make over your property? Buy an annuity cheap, and make your life interesting to yourself and everybody else that watches the speculation. But no, that wouldn’t suit YOU. That would be natural conduct to your own son, and you like to be unnatural, and to keep him out of his rights. Why, I should be ashamed of myself if I was you, and glad to hide my head in the what you may call it.’

(MC, capítulo 18)

- (35) ‘Is it?’ *grumbled* Jonas, with a doubtful shake of the head.

(MC, capítulo 20)

- (36) ‘She has bothered enough about it,’ *grumbled* Mr Jonas. ‘Now, show a light, will you?’

(MC, capítulo 26)

Por último, puede mencionarse también el ejemplo de Rogue Riderhood (*Our Mutual Friend*), único personaje de la decimocuarta novela de Dickens cuyas palabras aparecen introducidas por *vociferate*. Si tenemos en cuenta que su discurso también se encuentra modelado por *growl* (cuatro ocasiones), *mutter* (cinco) o *roar* (una), entre otros, no parece difícil adivinar un componente individualizador en el uso de *vociferate* para proyectar las palabras del amenazante barquero que se dedicaba a robar cadáveres del Támesis junto a Gaffer Hexam:

- (37) ‘No Poll Parroting!’ he *vociferated*, in return. ‘Keep your mouth shut!—I want to know, you sir, whether you charge that there crime on George Radfoot?’

(OMF, libro 2, capítulo 15)

- (38) ‘Don’t so much as look at me like that, or I won’t talk to you at all,’ *vociferated* Riderhood. ‘But, instead of talking, I’ll bring my hand down upon you with all its weight,’ heavily smiting the table with great force, ‘and smash you!’

(OMF, libro 4, capítulo 15)

En suma, más allá de introducir simples actos de habla, muchos de estos cuarenta y cuatro verbos masculinos desprenden matices muy concretos que contribuyen a caracterizar a los personajes con los que se asocian. Lo mismo ocurre con la nómina de dieciocho verbos que Dickens emplea para introducir el habla de mujeres en exclusiva. La siguiente tabla muestra el número de ejemplos y su frecuencia de uso:

---

<sup>197</sup> Véase apartado 5.2.3., ejemplos (16) a (18).

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>announce</i>	1	<i>enquire</i>	1	<i>mourn</i>	1	<i>recommence</i>	1
<i>beg</i>	1	<i>giggle</i>	2	<i>pout</i>	6	<i>screech</i>	1
<i>breath</i>	1	<i>hurry</i>	1	<i>proclaim</i>	2	<i>superadd</i>	1
<i>chatter</i>	1	<i>languish</i>	1	<i>promise</i>	1		
<i>coax</i>	1	<i>lisp</i>	5	<i>recollect</i>	1		

**Tabla 49. Verbos de habla femeninos en CorD14**

Como se puede observar, los ejemplos pertenecen, al igual que ocurre con las formas de decir masculinas, a las cuatro categorías de la clasificación comentada en el apartado 4.3.1. De nuevo, la que cuenta con más ejemplos es la de los verbos de habla descriptivos<sup>198</sup>, pero también hay verbos con fuerza ilocutiva<sup>199</sup>, marcadores de discurso<sup>200</sup> e incluso un verbo estructurador<sup>201</sup>. Al igual que con los verbos masculinos, la utilización de algunas formas de decir femeninas parecen ser fruto de una cuestión puramente azarosa. Así, que *enquire* se utilice para introducir el habla de Louisa (*Hard Times*) poco parece tener que ver con su condición de mujer ni, mucho menos, con su caracterización, como se comentó en el apartado 5.1.5.:

- (39) ‘Tom,’ *enquired* his sister, slowly, and in a curious tone, as if she were reading what she asked in the fire, and it was not quite plainly written there, ‘do you look forward with any satisfaction to this change to Mr. Bounderby’s?’

(*HT*, libro 1, capítulo 8)

En otros casos, sin embargo, en los verbos femeninos se advierte la misma función estilística caracterizadora que en el caso de los verbos masculinos citados más arriba: *bellow*, *boast*, *growl*, *order*, *roar*, *shout*, *snarl* *snort*, *thunder*, *vociferate*, etc. Obviamente, al tratarse del sexo “débil”, el retrato que contribuye a delinearlos es diametralmente opuesto, pues lejos de las voces, el estruendo y los decibelios masculinos, en el uso de elecciones como *breath*, *beg*, *chatter*, *coax*, *giggle*, *hurry*, *languish*, *mourn* o *screech* se advierte debilidad, fragilidad e incluso sumisión. Al igual que en el caso de los verbos masculinos, estos ejemplos contribuyen a presentar una imagen individualizada de algunas de ellas en el marco de la historia en la que aparecen. Tómese como ejemplo *pout*, el verbo femenino con más presencia, con seis apariciones en CorD14. Estos seis usos se distribuyen entre cuatro personajes distintos: Dora Copperfield (*David Copperfield*), Louisa Gradgrind (*Hard Times*), Flora Finching (*Little Dorrit*) y Bella Wilfer (*Our Mutual Friend*):

- (40) ‘How can you ask me anything so foolish?’ *pouted* Dora. ‘Love a beggar!’

(*DC*, capítulo 37)

- (41) ‘Oh, but we don’t want any best creatures!’ *pouted* Dora.

(*DC*, capítulo 41)

- (42) ‘That’s the reason!’ *pouted* Louisa.

(*HT*, libro 1, capítulo 4)

<sup>198</sup> Los verbos descriptivos femeninos son: *breath*, *chatter*, *giggle*, *hurry*, *languish*, *lisp*, *pout* y *screech*.

<sup>199</sup> En total, son siete los verbos femeninos con fuerza ilocutiva: *announce*, *beg*, *coax*, *mourn*, *proclaim*, *promise* y *recollect*.

<sup>200</sup> Solo hay dos ejemplos: *recommence* y *superadd*.

<sup>201</sup> El verbo estructurador es *enquire*.

- (43) ‘You don’t seem so,’ *pouted* Flora, ‘you take it very coolly, but however I know you are disappointed in me, I suppose the Chinese ladies —Mandarinesses if you call them so— are the cause or perhaps I am the cause myself, it’s just as likely.’

(*LD*, libro 1, capítulo 13)

- (44) ‘You are very ready,’ *pouted* Flora, coming to a sudden stop in a captivating bashfulness, ‘that I must admit, Papa said you had spoken of her in an earnest way and I said what I have told you and that’s all.’

(*LD*, libro 1, capítulo 23)

- (45) ‘No, I hope it doesn’t,’ *pouted* Bella, stopping herself in something between a humoured laugh and a humoured sob.

(*OMF*, libro 3, capítulo 9)

Estos cuatro personajes se distinguen por su carácter caprichoso, rasgo que se ve reforzado gracias al uso de esta forma de decir. Resulta interesante, además, que sean Dora y Flora los dos personajes con los que Dickens emplea este verbo en más ocasiones, puesto que ambos están basados en Maria Beadnell, el primer amor de Dickens (Carey, 1973: 156; Hawes, 2002: 79, 224). Fruto o no de la casualidad, lo cierto es que el habla de ambos personajes se modela con la ayuda de un verbo que Dickens parece reservar casi en exclusiva para ellas. Este hecho refuerza la hipótesis de los verbos de habla como elemento caracterizador.

El componente individualizador de los verbos femeninos también se advierte en otros ejemplos. Sirvan como botón de muestra *languish* y *lisp*, empleados para introducir el habla de Mrs. Skewton en exclusiva en *Dombey and Son*. De todas las mujeres que pueblan el universo ficticio dickensiano, Mrs. Skewton es una de las más caricaturescas. Intenta disimular a toda costa su avanzada edad, abusando de pinturas, polvos y toda suerte de maquillajes. En el capítulo treinta, Dickens incluso se refiere a ella como “tumbled into ruins like a house of painted cards” cuando su doncella le ayuda a desvestirse para que repose. Pero sin duda, donde mejor se constata su edad es en su modo de hablar, a la que Dickens presta especial atención. Así, su falta de energía y su agotamiento se proyectan a través del uso de verbos como *languish* y *lisp*, empleados para modelar su discurso de forma exclusiva en la novela<sup>202</sup>:

- (46) ‘Is there as much Heart in Mr Dombey as I gave him credit for?’ *languished* Cleopatra tenderly. ‘Do you think he is in earnest, my dear Major? Would you recommend his being spoken to, or his being left alone? Now tell me, like a dear man, what would you advise.’

(*DS*, capítulo 26)

- (47) ‘You may come and see us any evening when you are good,’ *lisped* Mrs Skewton. ‘If Mr Dombey will honour us, we shall be happy. Withers, go on!’

(*DS*, capítulo 21)

- (48) ‘A charming quality,’ *lisped* Mrs Skewton; ‘reminding one of dearest Edith.’

(*DS*, capítulo 26)

---

<sup>202</sup> Cabe destacar que se trata también del único personaje de la novela cuyas palabras aparecen introducidas por *drawl* —en cuatro ocasiones—, con un componente estilístico similar.

- (49) ‘Is this a fact, or is it all a dream!’ *lisped* Cleopatra. ‘Can I believe, my dearest Dombey, that you are coming back tomorrow morning to deprive me of my sweet companion; my own Edith!’

(*DS*, capítulo 30)

- (50) ‘Sterious wretch, who’s he?’ *lisped* Cleopatra.

(*DS*, capítulo 40)

La misma fuerza individualizadora se advierte en el uso de *beg* y *breath*, empleados para modelar únicamente el discurso de Little Dorrit (*Little Dorrit*) en CorD14:

- (51) ‘Yes, pray leave us to go there by ourselves. Pray do!’ *begged* Little Dorrit.

(*LD*, libro 1, capítulo 14)

- (52) ‘I like to look at her,’ she *breathed* to herself. ‘I like to see what has affected him so much.’

(*LD*, libro 2, capítulo 1)

El carácter dócil de la pequeña Dorrit, que actúa como contrapunto de la vehemencia de su padre o de la de su hermana Fanny, se refuerza a través del uso de ambos verbos de habla. Este perfil se ve consolidado por otros verbos de características similares como *plead* o *sigh*, con los que Dickens articula su discurso:

- (53) ‘Yes, I know I am wrong,’ she *pleaded* timidly, ‘don’t think any worse of me; it has grown up with me here.’

(*LD*, libro 1, capítulo 35)

- (54) ‘Father—Edward—no indeed!’ *pleaded* Little Dorrit. ‘Neither Mr nor Mrs Gowan had ever heard our name. They were, and they are, quite ignorant of our history.’

(*LD*, libro 2, capítulo 3)

- (55) ‘Poor Edward!’ *sighed* Little Dorrit, with the whole family history in the sigh.

(*LD*, libro 2, capítulo 14)

En resumen, se comprueba que Dickens hace un uso similar de los verbos masculinos y femeninos. Así, existe un catálogo de verbos empleados con personajes de ambos sexos de forma exclusiva. Además, algunos de estos verbos sirven para individualizar el habla de ciertos personajes. Sin embargo, sí que hay un matiz que diferencia el uso y distribución de los verbos masculinos y femeninos por parte de Dickens, que tiene que ver con la evolución del estilo del autor. Mientras que con los verbos asociados en exclusiva al habla de hombres se advierte una presencia homogénea de estos a lo largo de las catorce novelas, en el caso de los verbos exclusivamente femeninos no se han identificado ejemplos de ninguna forma de decir hasta el sexto trabajo del autor. En este sentido, una muestra de la disposición de las apariciones de los sesenta y dos verbos empleados con algún sexo de forma exclusiva resulta muy elocuente. En la siguiente tabla, en primer lugar, aparecen los verbos masculinos y su disposición a lo largo de las catorce novelas:

	PP	OT	NN	OCS	BR	MC	DS	DC	BH	HT	LD	TTC	GE	OMF	TOTAL
<i>acquiesce</i>	1	4											1	1	7
<i>admit</i>								1						1	2
<i>articulate</i>					1										1
<i>assert</i>	1														1
<i>assure</i>								1							1
<i>bellow</i>	1														1
<i>blubber</i>		1					4								5
<i>blurt</i>							1								1
<i>bluster</i>				1						4				2	7
<i>boast</i>											1				1
<i>complain</i>											1				1
<i>conclude</i>						1					1			2	4
<i>confess</i>								1							1
<i>confide</i>						1									1
<i>fawn</i>								1							1
<i>grin</i>	1			1	1	1		1						1	6
<i>growl</i>	6	14	11	3	12	4	4	4	4	1	2	4	7	6	82
<i>grumble</i>				1		3				2	1	1		5	13
<i>hazard</i>								2					1	1	4
<i>hiccup</i>			1												1
<i>insinuate</i>							1							3	4
<i>insist</i>													2		2
<i>nod</i>							1								1
<i>order</i>					1										1
<i>pause</i>								1				1			2
<i>persist</i>						1							1		2
<i>pipe</i>						1							1		2
<i>ponder</i>					1										1
<i>renew</i>		1													1
<i>roar</i>	20	2	4	6	7	1	4			1				2	47
<i>ruminare</i>						1									1
<i>shout</i>	27		3	1	1	1									33
<i>snarl</i>			5	2					1		1			1	10
<i>snort</i>											2				2
<i>soliloquise</i>	1		1	1											3
<i>squeak</i>			1												1
<i>stipulate</i>							1				1		1	1	4
<i>stop</i>								1							1
<i>thunder</i>	1	4	2					1							8
<i>utter</i>														1	1
<i>vociferate</i>					1									2	3
<i>wheeze</i>					1										1
<i>whistle</i>														1	1
<i>yawn</i>										1					1

Tabla 50. Disposición de verbos masculinos en CorD14

Como se puede observar, el empleo de verbos masculinos es constante desde *Pickwick Papers*. En el caso de un verbo como *growl*, de hecho, se advierten ejemplos de la forma de decir en las catorce novelas. Tal distribución, sin embargo, no se traslada al uso que Dickens hace de los verbos femeninos, pues, como se ha comentado, las cinco primeras novelas carecen de ejemplos que el autor emplee para proyectar el habla de mujeres en exclusiva. En la siguiente tabla se muestra la distribución de los ejemplos correspondientes a los dieciocho verbos femeninos:

	PP	OT	NN	OCS	BR	MC	DS	DC	BH	HT	LD	TTC	GE	OMF	TOTAL
<i>announce</i>											1				1
<i>beg</i>											1				1
<i>breath</i>											1				1
<i>chatter</i>							1								1
<i>coax</i>								1							1
<i>enquire</i>										1					1
<i>giggle</i>						1					1				2
<i>hurry</i>											1				1
<i>languish</i>							1								1
<i>lisp</i>							4						1		5
<i>mourn</i>												1			1
<i>pout</i>								2		1	2			1	6
<i>proclaim</i>														2	2
<i>promise</i>									1						1
<i>recollect</i>									1						1
<i>recommence</i>									1						1
<i>screech</i>										1					1
<i>superadd</i>											1				1

**Tabla 51. Disposición de verbos femeninos en CorD14**

Como se puede advertir, la parte izquierda de la tabla aparece completamente vacía, situación que cambia a raíz de *Martin Chuzzlewit*, donde Dickens emplea el verbo *giggle*. De hecho, en prácticamente todas las novelas aparecen usos nuevos de verbos femeninos. Así, en *Dombey and Son* Dickens introduce *chatter*, *languish* y *lisp*; en *David Copperfield* *coax* y *pout*; en *Bleak House* *promise*, *recollect* y *recommence*; en *Hard Times* *enquire* y *screech*; en *Little Dorrit* *announce*, *beg*, *breath*, *hurry* y *superadd*; en *A Tale of Two Cities* *mourn*; y en *Our Mutual Friend* *proclaim*. Cabría pensar que la ausencia de verbos femeninos en las primeras novelas fuera fruto de la preponderancia de personajes masculinos en los papeles de mayor peso en las historias. Tal es el caso, por ejemplo, de *Pickwick Papers*, donde las intervenciones de mujeres son muy escasas<sup>203</sup>. Sin embargo, a partir de *Oliver Twist* sí que se advierten mujeres que gozan de peso en las historias, con las que Dickens, además, se detiene en su caracterización. Algunos ejemplos representativos Nancy en *Oliver Twist*, Mrs. Nickleby en *Nicholas Nickleby*, Mrs. Quilp o la pequeña Nell en *The Old Curiosity Shop*<sup>204</sup>. El incremento de verbos a partir de *Martin Chuzzlewit*, por tanto, evidencia un refinamiento en el estilo del autor a medida que se suceden las novelas.

<sup>203</sup> La mujer con mayor presencia textual es Rachel Wardle, con quien se han localizado únicamente veintidós ejemplos (véase apéndice). La relevancia de este personaje en la trama argumental, de hecho, apenas se limita a un flirteo esporádico con Mr. Jingle.

<sup>204</sup> Cabe señalar que en la proyección del habla de algunas de estas mujeres se advierten claros ejemplos de verbos de habla con un valor caracterizador. Tal es el caso, por ejemplo, de Mrs. Quilp, comentado en el apartado 5.1.6. (ejemplos (2) a (7)).

### 5.2.3. Verbos asociados preferentemente a personajes de uno u otro sexo

La diferencia en el uso de verbos de habla con respecto al sexo del personaje con el que se asocian no se agota en los verbos exclusivamente masculinos o femeninos. En efecto, como se desprende del título de este apartado, existe un número interesante de verbos que Dickens parece preferir a la hora de introducir el habla de hombres o mujeres, aunque no se asocien en exclusiva a ninguno de los dos sexos. Estos verbos contribuyen igualmente al retrato de personajes masculinos y femeninos comentado en el apartado anterior. Además, el valor estilístico de estas formas de decir no se reduce al de aquellas asociadas preferentemente con hombres o mujeres. Así, cuando Dickens relaciona a un personaje masculino con un verbo usado preferentemente con mujeres —o viceversa—, su potencial caracterizador resulta igualmente efectivo, por cuanto que rompe el estereotipo antes comentado.

Antes de pasar al análisis detenido de los ejemplos, parece conveniente explicar los criterios de inclusión de estos verbos, es decir, cuántas veces tiene que aparecer, por ejemplo, un verbo asociado con mujeres en comparación con su uso con hombres para considerarlo digno de mención. En este apartado, se han considerado verbos preferentemente masculinos o femeninos aquellos cuya proporción a la hora de introducir las palabras de uno u otro sexo dobla, como mínimo, a la de los ejemplos empleados para proyectar el discurso del sexo opuesto. El cálculo es, como se dice, proporcional, porque, como se recordará, los hombres hablan aproximadamente el doble que las mujeres en las novelas de Dickens (véase apartado 5.2.1.). Valga como ejemplo el verbo *falter*, que aquí se considera preferentemente femenino. De sus 67 apariciones, 35 se asocian al habla de mujeres y 32 a la de hombres. En términos absolutos, la distribución del uso del verbo es casi la misma. Proporcionalmente, sin embargo, la diferencia es mucho mayor: 30,17% con mujeres y 14,88% con hombres<sup>205</sup>.

Después de esta explicación, podemos abordar el análisis de tales formas de decir. En primer lugar, se tratan los verbos asociados mayormente al habla masculina en CorD14. Estos son, en concreto, *bawl*, *call*, *groan*, *sneer* y *stammer*. En la siguiente tabla se muestra el número de apariciones de estos con los personajes de ambos sexos y su representatividad:

Verbo	Apariciones con hombres	% hombres	Apariciones con mujeres	% mujeres
<i>bawl</i>	14	6,51	1	0,86
<i>call</i>	7	3,25	1	0,86
<i>groan</i>	12	5,58	2	1,72
<i>sneer</i>	23	10,69	3	2,58
<i>stammer</i>	30	19,95	2	1,72

**Tabla 52. Verbos preferentemente masculinos en CorD14**

Como se puede observar, tanto en términos absolutos como sobre todo en términos porcentuales, la utilización de estos verbos con personajes femeninos es insignificante en comparación con las de personajes masculinos. Estas cinco formas de decir, además, pertenecen a la categoría de verbos descriptivos, la más representativa en términos de caracterización. Un repaso de los personajes con los que se asocian deja entrever un uso muy específico, pues introducen actos de habla de figuras con perfil concreto. Así, los personajes cuyas palabras se suelen modelar con verbos como *sneer* o *bawl* son normalmente villanos. Sirvan como botón de muestra los siguientes tres actos de habla de Fagin y Sikes (*Oliver Twist*) y Mr. Bounderby (*Hard Times*) tres de los villanos más memorables de Dickens:

<sup>205</sup> El 30,17% se ha calculado en función de los 116 los personajes femeninos identificados en el apartado 5.2.1. El 14,88%, por otro lado, se ha calculado tomando como referencia los 215 varones identificados en las novelas.

- (1) 'Wanted to get assistance; called for the police; did you?' *sneered* the Jew, catching the boy by the arm. 'We'll cure you of that, my young master.'

(OT, capítulo 17)

- (2) 'No, he don't,' *sneered* Mr. Sikes. 'Or he won't, and that's the same thing. Speak out, and call things by their right names; don't sit there, winking and blinking, and talking to me in hints, as if you warn't the very first that thought about the robbery. Wot d'ye mean?'

(OT, capítulo 19)

- (3) 'Missed your letter, sir!' *bawled* Bounderby. 'The present time is no time for letters. No man shall talk to Josiah Bounderby of Coketown about letters, with his mind in the state it's in now.'

(HT, libro 3, capítulo 3)

Cabría pensar que la selección de ambos verbos para introducir las palabras de estos tres personajes responde a la casualidad, pues son tres usos aislados que no gozan de la sistematicidad de otros ejemplos que se han ido desgranando anteriormente. Sin embargo, el resto de apariciones de ambas formas de decir se circunscriben igualmente a personajes de corte malicioso. En varias ocasiones, además, los personajes cuyas palabras aparecen introducidas por *bawl* también están modeladas por *sneer*, lo que contribuye a su caracterizarlos en el marco de la historia en la que aparecen. Tómese como ejemplo el caso de Squeers (*Nicholas Nickleby*), cuya imagen se proyecta, entre otras elecciones igualmente específicas como *mutter*, *growl*, *roar* o *shout* (véase apéndice), a través de estas dos formas de decir:

- (4) 'No!' *bawled* Mr Squeers. 'Say another word, and I'll summons you for having a broken winder. Stop!'

(NN, capítulo 38)

- (5) 'He never loved nobody,' *bawled* Squeers, through the keyhole. 'He never loved me; he never loved Wackford, who is next door but one to a cherubim. How can you expect that he'll love his father? He'll never love his father, he won't. He don't know what it is to have a father. He don't understand it. It an't in him.'

(NN, capítulo 45)

- (6) 'Well, and do you see THIS?' *bawled* Squeers. 'This is a glass.' Peg saw that too.

(NN, capítulo 57)

- (7) 'And now you're up, my Slider,' *bawled* Squeers, as she rose to fetch them, 'bolt the door.'

(NN, capítulo 57)

- (8) 'Oh, you do, do you?' *sneered* Squeers. 'Maybe you know he has?'

(NN, capítulo 13)

- (9) 'He didn't tell you he was going, I suppose, did he?' *sneered* Squeers.

(NN, capítulo 13)



- (10) ‘Here!’ *sneered* Squeers, stepping forward. ‘Do you hear that? Here! Didn’t I tell you to be careful that his father didn’t turn up and send him back to me? Why, his father’s my friend; he’s to come back to me directly, he is. Now, what do you say—eh!—now—come—what do you say to that—an’t you sorry you took so much trouble for nothing? An’t you? An’t you?’

(*NN*, capítulo 15)

Lo mismo puede aplicarse a Quilp, el despreciable enano de *The Old Curiosity Shop*, con quien Dickens utiliza *sneer* hasta en cuatro ocasiones. Por un lado, *bawl* refuerza su carácter grosero, mientras que *sneer*, por otro lado, ilustra su habitual falta de seriedad hacia sus interlocutores, lo que ayuda a caracterizarlo:

- (11) ‘Exactly,’ *bawled* the dwarf nodding his head; ‘that’s very well observed. Then will you consider about it, neighbour?’

(*OCS*, capítulo 12)

- (12) ‘What more could you do!’ *sneered* Quilp, ‘couldn’t you have done something less? Couldn’t you have done what you had to do, without appearing in your favourite part of the crocodile, you minx?’

(*OCS*, capítulo 6)

- (13) ‘I thought,’ *sneered* the dwarf, ‘that if a man played long enough he was sure to win at last, or, at the worst, not to come off a loser.’

(*OCS*, capítulo 9)

- (14) ‘No, it’s not enough, sir,’ *sneered* Quilp; ‘will you hear me out? Besides that I owe him a grudge on that account, he thwarts me at this minute, and stands between me and an end which might otherwise prove a golden one to us all. Apart from that, I repeat that he crosses my humour, and I hate him. Now, you know the lad, and can guess the rest. Devise your own means of putting him out of my way, and execute them. Shall it be done?’

(*OCS*, capítulo 51)

- (15) ‘How could you be?’ *sneered* the dwarf, ‘when I wasn’t? How often am I to tell you that I brought him to you that I might always have my eye on him and know where he was—and that I had a plot, a scheme, a little quiet piece of enjoyment afoot, of which the very cream and essence was, that this old man and grandchild (who have sunk underground I think) should be, while he and his precious friend believed them rich, in reality as poor as frozen rats?’

(*OCS*, capítulo 62)

El caso de Jonas Chuzzlewit (*Martin Chuzzlewit*) es, por último, igualmente representativo. Además de ejemplos como *demand* e *interrupt* (véase apéndice), Dickens también emplea *bawl* y *sneer* para modelar sus intervenciones hasta en tres ocasiones, lo que contribuye a proyectar su carácter pendenciero:

- (16) ‘Not time for what?’ *bawled* his heir.

(*MC*, capítulo 18)

- (17) ‘Oh indeed!’ *sneered* Jonas. ‘And what do you think of his deary— his beggarly leavings, eh, Mister Pinch?’

(MC, capítulo 24)

- (18) ‘Oh!’ *sneered* Jonas, catching at this correction. ‘But once, but twice, eh? Which do you mean? Twice and once, perhaps. Three times! How many more, you lying jade?’

(MC, capítulo 46)

A la luz de estos ejemplos, no cabe duda de que el uso de tales verbos coadyuva a perfilar la imagen de algunos villanos de la producción dickensiana, que comparten un modo de hablar similar reflejado en el uso de las mismas formas de decir.

Por otro lado, en el uso de *stammer* se advierte un componente diametralmente opuesto. Su significado dista notablemente del resto de verbos asociados mayoritariamente a personajes masculinos. En principio, puede hacer alusión tanto a la discapacidad inherente de algunas personas para pronunciar secuencias de sílabas correctamente como al hecho de articular discurso de esta forma tan específica debido a alguna emoción, fundamentalmente al miedo. Las apariciones de este verbo en CorD14 se corresponden con esta segunda situación. En su empleo por parte de Dickens parece advertirse, además, la voluntad de enfatizar el carácter medroso de algunos personajes. Sirva como ejemplo el caso de Mr. Guppy, en *Bleak House*. Se trata de un personaje indeciso, titubeante e inseguro, lo que explica la elección de *stammer* por parte de Dickens a la hora de introducir sus palabras:

- (19) “Miss Summerson,” *stammered* Mr. Guppy, “I—I—beg your pardon, but in our profession—we—we—find it necessary to be explicit. You have referred to an occasion, miss, when I—when I did myself the honour of making a declaration which—”

(BH, capítulo 38)

En *Oliver Twist* también se emplea para modelar el discurso del personaje principal, cuyo temor es uno de sus rasgos más reconocibles:

- (20) ‘Yes, sir,’ *stammered* the boy. The gentleman who spoke last was unconsciously right. It would have been very like a Christian, and a marvellously good Christian too, if Oliver had prayed for the people who fed and took care of him. But he hadn’t, because nobody had taught him.

(OT, capítulo 2)

- (21) ‘I am sorry,’ *stammered* Oliver, confused by the strange man’s wild look. ‘I hope I have not hurt you!’

(OT, capítulo 33)

El caso de David en *David Copperfield* es, por último, más representativo si cabe. En su octava novela, Dickens emplea *stammer* para introducir las palabras del protagonista en tres ocasiones, siendo un verbo que no se emplea para modelar el discurso de ningún otro personaje a lo largo de la historia. Como se puede advertir en los siguientes ejemplos, este verbo introduce tres actos de habla correspondientes al inicio de la novela, estadio de la historia en el que Dickens nos muestra a al David más inseguro:

- (22) ‘What should you—what should I—how much ought I to—what would it be right to pay the waiter, if you please?’ I *stammered*, blushing.

(DC, capítulo 5)

- (23) ‘Sir!’ I *stammered*.

(DC, capítulo 13)

- (24) ‘Is he—is Mr. Dick—I ask because I don’t know, aunt—is he at all out of his mind, then?’ I *stammered*; for I felt I was on dangerous ground.

(DC, capítulo 14)

*Groan*, por último, contiene un elemento caracterizador similar al de los casos anteriores. Tómese el caso del abuelo de la pequeña Nell (*The Old Curiosity Shop*) como ejemplo. Como ya se comentaba en el apartado 5.1.7. (ejemplos (6) a (9)), *groan* se emplea únicamente para introducir las palabras del abuelo de la pequeña Nell:

- (25) ‘I believe it is,’ *groaned* the old man, clasping his head with both hands. ‘There’s burning fever here, and something now and then to which I fear to give a name.’

(OCS, capítulo 9)

- (26) ‘Never!’ *groaned* the old man. ‘Never won back my loss!’

(OCS, capítulo 9)

- (27) ‘Ay,’ *groaned* the old man sitting down, and rocking himself to and fro. ‘Go on, go on. It’s in vain to fight with it; I can’t do it; go on.’

(OCS, capítulo 42)

El empleo de este verbo para modelar el discurso del anciano en exclusiva contribuye a proyectar su pobre estado salud, sin duda uno de los rasgos que mejor le definen y que ayuda a caracterizarlo como una criatura débil.

Otro ejemplo claro es el de Fledgeby en *Our Mutual Friend*, con quien Dickens emplea *groan* también de forma exclusiva:

- (28) ‘Oh!’ *groaned* Mr Fledgeby, writhing, ‘she was holding his hat, was she? I might have known she was in it.’

(OMF, libro 4, capítulo 8)

- (29) Now the door’s shut,’ said Mr Fledgeby, sitting up in anguish, with his Turkish cap half on and half off, and the bars on his face getting bluer, ‘do me the kindness to look at my back and shoulders. They must be in an awful state, for I hadn’t got my dressing-gown on, when the brute came rushing in. Cut my shirt away from the collar; there’s a pair of scissors on that table. Oh!’ *groaned* Mr Fledgeby, with his hand to his head again. ‘How I do smart, to be sure!’

(OMF, libro 4, capítulo 8)

Si a eso añadimos que también es el único personaje de la decimocuarta novela del autor cuyas palabras aparecen introducidas por *moan* y *whimper*, no resulta difícil advertir ese componente suplicante como idiosincrasia discursiva del desdichado personaje<sup>206</sup>:

(30) ‘Oh Lord, yes!’ *moaned* Fledgeby, rocking himself. ‘And all over! Everywhere!’

(OMF, libro 4, capítulo 8)

(31) ‘There’s smart enough,’ *whimpered* Mr Fledgeby, groaning and writhing again, ‘for sixty.’

(OMF, libro 4, capítulo 8)

La suma de todos estos ejemplos, sin duda, evidencia un denominador común en el habla de los personajes masculinos y confirma el valor de las formas de decir como recurso caracterizador en las novelas dickensianas.

Para finalizar este apartado correspondiente a los verbos preferentemente masculinos, conviene destacar el uso esporádico que Dickens hace de algunos de estos verbos con mujeres, pues, como se decía, aquí también se advierte un valor estilístico digno de análisis. Tómense los casos de *groan* y *stammer* como ejemplo. Con respecto al primero, su asociación al habla de Mrs. Gamp en el capítulo 40 de *Martin Chuzzlewit* resulta muy elocuente en este sentido:

(32) ‘There!’ *groaned* Mrs Gamp. ‘There she goes! A-crossin’ the little wooden bridge at this minute. She’s a-slippin’ on a bit of orangepeel!’ tightly clutching her umbrella. ‘What a turn it give me.’

(MC, capítulo 40)

A pesar de ser este el único caso en que Dickens emplea *groan* en estilo directo con este personaje, en su utilización se adivina la voluntad de ofrecer una imagen determinada de este, pues se trata de un verbo empleado para describir sus locuciones en más ocasiones, tal y como se puede advertir en los siguientes dos casos:

(33) ‘Ah!’ cried Mrs Gamp. ‘A royal gentleman!’

She *groaned* her admiration so audibly, that they all turned round. Mrs Gamp felt the necessity of advancing, bundle in hand, and introducing herself.

(MC, capítulo 25)

(34) When she had delivered this oration, Mrs Gamp leaned her chin upon the cool iron again; and looking intently at the Antwerp packet, shook her head and *groaned*.

(MC, capítulo 40)

El empleo de *groan* como verbo de habla, por tanto, no parece un uso aislado fruto de la casualidad, sino que entronca con la forma habitual de articular discurso de la célebre enfermera. Esta elección por parte de Dickens para modelar su habla la caracteriza de un modo distinto a la típica mujer dickensiana, débil y frágil. Mrs. Gamp, por el contrario, es descrita en términos menos delicados, tal y como se puede advertir en el siguiente fragmento del capítulo 19, cuando Dickens se refiere a ella por primera vez. Su forma de hablar es, de hecho, uno de los aspectos en los que Dickens hace hincapié (la negrita es mía):

---

<sup>206</sup> Cabe recordar que Fledgeby se ve envuelto en distintos episodios que alimentan su desdicha, como cuando Lamble le asalta violentamente “in his Albany rooms, beating him up and cramming salt and snuff into his mouth” (Hawes, 2002: 81).

- (35) She was a fat old woman, this Mrs Gamp, **with a husky voice** and a moist eye, which she had a remarkable power of turning up, and only showing the white of it. Having very little neck, it cost her some trouble to look over herself, if one may say so, at those to whom she talked. [...]The face of Mrs Gamp—the nose in particular—was somewhat red and swollen, and it was difficult to enjoy her society without becoming conscious of a smell of spirits.

(MC, capítulo 19)

El uso que Dickens hace de *stammer*, por otro lado, es igualmente representativo. Sus dos apariciones introduciendo discurso femenino se encuentran *The Old Curiosity Shop* y sirven para proyectar el discurso de Mrs. Quilp:

- (36) ‘I—I—didn’t ask them to tea, Quilp,’ *stammered* his wife. ‘It’s quite an accident.’

(OCS, capítulo 4)

- (37) ‘Quilp!’ *stammered* his wife, venturing at the same time to touch him on the shoulder: ‘what has gone wrong?’

(OCS, capítulo 67)

La utilización de *stammer* para modelar su discurso no hace sino realzar el carácter asustadizo de la esposa del enano, reforzando el valor caracterizador de otras elecciones igualmente específicas como *falter* y *sob*, tal y como se comentó en el apartado 5.1.6. (ejemplos (2) a (7)).

En segundo lugar, se tratan a continuación los verbos asociados mayormente al habla femenina en CorD14. Se han identificado un total de diez, cuyas apariciones y representatividad con personajes de ambos sexos se detallan a modo de comparación en la siguiente tabla:

Verbo	Apariciones con mujeres	% mujeres	Apariciones con hombres	% hombres
<i>drawl</i>	7	6,03	2	0,46
<i>entreat</i>	5	4,31	2	0,46
<i>falter</i>	35	30,17	32	14,88
<i>moan</i>	4	3,44	2	0,93
<i>mumble</i>	2	1,72	1	0,46
<i>scream</i>	27	23,27	15	6,97
<i>sigh</i>	19	16,3	15	6,97
<i>simper</i>	6	5,17	1	0,46
<i>sob</i>	52	44,82	4	1,86
<i>titter</i>	6	5,17	4	1,86

Tabla 53. Verbos preferentemente femeninos en CorD14

Seguramente, lo más llamativo de los datos que se muestran en la tabla sea que, al igual que ocurría con los verbos asociados principalmente a hombres, existe una mayor presencia de verbos descriptivos. En efecto, con la excepción de *entreat* y *moan* (verbos de habla con fuerza ilocutiva), los ocho verbos restantes pertenecen a esta categoría. En cualquier caso, todas estas formas verbales merecen un análisis detenido, pues cada una contribuye en la medida de su potencial estilístico a delinear al sexo femenino en las novelas de Dickens. *Simper* puede tomarse, en primer lugar, como ejemplo paradigmático de aquellos verbos de habla empleados de forma casi exclusiva con mujeres. Sus seis usos con personajes femeninos se emplean para proyectar el discurso de cinco mujeres distintas: Miss Petowker en *Nicholas Nickleby*, Mrs. Varden en *Barnaby Rudge*, Merry Pecksniff y Charity Pecksniff en *Martin Chuzzlewit* y Mrs. Skewton en *Dombey and Son*. Este verbo ayuda a reforzar esa pose afectada que acompaña a las

palabras de las mujeres con las que se asocia, tal y como se puede observar en los siguientes ejemplos:

- (38) ‘He might have been burnt to death, if it hadn’t been for you, sir,’ *simpered* Miss Petowker.  
(*NN*, capítulo 15)
- (39) ‘In such a state of things as that, indeed—’ she *simpered*.  
(*BR*, capítulo 41)
- (40) ‘My dear Mr Chuzzlewit,’ *simpered* Merry, ‘as to light-headedness, there never was such a feather of a head as mine. It’s perfect balloon, I declare! You never DID, you know!’  
(*MC*, capítulo 24)
- (41) ‘I mind your brother less than anybody else,’ *simpered* Miss Pecksniff. ‘But the indelicacy of meeting any gentleman under such circumstances! Augustus, my child, did you—’  
(*MC*, capítulo 46)
- (42) ‘Yes. It’s very nice,’ said Cleopatra, looking at her cards. ‘So much heart in it—undeveloped recollections of a previous state of existence’ —and all that— which is so truly charming. Do you know,’ *simpered* Cleopatra, reversing the knave of clubs, who had come into her game with his heels uppermost, ‘that if anything could tempt me to put a period to my life, it would be curiosity to find out what it’s all about, and what it means; there are so many provoking mysteries, really, that are hidden from us. Major, you to play.’  
(*DS*, capítulo 21)
- (43) ‘Edith,’ *simpered* Mrs Skewton, ‘who is the perfect pearl of my life, is said to resemble me. I believe we are alike.’  
(*DS*, capítulo 26)

El mismo uso eminentemente femenino se advierte en el caso *entreat*, del que se coligen matices de inferioridad debido al carácter de súplica de las palabras que introduce. Sus cinco apariciones enmarcan las palabras de Rose en *Oliver Twist*, Jemima en *Dombey and Son*, Esther en *Bleak House* (dos veces) y Pleasant Riderhood en *Our Mutual Friend*, cuatro mujeres caracterizadas por su debilidad. A continuación se muestran los cinco usos de *entreat* con estos cuatro personajes:

- (44) ‘Oh no, aunt!’ *entreated* Rose.  
(*OT*, capítulo 30)
- (45) ‘Do untie your bonnet-strings, and make yourself at home, Miss Nipper, please,’ *entreated* Jemima. ‘I am afraid it’s a poorer place than you’re used to; but you’ll make allowances, I’m sure.’  
(*DS*, capítulo 6)
- (46) “And pray,” I *entreated*, “do not allow me to be the cause of any more delay.”  
(*BH*, capítulo 14)

- (47) “Oh, Mr. Woodcourt, forbear, forbear!” I *entreated* him. “I do not deserve your high praise. I had many selfish thoughts at that time, many!”

(*BH*, capítulo 61)

- (48) ‘Father, father!’ *entreated* Pleasant, from the door, with her disengaged hand nervously trembling at her lips; ‘don’t! Don’t get into trouble any more!’

(*OMF*, libro 2, capítulo 12)

El hecho de que *simper* y *entreat* se utilicen para introducir las palabras de cinco y cuatro mujeres respectivamente y apenas se asocien al habla masculina demuestra la preferencia de Dickens por determinados verbos a la hora de construir el discurso femenino. En otras ocasiones Dickens prefiere insistir en el uso repetido de una forma verbal para introducir las palabras de un mismo personaje femenino. Esto es lo que ocurre con los verbos *falter* y *sob*. En cuanto al primero, hay dos personajes que destacan por el uso repetido que Dickens hace de este verbo para proyectar su discurso: Clara Copperfield (*David Copperfield*) y Miss Tox (*Dombey and Son*), cuyas palabras se encuentran introducidas por este verbo en cinco y tres ocasiones respectivamente. En cuanto a *sob*, son cuatro los personajes femeninos con los que sobresale el uso repetido del verbo para articular sus hablas: Miss Jellyby (*Bleak House*), con siete ejemplos asociados a su habla, Dora Copperfield (*David Copperfield*) con cuatro, Dolly Varden (*Barnaby Rudge*) con tres y Mrs. Nickleby (*Nicholas Nickleby*) con tres<sup>207</sup>. Para ilustrar el valor caracterizador de estos dos verbos, se han seleccionado respectivamente los ejemplos de Clara y Dora Copperfield (*David Copperfield*)<sup>208</sup>. De un lado, el habla de Clara, la madre de David, aparece introducida por *falter* hasta en cinco ocasiones, lo que contribuye a proyectar su fragilidad en su corta vida textual, pues muere al inicio de la historia, tras apenas nueve capítulos. Los casos en los que sus intervenciones aparecen introducidas por este verbo se reproducen a continuación:

- (49) ‘I am all in a tremble,’ *faltered* my mother. ‘I don’t know what’s the matter. I shall die, I am sure!’

(*DC*, capítulo 1)

- (50) ‘I beg your pardon, ma’am,’ *faltered* my mother.

(*DC*, capítulo 1)

- (51) ‘OUR own house, I mean,’ *faltered* my mother, evidently frightened — ‘I hope you must know what I mean, Edward—it’s very hard that in YOUR own house I may not have a word to say about domestic matters. I am sure I managed very well before we were married. There’s evidence,’ said my mother, sobbing; ‘ask Peggotty if I didn’t do very well when I wasn’t interfered with!’

(*DC*, capítulo 4)

---

<sup>207</sup> El resto de usos de *falter* y *sob* con personajes femeninos corresponde al habla de numerosos personajes distribuidos a lo largo de las catorce novelas (excepto *A Tale of Two Cities*, donde no se ha localizado ningún ejemplo). Para comprobar el habla de qué mujeres aparece introducida por ambas formas verbales, véase apéndice.

<sup>208</sup> A pesar de la mayor presencia de *sob* con Miss Jellyby, se ha optado por Dora Copperfield a la ejemplificar el uso que Dickens hace de este verbo con fines caracterizadores porque, como ya comenté en el apartado 5.1.6., en la asociación de *sob* con Miss Jellyby en *Bleak House* se advierte un componente de individualización que conviene ser abordado por separado.

- (52) ‘Certainly, my dear Jane,’ *faltered* my mother, meekly. ‘But — but do you think it did Edward good?’

(DC, capítulo 4)

- (53) ‘My dear Jane,’ *faltered* my mother, a little abashed by the harsh tone of this inquiry, ‘I find that the baby’s eyes and Davy’s are exactly alike.’

(DC, capítulo 8)

Por otro lado, Dora, primera mujer de David, también muere joven tras enfermar. Como en el caso de Clara, su debilidad se refuerza a través del uso repetido de *sob* para enunciar sus palabras:

- (54) ‘I wonder, I do, at your making such ungrateful speeches,’ *sobbed* Dora. ‘When you know that the other day, when you said you would like a little bit of fish, I went out myself, miles and miles, and ordered it, to surprise you.’

(DC, capítulo 44)

- (55) ‘You enjoyed it very much,’ *sobbed* Dora. ‘And you said I was a Mouse.’

(DC, capítulo 44)

- (56) ‘To the page,’ *sobbed* Dora. ‘Oh, you cruel fellow, to compare your affectionate wife to a transported page! Why didn’t you tell me your opinion of me before we were married? Why didn’t you say, you hard-hearted thing, that you were convinced I was worse than a transported page? Oh, what a dreadful opinion to have of me! Oh, my goodness!’

(DC, capítulo 48)

- (57) ‘You always said he was a story-teller,’ *sobbed* Dora. ‘And now you say the same of me! Oh, what shall I do! What shall I do!’

(DC, capítulo 48)

Esta preferencia de Dickens por caracterizar a algunas de sus mujeres mediante uno de estos dos verbos se acentúa aún más en los casos de Mrs. Quilp (*The Old Curiosity Shop*), Florence Dombey y Miss Tox (*Dombey and Son*), con cuyas hablas Dickens combina ambas formas de decir a la vez. Tómense como ejemplo los casos de Mrs. Quilp y Florence Dombey. En el caso de la primera, el miedo que le infunde su marido se refleja claramente en el uso tanto de *falter* como de *sob*, pues los actos comunicativos que introducen van dirigidos a él, tal y como se puede observar a continuación:

- (58) ‘Dear Quilp,’ *faltered* his wife. ‘I love the child —if you could do without making me deceive her’

(OCS, capítulo 6)

- (59) ‘I am going, I’ll go directly; but,’ *faltered* his wife, ‘answer me one question first. Has this letter any connexion with dear little Nell? I must ask you that —I must indeed, Quilp. You cannot think what days and nights of sorrow I have had through having once deceived that child. I don’t



know what harm I may have brought about, but, great or little, I did it for you, Quilp. My conscience misgave me when I did it. Do answer me this question, if you please?’

(OCS, capítulo 67)

(60) ‘You can’t be serious, Quilp,’ *sobbed* his wife.

(OCS, capítulo 50)

(61) ‘Oh Quilp!’ *sobbed* his wife. ‘How cruel it is of you!’

(OCS, capítulo 67)

Por otro lado, Florence, hija de Paul Dombey, es el personaje por el que Dickens nos hace sentir más lástima a lo largo de la novela debido, sobre todo, al desprecio de su padre en favor de su hermano Paul. Su candidez y ternura se alternan y entrelazan con su fragilidad y su naturaleza quebradiza. Este carácter delicado se plasma en actos de habla introducidos por *sob* y *falter*, que, junto con otros verbos como *hesitate* y *pant*, contribuyen a modelar su imagen en la historia:

(62) ‘Mama,’ *faltered* Florence in tears, ‘if I might venture to go!’

(DS, capítulo 42)

(63) ‘Will it ever be, Mama? It is! Freely, freely, both by Walter and by me. If that is any consolation to you, there is nothing that you may believe more certainly. You do not—you do not,’ *faltered* Florence, ‘speak of Papa; but I am sure you wish that I should ask him for his forgiveness. I am sure you do.’

(DS, capítulo 61)

(64) ‘Yes, I was lost this morning, a long way from here —and I have had my clothes taken away, since —and I am not dressed in my own now— and my name is Florence Dombey, my little brother's only sister —and, oh dear, dear, take care of me, if you please!’ *sobbed* Florence, giving full vent to the childish feelings she had so long suppressed, and bursting into tears. At the same time her miserable bonnet falling off, her hair came tumbling down about her face: moving to speechless admiration and commiseration, young Walter, nephew of Solomon Gills, Ships’ Instrument-maker in general.

(DS, capítulo 6)

(65) ‘Mama,’ *sobbed* Florence, ‘we are not to part?’

(DS, capítulo 47)

(66) ‘Papa will not expect to find me, I suppose, when he wakes,’ *hesitated* Florence.

(DS, capítulo 35)

(67) ‘I beg your pardon. I don’t know what I have done,’ *panted* Florence. ‘I couldn’t help it.’

(DS, capítulo 5)

En este catálogo de verbos eminentemente femeninos que se viene desgranando, existe uno que, además del valor caracterizador en cuanto al sexo, atesora asimismo un interesante

potencial individualizador. Se trata de la forma *moan*, de cuyos cuatro usos tres se asocian al habla de Miss Havisham en *Great Expectations*. La “señorita”, que vive recluida en su mansión de Satis House desde que le dieran plantón el día de su boda años atrás, es una de las figuras más caricaturescas de la historia. Profundamente resentida debido a su despecho, hace gala de un carácter quejumbroso a lo largo de toda la historia, que Dickens refleja en el uso de verbos de habla como el mencionado *moan*:

(68) “Soon forgotten!” *moaned* Miss Havisham. “Times soon forgotten!”

“No, not forgotten,” retorted Estella. “Not forgotten, but treasured up in my memory. When have you found me false to your teaching? When have you found me unmindful of your lessons? When have you found me giving admission here,” she touched her bosom with her hand, “to anything that you excluded? Be just to me.”

“So proud, so proud!” *moaned* Miss Havisham, pushing away her grey hair with both her hands.

“Who taught me to be proud?” returned Estella. “Who praised me when I learnt my lesson?”

“So hard, so hard!” *moaned* Miss Havisham, with her former action.

(*GE*, capítulo 37)

El hecho de que Dickens emplee tal verbo en tres ocasiones consecutivas no solo refuerza su elección como forma de decir asociada eminentemente al habla de mujeres sino que además evidencia una forma de individualizar a este personaje en el marco de CorD14. Con respecto a este último matiz, cabe señalar que solo un acto de habla de otra mujer —Mrs. Gamp (*Martin Chuzzlewit*)— se encuentra modelado por este verbo.

Por último, para finalizar este apartado correspondiente a los verbos preferentemente femeninos, conviene destacar el uso esporádico que Dickens hace de algunas de estas formas con hombres, pues en tales usos también se advierte un valor estilístico digno de análisis. Sirvan *simper* y *moan* como botón de muestra. De un lado, la única aparición de *simper* con el sexo masculino se encuentra en *The Old Curiosity Shop*, donde se emplea para articular el discurso de Brass:

(69) ‘He he!’ *simpered* Brass, who, in his deep debasement, really seemed to have changed sexes with his sister, and to have made over to her any spark of manliness he might have possessed. ‘You think so, Sarah, you think so perhaps; but you would have acted quite different, my good fellow. You will not have forgotten that it was a maxim with Foxey —our revered father, gentlemen— “Always suspect everybody.” That’s the maxim to go through life with! If you were not actually about to purchase your own safety when I showed myself, I suspect you’d have done it by this time. And therefore I’ve done it myself, and spared you the trouble as well as the shame. The shame, gentlemen,’ added Brass, allowing himself to be slightly overcome, ‘if there is any, is mine. It’s better that a female should be spared it.’

(*OCS*, capítulo 66)

Esta elección por parte de Dickens contribuye a proyectar su hipocresía a través de su sonrisa. El valor caracterizador de *simper* se refuerza si tenemos en cuenta, además, que otro verbo como *laugh* se emplea previamente hasta en tres ocasiones para modelar su discurso (y no el de ningún otro personaje):

(70) ‘He he he!’ *laughed* Mr Brass, ‘oh! very good!’

(*OCS*, capítulo 11)

(71) ‘Ha, ha, ha!’ *laughed* the lawyer in an affected ecstasy. ‘Oh, very good, Sir! Oh, very good indeed! Quite eccentric! Dear me, what humour he has!’  
(OCS, capítulo 33)

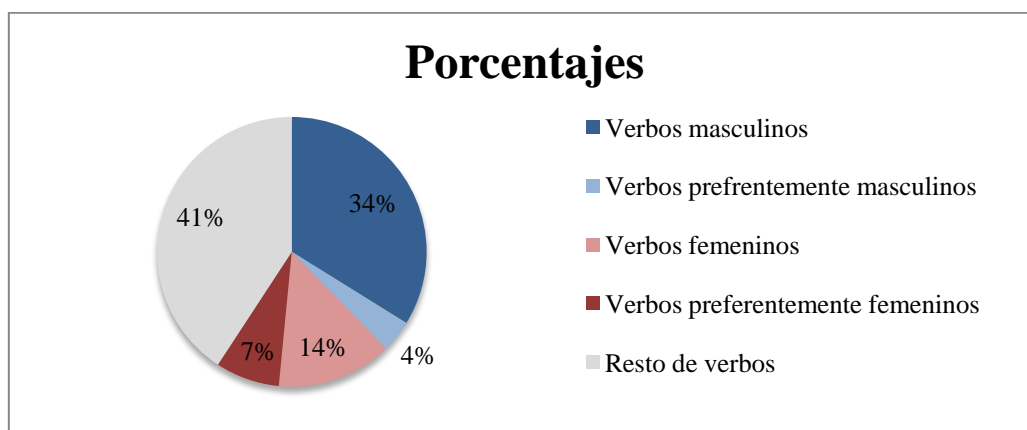
(72) ‘Ha ha ha!’ *laughed* Mr Brass. ‘Oh very biting! and yet it’s like being tickle —there’s a pleasure in it too, sir!’  
(OCS, capítulo 62)

De otro lado, *moan* es empleado en una ocasión para introducir las palabras de Dennis, el verdugo de *Barnaby Rudge*. Como ya se comentó en el apartado 5.1.9., otros verbos como *whine*, *whimper*, *scream* e *implore* también se emplean para vertebrar el discurso del personaje a partir del capítulo 74 de la novela, cuando es capturado y condenado a la horca. El uso de *moan*, por tanto, contribuye a proyectar su cambio de actitud en la historia y coadyuva a reflejar esa nueva imagen suplicante:

(73) ‘No reprieve, no reprieve! Nobody comes near us. There’s only the night left now!’ *moaned* Dennis faintly, as he wrung his hands. ‘Do you think they’ll reprieve me in the night, brother? I’ve known reprieves come in the night, afore now. I’ve known ‘em come as late as five, six, and seven o’clock in the morning. Don’t you think there’s a good chance yet, —don’t you? Say you do. Say you do, young man,’ *whined* the miserable creature, with an imploring gesture towards Barnaby, ‘or I shall go mad!’  
(BR, capítulo 76)

Estos usos excepcionales de los verbos de habla eminentemente femeninos empleados para introducir las palabras de hombres en determinados momentos ratifican nuevamente la necesidad de llevar a cabo un análisis detenido de aquellos ejemplos que parecen salirse del patrón dickensiano. Como se ha podido observar a través de los casos de *simper* y *moan*, en su uso esporádico como elemento introductor de discurso masculino se advierte un claro propósito caracterizador que rompe el estereotipo de ambos sexos que se viene comentando.

Por último, antes de cerrar este bloque conviene mencionar que la suma de las formas de decir exclusivamente masculinas (44) y femeninas (18) y la de estos verbos asociados preferentemente a personajes de uno y otro sexo (5 con hombres y 10 con mujeres) asciende a un total de 77. Esto es, del catálogo de 130 formas de decir dickensianas, más de la mitad (59%) cumplen una función de caracterización en términos de sexo. La siguiente gráfica muestra preponderancia:



Gráfica 8. Porcentajes de verbos de habla masculinos, femeninos, preferentemente masculinos y preferentemente femeninos en CorD14

Como se ha podido comprobar, de estos setenta y siete verbos se desprenden matices que retratan a los hombres y a las mujeres como criaturas con unas características bien distintas. Esta oposición discursiva sirve para retratar al género masculino como el sexo más vociferante, con tonos estruendosos y de muchos decibelios (*bellow, growl, roar, shout, thunder* o *vociferate*, por ejemplo), mientras que en la voz de las mujeres se advierte un cariz más tenue y una propensión al sollozo y al suspiro (*sigh, sob* o *breath*). Resulta muy elocuente, por ejemplo, que solo las palabras de personajes masculinos se encuentren modeladas por *order* e *insist* y que únicamente las de las mujeres, por el contrario, se proyecten a través de *beg* o *moan*. Asimismo, solo el discurso de personajes de sexo femenino aparece introducido por *mourn*, mientras que los hombres monopolizan el uso de *boast*. Incluso a la hora proyectar el miedo, Dickens recurre a verbos de habla distintos. Así mientras que *stammer* se utiliza eminentemente con personajes de sexo masculino, el temor en el habla femenina se forja mediante el uso de verbos como *mumble* o *falter*. Esta distribución de los verbos no hace sino reflejar la imagen dickensiana tan típicamente victoriana, sometida a los estereotipos de su tiempo y dominada, en términos de sexo, por una oposición discursiva que sirve de base sobre la que individualizar el discurso de los personajes que pueblan su universo ficticio.

### 5.3. Análisis de los verbos de habla según el tipo de narrador

La segunda gran división que puede hacerse para analizar las formas de decir de CorD14 atiende a la técnica narrativa. Los hasta cuatro bloques en los que se pueden dividir las novelas que conforman el corpus dickensiano según el tipo de narrador que cuenta la historia, tal y como se apuntó en el apartado 1.3., comportan una serie de diferencias en términos estilísticos que afectan al uso de los verbos de habla y en donde se advierten matices dignos de análisis por su valor caracterizador.

De un lado, la mayoría de los títulos encajan en el tradicional narrador heterodiegético: *Pickwick Papers, Oliver Twist, Nicholas Nickleby, Barnaby Rudge, Martin Chuzzlewit, Dombey and Son, Hard Times, Little Dorrit, A Tale of Two Cities* y *Our Mutual Friend*. De otro lado, dos novelas contienen un narrador homodiegético: *David Copperfield* y *Great Expectations*. A estas doce novelas, que constituyen ejemplos canónicos de ambos tipos de narrador, hay que añadir *The Old Curiosity Shop*, con un narrador periférico que interactúa con los personajes durante los tres primeros capítulos de la historia y que luego desaparece. *Bleak House*, por último, contiene dos narradores bien diferenciados que van alternando sus narraciones a medida que avanza la historia, uno heterodiegético y otro homodiegético. Estas cuatro variantes se analizan por separado para ofrecer una visión lo más detallada posible del uso que Dickens hace de los verbos de habla según la voz que cuenta la historia.

#### 5.3.1. Diferencias entre narrador heterodiegético y narrador homodiegético

En primer lugar, conviene establecer la diferencia entre ambos tipos de narradores en cuanto al número total de verbos de habla. Como se ve en la siguiente tabla, existe una diferencia notable en cuanto a la presencia de estos verbos en una y otra forma de narración<sup>209</sup>:

---

<sup>209</sup> Los datos se ofrecen en términos porcentuales para no desvirtuar los resultados obtenidos, ya que, existen grandes diferencias entre algunas novelas con narrador heterodiegético (como *Hard Times*, con 104 049 palabras) y otras con narrador homodiegético (como *David Copperfield*, con 359 197 palabras).

Narraciones heterodieéticas	Palabras	Verbos	% en el uso de verbos de habla	Narraciones homodieéticas	Palabras	Verbos	% en el uso de verbos de habla
<i>PP</i>	304 622	2255	0,74	<i>DC</i>	359 197	1200	0,33
<i>OT</i>	159 017	1329	1,46	<i>GE</i>	186 675	475	0,25
<i>NN</i>	326 440	2479	0,75				
<i>BR</i>	256 944	1163	0,45				
<i>MC</i>	340 439	1835	0,53				
<i>DS</i>	359 208	1599	0,44				
<i>HT</i>	104 049	332	0,31				
<i>LD</i>	341 889	958	0,28				
<i>TTC</i>	137 389	300	0,21				
<i>OMF</i>	328 918	1499	0,45				

Tabla 54. Verbos de habla por cada cien palabras en CorD14

Llama la atención el 0,33% de *David Copperfield* y sobre todo el 0,25% de *Great Expectations*, porcentajes muy por debajo de la media dickensiana de las narraciones heterodieéticas, que se establece en el 0,56%. Este desequilibrio entre *David Copperfield* y *Great Expectations* y las narraciones heterodieéticas no hace sino confirmar las diferencias que normalmente existen entre ambos tipos de voces en términos dialógicos. En efecto, en las novelas con un narrador heterodieético la representación discursiva suele ser una práctica más necesaria para dar voz a los personajes que pueblan la historia, mientras que en las narraciones homodieéticas el narrador suele ocupar más espacio narrativo en la reflexión o la introspección.

Más sorprendentes resultan las diferencias desde un punto de vista cualitativo y, más concretamente, las que existen en el tipo de verbos de habla empleados por uno u otro tipo de narrador. En la siguiente tabla se muestra una división de las formas de decir empleadas por estos según las categorías comentadas en el apartado 5.1.2.:

Narraciones heterodieéticas	SV	IRV	DSDV	DSV	TOTAL	Narraciones homodieéticas	SV	IRV	DSDV	DSV	TOTAL
<i>PP</i>	7	14	24	10	55	<i>DC</i>	6	19	17	11	53
<i>OT</i>	7	10	26	9	52	<i>GE</i>	5	13	13	12	43
<i>NN</i>	7	12	30	8	57						
<i>BR</i>	7	13	26	10	56						
<i>MC</i>	7	10	28	13	58						
<i>DS</i>	7	16	29	11	63						
<i>HT</i>	7	7	20	8	42						
<i>LD</i>	7	18	29	13	67						
<i>TTC</i>	6	15	14	8	43						
<i>OMF</i>	7	22	28	10	67						

Tabla 55. Distribución de verbos de habla según categorías en CorD14

Como se puede advertir, existe una diferencia notable entre los catálogos de las novelas con ambos tipos de narrador. En las narraciones heterodieéticas, los verbos de tipo descriptivo superan ampliamente —excepto en el caso de *A Tale of Two Cities*— a los verbos con fuerza ilocutiva<sup>210</sup>. En las narraciones homodieéticas, en cambio, esto no ocurre. En *Great Expectations* el número de verbos en ambas categorías es similar. En el caso de *David Copperfield* los verbos con fuerza ilocutiva superan incluso a las formas de decir de tipo descriptivo.

<sup>210</sup> En muchas ocasiones, incluso, los verbos de habla de tipo descriptivo doblan a los verbos con fuerza ilocutiva, tal y como ocurre en *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit* o *Hard Times*.

Esta desigualdad estriba fundamentalmente en la disminución de los verbos de habla de tipo descriptivo en las narraciones homodiegéticas con respecto a las heterodiegéticas. Así, los diecisiete verbos de *David Copperfield* y los trece de *Great Expectations* se encuentran muy por debajo del promedio dickensiano de 23,3, lo que se traduce, en muchas ocasiones, en intercambios dominados por verbos de carácter neutral y estructurador cuando, aparentemente, podrían haberse utilizado elecciones más específicas. Sirva como botón de muestra el siguiente extracto perteneciente al decimotercer capítulo de *Great Expectations*:

- (1) “Well!” *said* Miss Havisham. “And you have reared the boy, with the intention of taking him for your apprentice; is that so, Mr. Gargery?”

“You know, Pip,” *replied* Joe, “as you and me were ever friends, and it were looked for’ard to betwixt us, as being calc’lated to lead to larks. Not but what, Pip, if you had ever made objections to the business such as its being open to black and sut, or such—like—not but what they would have been attended to, don’t you see?”

“Has the boy,” *said* Miss Havisham, “ever made any objection? Does he like the trade?”

“Which it is well bekknown to yourself, Pip,” *returned* Joe, strengthening his former mixture of argumentation, confidence, and politeness, “that it were the wish of your own hart.” (I saw the idea suddenly break upon him that he would adapt his epitaph to the occasion, before he went on to say) “And there weren’t no objection on your part, and Pip it were the great wish of your heart!”

It was quite in vain for me to endeavour to make him sensible that he ought to speak to Miss Havisham. The more I made faces and gestures to him to do it, the more confidential, argumentative, and polite, he persisted in being to Me.

“Have you brought his indentures with you?” *asked* Miss Havisham.

“Well, Pip, you know,” *replied* Joe, as if that were a little unreasonable, “you yourself see me put ‘em in my ‘at, and therefore you know as they are here.” With which he took them out, and gave them, not to Miss Havisham, but to me. I am afraid I was ashamed of the dear good fellow—I know I was ashamed of him—when I saw that Estella stood at the back of Miss Havisham’s chair, and that her eyes laughed mischievously. I took the indentures out of his hand and gave them to Miss Havisham.

“You expected,” *said* Miss Havisham, as she looked them over, “no premium with the boy?”

“Joe!” I *remonstrated*; for he made no reply at all. “Why don’t you answer—”

“Pip,” *returned* Joe, cutting me short as if he were hurt, “which I meantersay that were not a question requiring a answer betwixt yourself and me, and which you know the answer to be full well No. You know it to be No, Pip, and wherefore should I say it?”

Miss Havisham glanced at him as if she understood what he really was, better than I had thought possible, seeing what he was there; and took up a little bag from the table beside her.

“Pip has earned a premium here,” she *said*, “and here it is. There are five-and-twenty guineas in this bag. Give it to your master, Pip.”

(*GE*, capítulo 13)

Este intercambio se corresponde con el momento en el que Joe acompaña a Pip a casa de Miss Havisham para pedirle ayuda con los trámites necesarios para hacer de este su aprendiz en la forja. Una vez en la mansión de Miss Havisham, Joe se siente completamente fuera de lugar debido a la diferencia de estatus entre ambos. Este sentimiento de inferioridad se percibe ya de alguna manera en lo lacónico del discurso de Joe, introducido por *ask*, *reply* y *say*. Por si cupiera alguna duda en cuanto al efecto que este sentimiento tiene en el habla del herrero, el propio narrador se encarga de describir de manera explícita esta parquedad en su expresión:

- (2) I could hardly have imagined dear old Joe looking so unlike himself or so like some extraordinary bird; standing, as he did, speechless, with his tuft of feathers ruffled, and his mouth open, as if he wanted a worm.

(GE, capítulo 13)

En las narraciones heterodieéticas, en cambio, es más frecuente encontrar elecciones específicas que describen de manera explícita el estado emocional del personaje. Tómese como ejemplo el siguiente fragmento de *Hard Times*, en el que Bounderby descubre que Tom y Louisa estaban curioseando en el circo de la ciudad, hecho que no agradó en absoluto al irascible banquero:

- (3) Being heated when he arrived at this climax, Josiah Bounderby of Coketown stopped. He stopped just as his eminently practical friend, still accompanied by the two young culprits, entered the room. His eminently practical friend, on seeing him, stopped also, and gave Louisa a reproachful look that plainly said, ‘Behold your Bounderby!’

‘Well!’ *blustered* Mr. Bounderby, ‘what’s the matter? What is young Thomas in the dumps about?’

He spoke of young Thomas, but he looked at Louisa.

‘We were peeping at the circus,’ *muttered* Louisa, haughtily, without lifting up her eyes, ‘and father caught us.’

‘And, Mrs. Gradgrind,’ said her husband in a lofty manner, ‘I should as soon have expected to find my children reading poetry.’

‘Dear me,’ *whimpered* Mrs. Gradgrind. ‘How can you, Louisa and Thomas! I wonder at you. I declare you’re enough to make one regret ever having had a family at all. I have a great mind to say I wish I hadn’t. Then what would you have done, I should like to know?’

(HT, libro 1, capítulo 4)

El empleo de *bluster* para modelar sus palabras coadyuva a proyectar su temperamento, del mismo modo que *mutter* contribuye a perfilar el desagrado de Louisa y *whimper* el carácter tremendista de la madre de los chicos.

Esta diferencia en el uso de verbos de habla en los dos ejemplos anteriores no significa, naturalmente, que en *David Copperfield* y *Great Expectations* no existan intercambios donde aparezcan verbos descriptivos con más presencia o que en las novelas con un narrador heterodieético haya pasajes dominados por verbos de tipo estructurador. Sin embargo, sí que es cierto que, dadas las implicaciones que acarrea el tipo de narrador que cuenta la historia, es más normal encontrar ejemplos como (1) en las novelas con un narrador homodieético y ejemplos como (3) en novelas con un narrador heterodieético, tal y como confirman los catálogos de verbos de habla mostrados en la tabla 55.

Por último, la mayor presencia de verbos descriptivos en las novelas con un narrador homodieético se advierte con claridad meridiana en los catálogos de formas de decir exclusivas de cada tipo de narración. En primer lugar, en la siguiente tabla se muestran los verbos de habla empleados únicamente por narradores heterodieéticos:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>announce</i>	1	<i>confide</i>	1	<i>mumble</i>	3	<i>smile</i>	7
<i>articulate</i>	1	<i>cough</i>	3	<i>nod</i>	1	<i>snarl</i>	7
<i>assert</i>	1	<i>croak</i>	19	<i>order</i>	1	<i>snort</i>	2
<i>bawl</i>	13	<i>drawl</i>	9	<i>ponder</i>	1	<i>soliloquise</i>	2
<i>beg</i>	1	<i>ejaculate</i>	33	<i>proclaim</i>	2	<i>squeak</i>	1
<i>bellow</i>	1	<i>enquire</i>	1	<i>protest</i>	3	<i>submit</i>	5
<i>blubber</i>	5	<i>expostulate</i>	6	<i>reason</i>	20	<i>superadd</i>	1

<i>blurt</i>	1	<i>giggle</i>	2	<i>reiterate</i>	7	<i>titter</i>	10
<i>bluster</i>	6	<i>groan</i>	10	<i>renew</i>	1	<i>utter</i>	1
<i>boast</i>	1	<i>grumble</i>	12	<i>respond</i>	40	<i>vociferate</i>	3
<i>breath</i>	1	<i>hesitate</i>	5	<i>roar</i>	41	<i>wheeze</i>	1
<i>chatter</i>	1	<i>hiccup</i>	1	<i>ruminare</i>	1	<i>whimper</i>	17
<i>chime</i>	3	<i>hurry</i>	1	<i>screech</i>	1	<i>whine</i>	8
<i>chuckle</i>	17	<i>insinuate</i>	4	<i>shout</i>	32	<i>whistle</i>	1
<i>complain</i>	1	<i>languish</i>	1	<i>shriek</i>	13	<i>yawn</i>	1
<i>conclude</i>	4	<i>mourn</i>	1	<i>simper</i>	6		

**Tabla 56. Verbos de habla exclusivos de novelas con narrador heterodiegético**

Cabe destacar, de estos sesenta y tres verbos de habla, la prominencia de formas de decir de tipo descriptivo —*bawl, beg, bellow, bluster, boast, croak, drawl, giggle, groan, grumble, languish, mumble, roar, screech, shout, shriek, simper, snarl, snort, squeak, titter, vociferate, whimper* o *whine*, entre otros—, que, como se verá en el siguiente apartado, tienen una clara función caracterizadora en las novelas en que aparecen.

Por otro lado, en las novelas con narrador homodiegético tan solo se advierten seis verbos empleados de forma exclusiva en este tipo de narración:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>assure</i>	1	<i>fawn</i>	1
<i>coax</i>	1	<i>insist</i>	2
<i>confess</i>	1	<i>stop</i>	1

**Tabla 57. Verbos de habla exclusivos de novelas con narrador homodiegético**

Esta menor cantidad de verbos no debe resultar sorprendente, pues solo son dos las novelas con narrador homodiegético (por las diez con narrador heterodiegético). En todo caso, estos seis ejemplos no muestran el mismo nivel de especificidad que sí se detecta en muchos de los verbos exclusivos de las narraciones heterodiegéticas.

Finalmente, existe un núcleo de cincuenta y ocho formas de decir comunes en ambos tipos de narración, tal y como se muestra en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>acquiesce</i>	1	<i>falter</i>	10	<i>mutter</i>	8	<i>resume</i>	20
<i>add</i>	36	<i>gasp</i>	2	<i>observe</i>	62	<i>retort</i>	41
<i>admit</i>	1	<i>grin</i>	1	<i>pant</i>	1	<i>return</i>	435
<i>answer</i>	69	<i>growl</i>	11	<i>pause</i>	1	<i>scream</i>	1
<i>argue</i>	1	<i>hazard</i>	3	<i>persist</i>	1	<i>sigh</i>	3
<i>ask</i>	142	<i>hint</i>	6	<i>pipe</i>	1	<i>sneer</i>	1
<i>assent</i>	10	<i>implore</i>	2	<i>plead</i>	9	<i>sob</i>	9
<i>call</i>	1	<i>inquire</i>	51	<i>pout</i>	2	<i>stammer</i>	4
<i>continue</i>	10	<i>interpose</i>	17	<i>proceed</i>	10	<i>stipulate</i>	1
<i>cry</i>	190	<i>interrupt</i>	11	<i>pursue</i>	59	<i>suggest</i>	9
<i>demand</i>	10	<i>laugh</i>	8	<i>rejoin</i>	27	<i>thunder</i>	1
<i>echo</i>	4	<i>lisp</i>	1	<i>remark</i>	17	<i>urge</i>	5
<i>entreat</i>	1	<i>moan</i>	3	<i>remonstrate</i>	8	<i>whisper</i>	4
<i>exclaim</i>	65	<i>murmur</i>	4	<i>repeat</i>	62		
<i>explain</i>	5	<i>muse</i>	3	<i>reply</i>	187		

**Tabla 58. Verbos de habla comunes en novelas con narrador heterodiegético y novelas con narrador homodiegético**

Sin embargo, a pesar de ese abanico de verbos comunes en ambas narraciones, los sesenta y nueve verbos de habla empleados de forma exclusiva por uno de los dos tipos de narrador dejan entrever diferencias entre ambas voces a la hora de construir el habla de los personajes.

Una vez establecida esta distinción entre ambos tipos de narraciones tanto en términos cuantitativos como desde un punto de vista cualitativo, es posible abordar cada opción por



separado y analizar las implicaciones estilísticas de los catálogos de verbos de habla empleados por uno y otro narrador.

### 5.3.2. Verbos de habla en narraciones heterodieéticas

El narrador heterodieético es el más empleado en CorD14, pues constituye la opción utilizada por Dickens en diez de sus novelas: *Pickwick Papers*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, *Dombey and Son*, *Hard Times*, *Little Dorrit*, *A Tale of Two Cities* y *Our Mutual Friend*. Como se ha podido comprobar, este es el tipo de voz en el que se advierte un uso más amplio y variado de verbos de habla y, por tanto, donde se observan los ejemplos más claros de caracterización a través de estos. Para ilustrar la función caracterizadora de los verbos de habla en este tipo de narraciones, a continuación se analizarán los casos de Mr. Bounderby (*Hard Times*) y Mrs. Skewton (*Dombey and Son*). La elección de estos personajes no es casual, pues entre los verbos de habla empleados para modelar su discurso se cuenta un número nada desdeñable de formas verbales en las que, además de una función caracterizadora, se advierte un claro valor individualizador, pues se asocian a ellos de forma exclusiva en el marco de ambas historias.

Por un lado, Mr. Bounderby constituye el ejemplo paradigmático de villano delineado a través de un habla idiosincrásica. Sus cincuenta y siete intervenciones se encuentran introducidas por veinte formas de decir distintas, que se muestran en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	1	<i>bluster</i>	4	<i>interrupt</i>	2	<i>reply</i>	4
<i>answer</i>	1	<i>continue</i>	1	<i>observe</i>	1	<i>resume</i>	3
<i>ask</i>	2	<i>cry</i>	8	<i>proceed</i>	1	<i>retort</i>	4
<i>assent</i>	1	<i>demand</i>	1	<i>pursue</i>	1	<i>return</i>	14
<i>bawl</i>	1	<i>ejaculate</i>	1	<i>repeat</i>	5	<i>roar</i>	1

Tabla 59. Verbos de habla asociados a Mr. Bounderby (*Hard Times*)

Estas veinte formas lo convierten en el personaje con un habla más matizada estilísticamente de *Hard Times* en lo que a variedad de verbos se refiere<sup>211</sup>. Esta variedad se organiza en torno un claro patrón en su forma de hablar. Verbos como *bawl*, *bluster* o *roar*, por ejemplo, convierten la ira en el denominador común de su discurso, sin duda uno de sus rasgos más característicos. Se trata, además, de tres verbos empleados para introducir las palabras del personaje de forma exclusiva en el marco de la novela, lo que ratifica el valor caracterizador que desempeñan —sobre todo teniendo en cuenta que *bluster*, por ejemplo, se emplea hasta en cuatro ocasiones para modelar sus intervenciones, como ya se comentó en el apartado 5.2.2 (ejemplos (30) a (33)):

- (1) ‘Missed your letter, sir!’ *bawled* Bounderby. ‘The present time is no time for letters. No man shall talk to Josiah Bounderby of Coketown about letters, with his mind in the state it’s in now.’  
(*HT*, libro 3, capítulo 3)
- (2) ‘Well!’ *blustered* Mr. Bounderby, ‘what’s the matter? What is Young Thomas in the dumps about?’  
(*HT*, libro 1, capítulo 4)
- (3) ‘Here’s Tom Gradgrind’s daughter knows pretty well what it might have been, if you don’t,’ *blustered* Bounderby. ‘Dropped, sir, as if she was shot when I told her! Never knew her do such a thing before. Does her credit, under the circumstances, in my opinion!’  
(*HT*, libro 2, capítulo 8)

<sup>211</sup> Véase apéndice.

- (4) ‘What do you mean, ma’am?’ *blustered* Bounderby.  
(HT, libro 2, capítulo 11)
- (5) ‘I think differently,’ *blustered* Bounderby.  
(HT, libro 3 capítulo 3)
- (6) ‘Why don’t you mind your own business, ma’am?’ *roared* Bounderby. ‘How dare you go and poke your officious nose into my family affairs?’  
(HT, libro 3, capítulo 5)

Estos tres verbos no son, sin embargo, los únicos que se emplean de forma exclusiva para introducir las palabras del irascible banquero. Así, se trata también del único personaje que interrumpe en la novela (*interrupt*), lo que realza su carácter temperamental y maleducado:

- (7) ‘Good!’ *interrupted* Mr. Bounderby. ‘This is good, Gradgrind! A man so fond of his daughter, that he runs away from her! This is devilish good! Ha! ha! Now, I’ll tell you what, young man. I haven’t always occupied my present station of life. I know what these things are. You may be astonished to hear it, but my mother—ran away from me.’  
(HT, libro 1, capítulo 6)
- (8) ‘I thought you couldn’t make ‘em,’ *interrupted* Bounderby.  
(HT, libro 3, capítulo 3)

Su vehemencia, además, queda reflejada a través de verbos como *ejaculate*, empleado también de forma exclusiva con este personaje:

- (9) ‘Nine oils, Merrylegs, missing tips, garters, banners, and Ponging, eh!’ *ejaculated* Bounderby, with his laugh of laughs. ‘Queer sort of company, too, for a man who has raised himself!’  
(HT, libro 1, capítulo 6)

La suma de todos estos verbos da como resultado lo que podríamos denominar el estilo de Mr. Bounderby, indisolublemente asociado a estos verbos de carácter descriptivo y de gran poder evocador.

Mrs. Skewton, por otro lado, representa el paradigma de mujer débil caracterizada a través de una forma de hablar muy específica. En la siguiente tabla se muestran los verbos utilizados por el narrador heterodiegético para introducir sus intervenciones:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	1	<i>hint</i>	1	<i>proceed</i>	1	<i>resume</i>	1
<i>ask</i>	1	<i>inquire</i>	1	<i>pursue</i>	2	<i>return</i>	13
<i>continue</i>	1	<i>interpose</i>	1	<i>rejoin</i>	1	<i>simper</i>	2
<i>cry</i>	13	<i>languish</i>	1	<i>remonstrate</i>	1	<i>urge</i>	1
<i>drawl</i>	4	<i>lisp</i>	4	<i>repeat</i>	2	<i>whimper</i>	1
<i>exclaim</i>	1	<i>observe</i>	5	<i>reply</i>	3	<i>whine</i>	2

**Tabla 60. Verbos de habla asociados a Mrs. Skewton (*Dombey and Son*)**

Verbos como *drawl*, *languish*, *lisp*, *simper*, *whimper* o *whine* contribuyen sin duda a perfilar el carácter débil de la anciana<sup>212</sup>. Además, como ocurriera con Mr. Bounderby, algunos de estos verbos se asocian al habla de Mrs. Skewton en exclusiva, lo que refuerza su componente individualizador. En efecto, *languish*, *drawl*, *lisp* y *simper* solo se utilizan para introducir el

<sup>212</sup> Estos verbos, como se podrá comprobar en el apartado 5.4.1., además, se utilizan de forma continuada para introducir las palabras de la anciana a lo largo de toda su vida textual, lo que contribuye a mantener su imagen lasa durante toda la historia.

habla de Mrs. Skewton. Los dos primeros sirven para ilustrar su falta de vigor a través de un discurso torpe:

- (10) ‘Is there as much Heart in Mr Dombey as I gave him credit for?’ *languished* Cleopatra tenderly. ‘Do you think he is in earnest, my dear Major? Would you recommend his being spoken to, or his being left alone? Now tell me, like a dear man, what would you advise.’

(DS, capítulo 26)

- (11) ‘My dearest Edith!’ *drawled* the lady in the chair, ‘Major Bagstock!’

(DS, capítulo 21)

- (12) ‘What I want,’ *drawled* Mrs Skewton, pinching her shrivelled throat, ‘is heart.’ It was frightfully true in one sense, if not in that in which she used the phrase. ‘What I want, is frankness, confidence, less conventionality, and freer play of soul. We are so dreadfully artificial.’

(DS, capítulo 21)

- (13) ‘Major Bagstock, my darling Edith,’ *drawled* her mother, ‘who is generally the most useless and disagreeable creature in the world: as you know—’

(DS, capítulo 26)

- (14) ‘My dear love,’ *drawled* Mrs Skewton, ‘how very odd to send that message without seeing the name! Bring it here, Withers. Dear me, my love; Mr Carker, too! That very sensible person!’

(DS, capítulo 37)

El uso de *lisp*, empleado hasta cuatro veces para modelar su discurso, ayuda a individualizar el habla de la anciana a través de una articulación de sonidos muy particular:

- (15) ‘You may come and see us any evening when you are good,’ *lisped* Mrs Skewton. ‘If Mr Dombey will honour us, we shall be happy. Withers, go on!’

(DS, capítulo 21)

- (16) ‘A charming quality,’ *lisped* Mrs Skewton; ‘reminding one of dearest Edith.’

(DS, capítulo 26)

- (17) ‘Is this a fact, or is it all a dream!’ *lisped* Cleopatra. ‘Can I believe, my dearest Dombey, that you are coming back tomorrow morning to deprive me of my sweet companion; my own Edith!’

(DS, capítulo 30)

- (18) ‘Sterious wretch, who’s he?’ *lisped* Cleopatra.

(DS, capítulo 40)

El empleo de *simper*, por último, ayuda a reforzar la pose afectada que acompaña a sus palabras:

- (19) ‘Yes. It’s very nice,’ said Cleopatra, looking at her cards. ‘So much heart in it —undeveloped recollections of a previous state of existence’—and all that—which is so truly charming. Do you know,’ *simpered* Cleopatra, reversing the knave of clubs, who had come into her game with his heels uppermost, ‘that if anything could tempt me to put a period to my life, it would be curiosity to find out what it’s all about, and what it means; there are so many provoking mysteries, really, that are hidden from us. Major, you to play.’

(DS, capítulo 21)

- (20) ‘Edith,’ *simpered* Mrs Skewton, ‘who is the perfect pearl of my life, is said to resemble me. I believe we are alike.’

(DS, capítulo 26)

Por último, a pesar de no ser verbos que se asocien en exclusiva al habla de la anciana, tanto *whine* como *whimper* también abundan en la lasitud de la anciana. Como se recordará, estos verbos son empleados habitualmente para reflejar la debilidad de los personajes, tal y como ocurre con Dennis en *Barnaby Rudge* (véase apartado 5.1.10) o Mrs. Gradgrind en *Hard Times* (véase apartado 1.4.2.). He aquí los ejemplos que se asocian a Mrs. Skewton:

(21) ‘If one is to go on living through continual scenes like this,’ she *whined*, ‘I am sure it would be much better for me to think of some means of putting an end to my existence. Oh! The idea of your being my daughter, Edith, and addressing me in such a strain!’

(DS, capítulo 30)

(22) ‘If you had proposed it in a filial manner, Edith,’ *whined* her mother, ‘perhaps not; very likely not. But such extremely cutting words—’

(DS, capítulo 30)

(23) ‘Then why do you revive it?’ *whimpered* her mother. ‘You know that you are lacerating me in the cruellest manner. You know how sensitive I am to unkindness. At such a moment, too, when I have so much to think of, and am naturally anxious to appear to the best advantage! I wonder at you, Edith. To make your mother a fright upon your wedding-day!’

(DS, capítulo 30)

Como los ejemplos comentados de Mr. Bounderby y Mrs. Skewton habrán demostrado, la preponderancia de ejemplos de tipo descriptivo en las narraciones heterodiegéticas da como resultado un habla de los personajes altamente idiosincrásica, clave en términos de caracterización. Menos variado es, como se decía, la nómina de verbos utilizados por el narrador homodiegético, que se abordan a continuación.

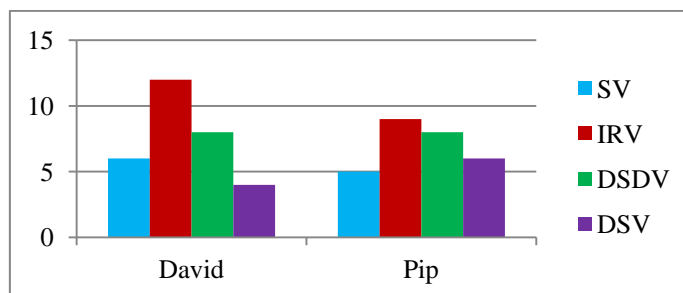
### 5.3.3. Verbos de habla en narraciones homodiegéticas

Como se decía en el apartado 5.3.1., las narraciones homodiegéticas presentan un catálogo de verbos de habla más reducido que el de las heterodiegéticas. En estas últimas, como se comentaba, la representación discursiva suele ser una práctica más necesaria para dar voz a los personajes que pueblan la historia. De ahí el mayor número y variedad de verbos de este tipo. En lo que a la variedad se refiere, la diferencia que existe entre ambos tipos de narración se cifra en un uso menor de formas descriptivas por parte del narrador homodiegético. Este descenso en el uso de verbos descriptivos, unido a una utilización ligeramente superior de formas con fuerza ilocutiva por parte de este tipo de narrador, se traduce, en términos porcentuales, en una presencia notablemente superior de estos últimos verbos tanto en *David Copperfield* como en *Great Expectations* con respecto a las narraciones heterodiegéticas. La siguiente tabla muestra esta diferencia:

Narraciones homodiegéticas	Número de verbos de habla	De los cuales, IRV	% IRV	Resto de novelas	Número de verbos de habla	De los cuales, IRV	% IRV
<i>DC</i>	53	19	35,85	<i>PP</i>	55	14	25,45
<i>GE</i>	43	13	30,23	<i>OT</i>	52	10	19,23
				<i>NN</i>	57	12	21,05
				<i>OCS</i>	50	8	16
				<i>BR</i>	56	13	23,21
				<i>MC</i>	58	10	12,24
				<i>DS</i>	63	16	25,39
				<i>BH</i>	39	11	28,20
				<i>HT</i>	42	7	16,66
				<i>LD</i>	67	18	26,86
				<i>TTC</i>	43	15	34,88
				<i>OMF</i>	67	22	32,83

**Tabla 61. Porcentaje de verbos de habla con fuerza ilocutiva en las catorce novelas de CorD14**

Tanto en *David Copperfield* (35,85%) como en *Great Expectations* (30,23%) el porcentaje de verbos con fuerza ilocutiva se sitúa por encima del promedio del 23,5% de CorD14. De hecho, *David Copperfield* es la novela con mayor presencia de este tipo de verbos, seguida no muy lejos por *Great Expectations*, que ocupa el cuarto lugar. Esta preponderancia de los verbos con fuerza ilocutiva en ambas novelas se plasma en una distribución muy característica de los verbos de habla. En efecto, resulta interesante comprobar que las palabras que se introducen con este tipo de verbos son sobre todo las de los propios narradores, que muestran una mayor preferencia por las formas de decir ilocutivas que por cualquier otro tipo de verbos. La siguiente gráfica muestra esta preferencia:



**Gráfica 9. Clasificación de verbos de habla que introducen las hablas de David (*DC*) y Pip (*GE*)**

Para ilustrar el efecto estilístico de estas formas de decir en boca de los propios narradores a continuación se muestra un fragmento de *David Copperfield*, en el que David está hablando con su tía y le pide que se acerque a ver a Mr. Dick y le pregunte por su memorial:

- (1) 'I wish you'd go upstairs,' *said* my aunt, as she threaded her needle, 'and give my compliments to Mr. Dick, and I'll be glad to know how he gets on with his Memorial.'

I rose with all alacrity, to acquit myself of this commission.

'I suppose,' *said* my aunt, eyeing me as narrowly as she had eyed the needle in threading it, 'you think Mr. Dick a short name, eh?'

'I thought it was rather a short name, yesterday,' I *confessed*.

'You are not to suppose that he hasn't got a longer name, if he chose to use it,' *said* my aunt, with a loftier air. 'Babley—Mr. Richard Babley—that's the gentleman's true name.'

I was going to suggest, with a modest sense of my youth and the familiarity I had been already guilty of, that I had better give him the full benefit of that name, when my aunt went on to say:

'But don't you call him by it, whatever you do. He can't bear his name. That's a peculiarity of his. Though I don't know that it's much of a peculiarity, either; for he has been ill-used enough, by some that bear it, to have a mortal antipathy for it, Heaven knows. Mr. Dick is his name here,

and everywhere else, now —if he ever went anywhere else, which he don't. So take care, child, you don't call him anything BUT Mr. Dick.'

I *promised* to obey, and went upstairs with my message; thinking, as I went, that if Mr. Dick had been working at his Memorial long, at the same rate as I had seen him working at it, through the open door, when I came down, he was probably getting on very well indeed. I found him still driving at it with a long pen, and his head almost laid upon the paper. He was so intent upon it, that I had ample leisure to observe the large paper kite in a corner, the confusion of bundles of manuscript, the number of pens, and, above all, the quantity of ink (which he seemed to have in, in half-gallon jars by the dozen), before he observed my being present.

(DC, capítulo 14)

Mientras que las palabras de su tía están introducidas por *say*, su intervención se encuentra modelada por *confess*, verbo con fuerza ilocutiva que, de hecho, solo introduce sus palabras en toda la novela<sup>213</sup>. Este uso de este tipo de formas se observa, asimismo, en la promesa —acto de habla comisivo— de obedecer a su tía de la que nos informa en el párrafo final.

Lo mismo ocurre en el siguiente diálogo extraído del capítulo inicial de *Great Expectations*, en el que Pip se encuentra con Magwitch, el preso fugado que acabará siendo su benefactor, que le asalta para pedirle comida y un cuchillo:

- (2) A fearful man, all in coarse grey, with a great iron on his leg. A man with no hat, and with broken shoes, and with an old rag tied round his head. A man who had been soaked in water, and smothered in mud, and lamed by stones, and cut by flints, and stung by nettles, and torn by briars; who limped, and shivered, and glared and growled; and whose teeth chattered in his head as he seized me by the chin.

“O! Don't cut my throat, sir,” I *pleaded* in terror. “Pray don't do it, sir.”

“Tell us your name!” *said* the man. “Quick!”

“Pip, sir.”

“Once more,” *said* the man, staring at me. “Give it mouth!”

“Pip. Pip, sir.”

“Show us where you live,” *said* the man. “Pint out the place!”

I pointed to where our village lay, on the flat in-shore among the alder-trees and pollards, a mile or more from the church.

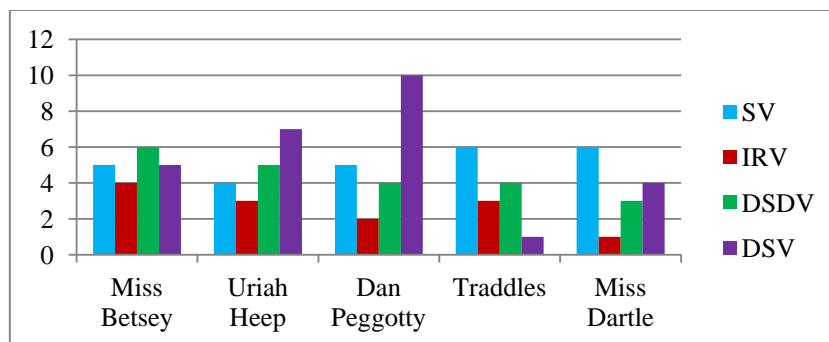
(GE, capítulo 1)

Mientras que las palabras de Magwitch se encuentran modeladas únicamente por *say*, la intervención de Pip aparece introducida por *plead*, que indica la fuerza ilocutiva de tipo directiva de su acto de habla.

A pesar de ser solo un par de ejemplos, estos pasajes evidencian el uso de formas con fuerza ilocutiva por parte de los narradores para ilustrar sus actos de habla. A la hora de dar voz a otros personajes, sin embargo, la preferencia de los narradores homodiegéticos cambia, pues los verbos estructuradores, descriptivos o marcadores de discurso —o incluso las tres categorías— superan a los verbos con fuerza ilocutiva en la proyección del discurso del resto de figuras de la historia. En el caso de *David Copperfield*, por ejemplo, estos verbos suelen ser los menos numerosos a la hora de modelar el discurso de los cinco personajes con más presencia discursiva tras el propio David, como se puede advertir en la siguiente tabla:

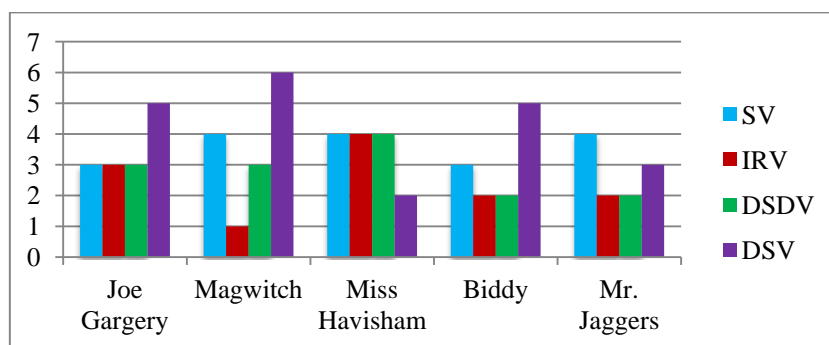
---

<sup>213</sup> Véase apéndice.



**Gráfica 10. Clasificación de verbos de habla que introducen el habla de los personajes con mayor presencia discursiva en *David Copperfield* tras David Copperfield**

Lo mismo ocurre en *Great Expectations*, donde las formas de decir con fuerza ilocutiva no son, en ningún caso, las más numerosas a la hora de introducir las palabras de los personajes con mayor peso en la novela tras el propio Pip:



**Gráfica 11. Clasificación de verbos de habla que introducen el habla de los personajes con mayor presencia discursiva en *Great Expectations* tras Pip**

Esta diferencia entre los catálogos de verbos de habla de los narradores y del resto de personajes se advierte con claridad meridiana en los pasajes en los que el narrador interactúa con algún personaje. Tómese como ejemplo el siguiente fragmento extraído del capítulo cuarenta y ocho de *David Copperfield*:

- (3) I might have gone on in this figurative manner, if Dora's face had not admonished me that she was wondering with all her might whether I was going to propose any new kind of vaccination, or other medical remedy, for this unwholesome state of ours. Therefore I checked myself, and made my meaning plainer.

'It is not merely, my pet,' said I, 'that we lose money and comfort, and even temper sometimes, by not learning to be more careful; but that we incur the serious responsibility of spoiling everyone who comes into our service, or has any dealings with us. I begin to be afraid that the fault is not entirely on one side, but that these people all turn out ill because we don't turn out very well ourselves.'

'Oh, what an accusation,' exclaimed Dora, opening her eyes wide; 'to say that you ever saw me take gold watches! Oh!'

'My dearest,' I remonstrated, 'don't talk preposterous nonsense! Who has made the least allusion to gold watches?'

'You did,' returned Dora. 'You know you did. You said I hadn't turned out well, and compared me to him.'

'To whom?' I asked.

'To the page,' sobbed Dora. 'Oh, you cruel fellow, to compare your affectionate wife to a transported page! Why didn't you tell me your opinion of me before we were married? Why didn't you say, you hard-hearted thing, that you were convinced I was worse than a transported page? Oh, what a dreadful opinion to have of me! Oh, my goodness!'

‘Now, Dora, my love,’ I *returned*, gently trying to remove the handkerchief she pressed to her eyes, ‘this is not only very ridiculous of you, but very wrong. In the first place, it’s not true.’

‘You always said he was a story-teller,’ *sobbed* Dora. ‘And now you say the same of me! Oh, what shall I do! What shall I do!’

(DC, capítulo 48)

Como se puede observar, David introduce sus actos de habla, además de con *say*, con dos verbos estructuradores (*ask* y *return*) y uno con fuerza ilocutiva (*remonstrate*). Para proyectar el discurso de Dora, sin embargo, el narrador recurre, además de a la forma estructuradora *return*, a los verbos descriptivos *exclaim* y *sob*. Este último, de hecho, se emplea en dos ocasiones, lo que contribuye a reforzar su carácter timorato, como se comentará en el apartado 5.3.3.2.

Esta diferencia en el uso de los verbos de habla por parte de los narradores para introducir sus palabras y las del resto de los personajes conlleva una serie de implicaciones estilísticas en términos de caracterización. Así pues, a continuación se abordan, por un lado, cómo se caracterizan David y Pip a sí mismos a través de sus formas de hablar y, por otro, cómo proyectan la imagen del resto de los personajes.

### 5.3.3.1. Caracterización de David y Pip

Como se ha podido observar en el apartado anterior, ni David ni Pip hacen uso de demasiados verbos de habla de tipo descriptivo para introducir sus palabras. Por el contrario, son las formas con fuerza ilocutiva las que gozan de una presencia mayor. La preferencia por este tipo de verbos da como resultado dos hablas menos idiosincrásicas que las de otros personajes cuyas palabras suelen aparecer introducidas por formas más específicas. Sin embargo, esta expresión menos marcada estilísticamente no carece de elementos caracterizadores, pues, aunque escasos, los verbos descriptivos que Dickens pone en boca de estos narradores revelan una disposición muy concreta de indudable valor estilístico. En efecto, como se podrá comprobar a continuación, tanto en el caso de David como en el de Pip es posible advertir cierta carga caracterizadora en algunos verbos de habla de este tipo, que, además, evidencian una técnica parecida por parte de Dickens a la hora de construir a ambos personajes.

Por lo que respecta a los verbos descriptivos que usa David para introducir sus propias palabras, existe uno que se asocia a su habla de forma exclusiva en la novela: *stammer*. En su empleo, se advierte una clara función individualizadora, pues introduce las palabras de David hasta en tres ocasiones durante los primeros catorce capítulos de la novela:

(1) ‘What should you —what should I—how much ought I to—what would it be right to pay the waiter, if you please?’ I *stammered*, blushing.

(DC, capítulo 5)

(2) ‘Sir!’ I *stammered*.

(DC, capítulo 13)

(3) ‘Is he —is Mr. Dick— I ask because I don’t know, aunt —is he at all out of his mind, then?’ I *stammered*; for I felt I was on dangerous ground.

(DC, capítulo 14)

El triple uso de *stammer* coadyuva a proyectar el temor que caracteriza a David en la primera parte del relato. Además, esta imagen timorata de David se refuerza con el empleo por parte del narrador a lo largo de la novela de otros dos verbos descriptivos para proyectar su discurso: *falter* y *sob*. He aquí los pasajes en los que aparecen:



- (4) ‘If you please, sir,’ I *faltered*, ‘if I might be allowed (I am very sorry indeed, sir, for what I did) to take this writing off, before the boys come back—’  
(DC, capítulo 6)
- (5) ‘I beg your pardon, sir,’ I *faltered*. ‘I have never meant to be sullen since I came back.’  
(DC, capítulo 8)
- (6) ‘Shall I— be—given up to him?’ I *faltered*.  
(DC, capítulo 14)
- (7) ‘Ye—ye—ye—yes, Peggotty!’ I *sobbed*.  
(DC, capítulo 4)

En cuanto a los verbos descriptivos que usa Pip, llama la atención que, como en el caso de David, sean nuevamente *stammer* y *falter* los que emplea el narrador para introducir su propio discurso. Ambos verbos, de hecho, se asocian a su habla en exclusiva; y contribuyen de igual manera a potenciar esa debilidad que caracteriza al protagonista en la primera parte de la novela. He aquí los usos de ambos verbos de habla:

- (8) “Goo-good night, sir,” I *faltered*.  
(GE, capítulo 1)
- (9) “I don’t like to say,” I *stammered*.  
(GE, capítulo 8)

Además, ese carácter timorato de Pip se ve reforzado por la presencia de *plead*, verbo con fuerza ilocutiva empleado para introducir sus palabras en dos ocasiones. De esta manera, Dickens combina la fuerza caracterizadora de ambos tipos de verbo para delinear el perfil psicológico de su narrador:

- (10) “O! Don’t cut my throat, sir,” I *pleaded* in terror. “Pray don’t do it, sir.”  
(GE, capítulo 1)
- (11) “And yet it looked so like it, sir,” I *pleaded* with a downcast heart.  
(GE, capítulo 40)

En definitiva, aunque ni David ni Pip son personajes con un habla delineada de un modo tan individualizado como las de Mr. Bounderby (*Hard Times*) o Mrs. Skweton (*Dombey and Son*) comentadas en el apartado 5.3.2., algunos de los verbos de habla empleados para proyectar sus palabras también evidencian un claro valor caracterizador. Resulta interesante, además, que formas de decir tan específicas como *falter* y *stammer* sean empleadas con ambos personajes al inicio de las historias (en el caso de *stammer*, además, de forma exclusiva en el marco de ambas novelas), lo que refleja la existencia de ciertas concomitancias en las técnicas empleadas por Dickens a la hora de construir a los protagonistas de sus únicas dos novelas con narrador homodieético.

### 5.3.3.2. Caracterización del resto de personajes

En cuanto al resto de personajes de *David Copperfield* y *Great Expectations*, si bien es cierto que no se alcanza la riqueza que se advierte en las narraciones heterodieéticas, el uso de verbos descriptivos para construir su discurso es mayor que el que los narradores utilizan consigo mismos, como ya se ha comentado. Esta mayor presencia de formas de decir específicas repercute en la caracterización de los personajes a través de su forma de hablar, perfilados de un

modo más concreto que los propios narradores. Sirvan un par de ejemplos como botón de muestra. En el caso de *David Copperfield*, por ejemplo, el narrador emplea *sob* para introducir el habla de Dora hasta en cuatro ocasiones, más que con ningún otro personaje, lo que ayuda a proyectar su debilidad:

- (1) 'I wonder, I do, at your making such ungrateful speeches,' *sobbed* Dora. 'When you know that the other day, when you said you would like a little bit of fish, I went out myself, miles and miles, and ordered it, to surprise you.'

(DC, capítulo 44)

- (2) 'You enjoyed it very much,' *sobbed* Dora. 'And you said I was a Mouse.'

(DC, capítulo 44)

- (3) 'To the page,' *sobbed* Dora. 'Oh, you cruel fellow, to compare your affectionate wife to a transported page! Why didn't you tell me your opinion of me before we were married? Why didn't you say, you hard-hearted thing, that you were convinced I was worse than a transported page? Oh, what a dreadful opinion to have of me! Oh, my goodness!'

(DC, capítulo 48)

- (4) 'You always said he was a story-teller,' *sobbed* Dora. 'And now you say the same of me! Oh, what shall I do! What shall I do!'

(DC, capítulo 48)

Asimismo, su carácter caprichoso se refuerza a través del doble uso de *pout*, empleado para modelar su discurso de forma exclusiva:

- (5) 'How can you ask me anything so foolish?' *pouted* Dora. 'Love a beggar!'

(DC, capítulo 37)

- (6) 'Oh, but we don't want any best creatures!' *pouted* Dora.

(DC, capítulo 41)

En el caso de *Great Expectations* por otro lado, también se observan personajes con un habla muy particular. Tómese como ejemplo a Orlick, el malvado herrero que atemoriza a Pip, cuyas palabras aparecen introducidas hasta cuatro veces con el verbo *growl*:

- (7) "Shall if I like," *growled* Orlick. "Some and their up-towning! Now, master! Come. No favouring in this shop. Be a man!"

(GE, capítulo 15)

- (8) "You're a foul shrew, Mother Gargery," *growled* the journeyman.

(GE, capítulo 15)

- (9) "Ah-h-h!" *growled* the journeyman, between his teeth, "I'd hold you, if you was my wife. I'd hold you under the pump, and choke it out of you."

(GE, capítulo 15)

- (10) "Halloa!" he *growled*, "where are you two going?"

(GE, capítulo 17)

Esta elección tan específica contribuye a proyectar el carácter malvado del herrero. De hecho, Pip se refiere a él en términos similares en otros estadios de la novela, aunque no sea a través de

ejemplos de estilo directo, lo que de nuevo refuerza el valor de los verbos de habla como recurso de caracterización:

- (11) Old Orlick *growled*, as if he had nothing to say about that, and we all went on together. I asked him presently whether he had been spending his half-holiday up and down town?  
(GE, capítulo 15)

En suma, a pesar de un número menor de verbos descriptivos en comparación con las narraciones heterodieéticas, en las novelas con narrador homodieético también se advierten ejemplos claros de caracterización a través del uso de estas formas de decir, lo que refuerza el valor estilístico de este elemento en la producción dickensiana.

### 5.3.4. Narrador periférico: *The Old Curiosity Shop*

Una vez analizadas las novelas con narrador heterodieético y homodieético del corpus dickensiano, a continuación se abordan los dos títulos en los que se observan particularidades narratológicas que se desvían de estas dos formas de narrar: *The Old Curiosity Shop* y *Bleak House*. En el caso de la primera novela, como ya se comentó en el apartado 1.4.1., lo que empezó como un pequeño relato dentro de la publicación periódica *Master Humphrey's Clock* acabó por convertirse, debido al escaso éxito de esta, en una novela en sí misma. Este giro, que en principio no tendría por qué ser sino una anécdota que no afectara a la historia, tiene unas consecuencias narratológicas profundas dentro del relato: como nos recuerda Stanzel (1984: 202), el narrador, “quite prominent at the beginning of the novel, later withdraws completely”<sup>214</sup>. Este paso atrás tiene lugar al final del tercer capítulo, cuando el propio Master Humphrey nos informa de su retirada:

- (1) And now that I have carried this history so far in my own character and introduced these personages to the reader, I shall for the convenience of the narrative detach myself from its further course, and leave those who have prominent and necessary parts in it to speak and act for themselves.  
(OCS, capítulo 3)

Esta particularidad narratológica es la razón por la que se ha decidido abordar *The Old Curiosity Shop* por separado en lo que al uso de verbos de habla se refiere. Este narrador periférico, como se le clasificó en el apartado 1.3., será analizado teniendo en cuenta sus dos posiciones en la novela: la de los tres capítulos iniciales, donde actúa como narrador homodieético, y la del resto de la novela, donde lo hace como un narrador heterodieético al uso.

Antes de abordar ambas posturas narrativas por separado, sin embargo, resulta pertinente mostrar el catálogo de verbos identificados en la novela. En total, se han localizado 990 ejemplos, divididos en cincuenta formas de decir distintas, tal y como recoge la siguiente tabla:

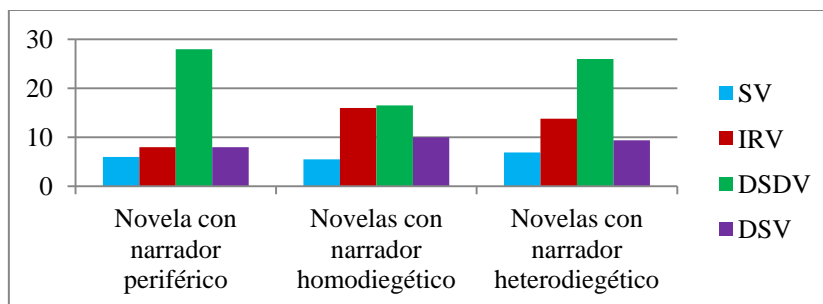
Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	40	<i>exclaim</i>	9	<i>observe</i>	14	<i>shout</i>	1
<i>answer</i>	17	<i>falter</i>	4	<i>pant</i>	1	<i>shriek</i>	1
<i>ask</i>	30	<i>gasp</i>	1	<i>pursue</i>	14	<i>simper</i>	1
<i>assent</i>	2	<i>grin</i>	1	<i>rejoin</i>	72	<i>snarl</i>	2
<i>bawl</i>	2	<i>groan</i>	3	<i>remark</i>	3	<i>sneer</i>	8
<i>bluster</i>	1	<i>growl</i>	3	<i>remonstrate</i>	1	<i>sob</i>	4
<i>call</i>	1	<i>grumble</i>	1	<i>repeat</i>	20	<i>soliloquise</i>	1

<sup>214</sup> Al final de la novela, no obstante, Master Humphrey anuncia que ha estado presente durante toda la historia. Más concretamente, “in the continuation of the *Clock*, Humphrey announces that he has in fact been present all along in the person of the mysterious ‘single gentleman’ who pursues Nell throughout the latter half of the book” (Jaffe, 1991: 21).

<i>continue</i>	3	<i>inquire</i>	11	<i>reply</i>	146	<i>stammer</i>	3
<i>cough</i>	3	<i>interpose</i>	9	<i>resume</i>	11	<i>suggest</i>	7
<i>cry</i>	202	<i>interrupt</i>	2	<i>retort</i>	35	<i>urge</i>	9
<i>croak</i>	4	<i>laugh</i>	3	<i>return</i>	222	<i>whisper</i>	13
<i>demand</i>	9	<i>murmur</i>	8	<i>roar</i>	6		
<i>echo</i>	4	<i>mutter</i>	20	<i>scream</i>	2		

**Tabla 62. Verbos de habla localizados en *The Old Curiosity Shop***

Este catálogo evidencia un uso similar al de las novelas con narrador heterodiegético, donde las formas descriptivas gozan de mayor presencia que cualquier otra categoría, como se puede observar en la siguiente gráfica:



**Gráfica 12. Clasificación de verbos de habla en novela con narrador periférico, novelas con narrador homodiegético y novelas con narrador heterodiegético**

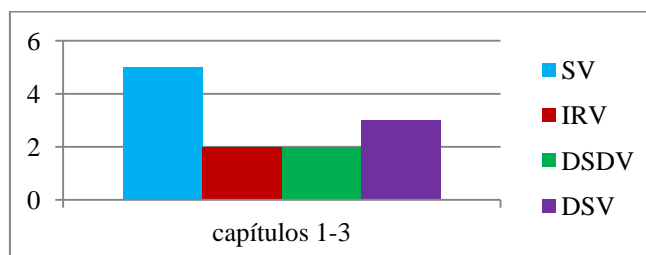
Así, aunque el narrador es alguien que en principio forma parte de la historia, el catálogo de formas de decir no tiene nada que ver con el de las narraciones homodiegéticas comentadas en el apartado anterior. Este hecho, sin embargo, no debe resultar sorprendente, pues la retirada de Master Humphrey de la narración no es sino una estrategia por parte de Dickens para acomodar de la forma más sutil posible la narración heterodiegética en que se iba a convertir *The Old Curiosity Shop* después de los tres primeros capítulos, narrados de forma homodiegética.

Por un lado, en lo que a la distribución de los verbos de habla en la primera parte de la narración se refiere, cabe destacar que, al tratarse de solo tres capítulos, el número de ejemplos es muy reducido en comparación con los extraídos del resto de la novela. En concreto, únicamente se han localizado cuarenta y seis ejemplos, organizados en doce verbos distintos, como se muestra en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	4	<i>demand</i>	1	<i>observe</i>	1	<i>reply</i>	9
<i>answer</i>	1	<i>inquire</i>	1	<i>pursue</i>	1	<i>retort</i>	2
<i>cry</i>	9	<i>interpose</i>	1	<i>rejoin</i>	1	<i>return</i>	17

**Tabla 63. Verbos de habla localizados en los capítulos 1-3 de *The Old Curiosity Shop***

Esta cifra tan reducida de ejemplos hace difícil detectar una preferencia en el uso de según qué verbos por parte de Master Humphrey mientras forma parte la historia e interactúa con los personajes. De hecho, como se puede comprobar en la siguiente gráfica, apenas se advierte un uso ligeramente mayor de formas estructuradoras, lo cual no parece desempeñar una función digna de análisis en el plano estilístico:



**Gráfica 13. Clasificación de los verbos de habla en los capítulos 1-3 de *The Old Curiosity Shop***

Por el contrario, en el resto de la novela sí que se advierte un patrón claro en el uso de los verbos de habla. Los 944 ejemplos correspondientes a los capítulos narrados de forma heterodiegética se dividen en los cincuenta verbos distintos identificados originalmente:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	36	<i>exclaim</i>	9	<i>observe</i>	13	<i>shout</i>	1
<i>answer</i>	16	<i>falter</i>	4	<i>pant</i>	1	<i>shriek</i>	1
<i>ask</i>	30	<i>gasp</i>	1	<i>pursu</i>	13	<i>simper</i>	1
<i>assent</i>	2	<i>grin</i>	1	<i>rejoin</i>	71	<i>snarl</i>	2
<i>bawl</i>	2	<i>groan</i>	3	<i>remark</i>	3	<i>sneer</i>	8
<i>bluster</i>	1	<i>growl</i>	3	<i>remonstrate</i>	1	<i>sob</i>	4
<i>call</i>	1	<i>grumble</i>	1	<i>repeat</i>	20	<i>soliloquise</i>	1
<i>continue</i>	3	<i>inquire</i>	10	<i>reply</i>	137	<i>stammer</i>	3
<i>cough</i>	3	<i>interpose</i>	8	<i>resume</i>	11	<i>suggest</i>	7
<i>cry</i>	193	<i>interrupt</i>	2	<i>retort</i>	33	<i>urge</i>	9
<i>croak</i>	4	<i>laugh</i>	3	<i>return</i>	205	<i>whisper</i>	13
<i>demand</i>	8	<i>murmur</i>	8	<i>roar</i>	6		
<i>echo</i>	4	<i>mutter</i>	20	<i>scream</i>	2		

**Tabla 64. Verbos de habla localizados en los capítulos 4-73 de *The Old Curiosity Shop***

Estos cincuenta verbos, como ya se ha mostrado en la gráfica 12, revelan una disposición similar a las de las narraciones heterodiegéticas. De hecho, dado que la desaparición del narrador de la historia al final del tercer capítulo no responde a cuestiones literarias sino más bien a estrategias comerciales, a partir del cuarto episodio la novela bien puede considerarse una narración heterodiegética en toda regla.

En lo que al uso de los verbos de habla propiamente dichos se refiere, la preponderancia de formas descriptivas da como resultado ejemplos muy claros de caracterización. Sirvan como botón de muestra los casos de Mr. y Mrs. Quilp. En su forma de hablar se advierte un contraste muy marcado que contribuye a perfilar el carácter diametralmente opuesto de ambos. Por un lado, el carácter grosero y desabrido de Mr. Quilp se perfila a través de una serie de verbos descriptivos muy específicos, como *bawl*, *croak*, *mutter*, *roar*, *scream*, *snarl* o *sneer*. *Croak*, *snarl* y *scream*, en primer lugar, se asocian a su discurso de forma exclusiva, lo que contribuye a individualizar su figura entre el resto de personajes a través de un habla muy peculiar. Tanto *croak* como *snarl*, con cuatro y dos apariciones respectivamente, nos presentan a un personaje con tintes animalescos, cuya voz desagradable se adecuaba al papel de malvado que desempeña en la historia. He aquí las intervenciones correspondientes a estos verbos:

- (2) ‘Hem!’ *croaked* a strange voice. ‘What’s that about six pound a year? What about six pound a year?’ And as the voice made this inquiry, Daniel Quilp walked in with Richard Swiveller at his heels.  
(OCS, capítulo 21)
- (3) ‘Is that my Sally?’ *croaked* the dwarf, ogling the fair Miss Brass. ‘Is it Justice with the bandage off her eyes, and without the sword and scales? Is it the Strong Arm of the Law? Is it the Virgin of Bevis?’  
(OCS, capítulo 33)
- (4) ‘How are you, Christopher?’ *croaked* the dwarf from the coach-top. ‘All right, Christopher. Mother’s inside.’  
(OCS, capítulo 48)
- (5) ‘I love her,’ *croaked* the dwarf.  
(OCS, capítulo 62)

- (6) ‘You dog,’ *snarled* Quilp, ‘I’ll beat you with an iron rod, I’ll scratch you with a rusty nail, I’ll pinch your eyes, if you talk to me—I will.’

(OCS, capítulo 5)

- (7) ‘Yes,’ *snarled* the dwarf. ‘No. What matter which? I have told you what to do. Woe betide you if you fail to do it, or disobey me by a hair’s breadth. Will you go!’

(OCS, capítulo 62)

El uso de *scream* para introducir sus palabras en dos ocasiones, por su parte, realza el mal genio de Mr. Quilp a través de un tono estridente. Cabe destacar, además, que las dos veces en las que Dickens emplea este verbo para introducir las palabras de Mr. Quilp lo hace refiriéndose a él con el epíteto de enano —*dwarf*—, lo que refuerza el elemento caricaturesco de su retrato:

- (8) ‘Sophy Wackles,’ *screamed* the dwarf, ‘Miss Sophy Wackles that is—Mrs Richard Swiveller that shall be—that shall be—ha ha ha!’

(OCS, capítulo 21)

- (9) ‘Yes, again. I’m going away now. I’m off directly. I mean to go and live wherever the fancy seizes me —at the wharf —at the counting-house —and be a jolly bachelor. You were a widow in anticipation. Damme,’ *screamed* the dwarf, ‘I’ll be a bachelor in earnest.’

(OCS, capítulo 50)

Por lo que respecta a *sneer*, su valor caracterizador se constata en las cuatro ocasiones en que introduce las palabras del personaje a lo largo de la novela. Este uso repetido recuerda al lector una y otra vez el desprecio con el que suele dirigirse a sus interlocutores a través de su sonrisa burlesca. He aquí los cuatro ejemplos:

- (10) ‘What more could you do!’ *sneered* Quilp, ‘couldn’t you have done something less? Couldn’t you have done what you had to do, without appearing in your favourite part of the crocodile, you minx?’

(OCS, capítulo 6)

- (11) ‘I thought,’ *sneered* the dwarf, ‘that if a man played long enough he was sure to win at last, or, at the worst, not to come off a loser.’

(OCS, capítulo 9)

- (12) ‘No, it’s not enough, sir,’ *sneered* Quilp; ‘will you hear me out? Besides that I owe him a grudge on that account, he thwarts me at this minute, and stands between me and an end which might otherwise prove a golden one to us all. Apart from that, I repeat that he crosses my humour, and I hate him. Now, you know the lad, and can guess the rest. Devise your own means of putting him out of my way, and execute them. Shall it be done?’

(OCS, capítulo 56)

- (13) ‘How could you be?’ *sneered* the dwarf, ‘when I wasn’t? How often am I to tell you that I brought him to you that I might always have my eye on him and know where he was —and that I had a plot, a scheme, a little quiet piece of enjoyment afoot, of which the very cream and essence was, that this old man and grandchild (who have sunk underground I think) should be, while he and his precious friend believed them rich, in reality as poor as frozen rats?’

(OCS, capítulo 62)

Los verbs *bawl* y *roar*, a pesar de ser empleados solo una y dos veces respectivamente, contribuyen asimismo a reforzar su antedicho temperamento a través un habla fiera y amenazante, como se puede advertir a continuación:

- (14) ‘Exactly,’ *bawled* the dwarf nodding his head; ‘that’s very well observed. Then will you consider about it, neighbour?’

(OCS, capítulo 12)

- (15) ‘Give it here, give it to me, you dogs,’ *roared* Quilp. ‘Fight for it, you dogs, or I’ll wring its neck myself!’

(OCS, capítulo 13)

- (16) ‘No—o—o—o—o!’ *roared* Quilp. ‘Not till my own good time, and then I’ll return again as often as I choose, and be accountable to nobody for my goings or comings. You see the door there. Will you go?’

(OCS, capítulo 50)

Por último, no puede dejar de mencionarse el caso de *mutter*, asociado hasta en siete ocasiones al habla del enano. La utilización repetida de esta forma para introducir su discurso contribuye a proyectar su carácter displicente. He aquí los siete usos de *mutter*:

- (17) ‘Well!’ *muttered* Quilp as he marked her earnest look. ‘I believe you. Humph! Gone already? Gone in four-and-twenty hours! What the devil has he done with it, that’s the mystery!’

(OCS, capítulo 6)

- (18) ‘Poor Kit!’ *muttered* Quilp. ‘I think it was Kit who said I was an uglier dwarf than could be seen anywhere for a penny, wasn’t it. Ha ha ha! Poor Kit!’ And with that he went his way, still chuckling as he went.

(OCS, capítulo 9)

- (19) ‘Humph!’ *muttered* the dwarf, darting an angry look at his wife, ‘I thought it was your fault! And you, sir—don’t you know there has been somebody ill here, that you knock as if you’d beat the door down?’

(OCS, capítulo 13)

- (20) ‘Humph!’ *muttered* Quilp, evidently disappointed to believe that this was true. ‘That’s what you tell this gentleman too, is it?’

(OCS, capítulo 21)

- (21) ‘Bless your eyes, how I love you,’ *muttered* Quilp. ‘There she goes again. Nothing but punch!’

(OCS, capítulo 49)

- (22) ‘So! That little job being disposed of,’ said the dwarf, coolly, ‘I’ll read my letter. Humph!’ he *muttered*, looking at the direction. ‘I ought to know this writing. Beautiful Sally!’

(OCS, capítulo 67)

- (23) ‘Oh Sampson!’ he *muttered*, ‘good worthy creature—if I could but hug you! If I could only fold you in my arms, and squeeze your ribs, as I COULD squeeze them if I once had you tight—what a meeting there would be between us! If we ever do cross each other again, Sampson, we’ll have a greeting not easily to be forgotten, trust me. This time, Sampson, this moment when all had gone on so well, was so nicely chosen! It was so thoughtful of you, so penitent, so good. Oh, if

we were face to face in this room again, my white-livered man of law, how well contented one of us would be!’

(OCS, capítulo 67)

Cabe destacar, en el marco de este uso repetido de *mutter*, el uso del verbo junto a la oración subordinada con la que completa el modo de articulación de sus palabras en el ejemplo (19), describiendo de forma más específica la situación en la que se utiliza el verbo —paralelamente a la mirada airada que le dedica a su mujer.

La suma de todos estos verbos da como resultado un habla claramente individualizada, que ayuda a perfilar el carácter montaraz de Mr. Quilp, uno de los villanos por excelencia de toda la producción dickensiana.

Algo similar sucede con Mrs. Quilp. En efecto, su carácter asustadizo se configura a través de una serie de verbos que proyectan el miedo que le infunde precisamente su marido, como *falter*, *sob* y *stammer*. Aunque no se asocian a su habla de forma exclusiva en el marco de la novela, estas tres formas coadyuvan a realzar la personalidad temerosa del personaje gracias a su uso repetido. He aquí las seis apariciones de estos verbos introduciendo el discurso de Mrs. Quilp:

(24) ‘Dear Quilp,’ *faltered* his wife. ‘I love the child —if you could do without making me deceive her’

(OCS, capítulo 6)

(25) ‘I am going, I’ll go directly; but,’ *faltered* his wife, ‘answer me one question first. Has this letter any connexion with dear little Nell? I must ask you that I must indeed, Quilp. You cannot think what days and nights of sorrow I have had through having once deceived that child. I don’t know what harm I may have brought about, but, great or little, I did it for you, Quilp. My conscience misgave me when I did it. Do answer me this question, if you please?’

(OCS, capítulo 67)

(26) ‘You can’t be serious, Quilp,’ *sobbed* his wife.

(OCS, capítulo 50)

(27) ‘Oh Quilp!’ *sobbed* his wife. ‘How cruel it is of you!’

(OCS, capítulo 67)

(28) ‘I—I—didn’t ask them to tea, Quilp,’ *stammered* his wife. ‘It’s quite an accident.’

(OCS, capítulo 4)

(29) ‘Quilp!’ *stammered* his wife, venturing at the same time to touch him on the shoulder: ‘what has gone wrong?’

(OCS, capítulo 67)

Cabe destacar que en estas seis intervenciones el interlocutor, como se puede observar en los ejemplos anteriores, es el propio Mr. Quilp, responsable del carácter cobarde de su mujer debido a su comportamiento violento. Desde luego, estas elecciones contrastan con los ejemplos de *bawl*, *croak*, *mutter*, *roar*, *scream*, *snarl* y *sneer* asociados a su marido, lo que sirve para establecer la sobredicha oposición discursiva entre ambos.

En definitiva, como se ha podido observar a través de los ejemplos de Mr. y Mrs. Quilp, *The Old Curiosity Shop*, a pesar de su narrador periférico, se asemeja a las narraciones heterodiegéticas en términos de verbos de habla. Aunque Master Humphrey forma parte de la



historia e incluso interactúa con el resto de personajes durante los tres primeros capítulos, su desaparición de la novela convierte a *The Old Curiosity Shop*, a partir del cuarto capítulo, en una historia con un narrador heterodiegético convencional en términos de verbos de habla.

### 5.3.5. *Bleak House*: diferencia entre narrador homodiegético y narrador heterodiegético

*Bleak House* es, por último, el caso más particular en lo que al análisis de verbos de habla desde esta perspectiva se refiere debido a la alternancia de los dos narradores que cuentan la historia: uno homodiegético (Esther Summerson) y otro heterodiegético, que en palabras de Page (1990: 55), es “anonymous, objective, and presumably masculine and stands outside the action”. Como se ha encargado de demostrar la crítica especializada, estas dos voces comportan diferencias estilísticas significativas “from the viewpoints of vocabulary, sentence structure, sentence length, symbolism and metaphor, as well as of person and tense” (Hori, 2004: 24). Estas diferencias tienen mucho que ver también con la disparidad que existe entre las formas de proyectar la voz por parte de uno y otro narrador. En efecto, como se podrá comprobar a continuación, los catálogos de verbos de habla empleados por Esther y el narrador heterodiegético difieren en cuanto a la distribución de las cuatro categorías aquí descritas y, como cabía esperar, coinciden en general con las preferencias de Dickens en función de la voz comentadas en el apartado 5.3.1. En cualquier caso, como se verá, las formas de decir juegan un papel importante en términos de caracterización más allá de la voz que narra la historia. De hecho, como se podrá comprobar a través del ejemplo de Mr. Smallweed, el habla de algunos personajes aparece descrita de un modo muy específico por parte de ambos narradores por igual.

La alternancia de los dos modos de narración no sigue una secuencia regular, ni por capítulos ni en lo que a las entregas de la publicación original se refiere. En cualquier caso, esta alternancia de voces nunca tiene lugar durante el transcurso de un capítulo. Llama la atención, no obstante, que Dickens otorgue prácticamente el mismo espacio a las dos voces a lo largo de la novela: de los sesenta y siete capítulos que conforman *Bleak House*, treinta y cuatro están narrados por un narrador heterodiegético y treinta y tres por un narrador homodiegético. Estos se distribuyen como se muestra en la siguiente tabla:

Cap.	Narrador	Cap.	Narrador	Cap.	Narrador	Cap.	Narrador
1	Heterodiegético	18	Homodiegético	35	Homodiegético	52	Homodiegético
2	Heterodiegético	19	Heterodiegético	36	Homodiegético	53	Heterodiegético
3	Homodiegético	20	Heterodiegético	37	Homodiegético	54	Heterodiegético
4	Homodiegético	21	Heterodiegético	38	Homodiegético	55	Heterodiegético
5	Homodiegético	22	Heterodiegético	39	Heterodiegético	56	Heterodiegético
6	Homodiegético	23	Homodiegético	40	Heterodiegético	57	Homodiegético
7	Heterodiegético	24	Homodiegético	41	Heterodiegético	58	Heterodiegético
8	Homodiegético	25	Heterodiegético	42	Heterodiegético	59	Homodiegético
9	Homodiegético	26	Heterodiegético	43	Homodiegético	60	Homodiegético
10	Heterodiegético	27	Heterodiegético	44	Homodiegético	61	Homodiegético
11	Heterodiegético	28	Heterodiegético	45	Homodiegético	62	Homodiegético
12	Heterodiegético	29	Heterodiegético	46	Heterodiegético	63	Heterodiegético
13	Homodiegético	30	Homodiegético	47	Heterodiegético	64	Homodiegético
14	Homodiegético	31	Homodiegético	48	Heterodiegético	65	Homodiegético
15	Homodiegético	32	Heterodiegético	49	Heterodiegético	66	Heterodiegético
16	Heterodiegético	33	Heterodiegético	50	Homodiegético	67	Homodiegético
17	Homodiegético	34	Heterodiegético	51	Homodiegético		

Tabla 65. Distribución de los narradores heterodiegético y homodiegético en *Bleak House*

Para localizar los verbos de habla empleados por cada narrador, por lo tanto, basta con separar los capítulos en función de la voz que los narra.

### 5.3.5.1. Catálogo de verbos de habla de cada tipo de narrador

Cabe recordar, como ya se comentó en el apartado 4.2.2., que existe una particularidad en el caso de los capítulos narrados por la voz heterodiegética que complica en cierto modo la identificación de los distintos verbos. Efectivamente, estos capítulos se encuentran narrados, casi en su totalidad, en presente simple<sup>215</sup>, lo que hace necesaria una ligera modificación de las concordancias: en lugar de en el sufijo *-ed*, las concordancias están basadas en el sufijo *-s* de la tercera persona del singular del presente simple para adecuarlas al tiempo de la narración, como se explicó en el apartado 4.2.2. Esta modificación permite identificar los verbos de habla en los capítulos narrados por la voz heterodiegética y, por tanto, llevar a cabo una comparación cabal entre los catálogos de formas de decir empleadas por ambos tipos de narrador en la novela.

Por un lado, el catálogo de verbos de habla empleados por el narrador heterodiegético está formado por cuarenta y dos lemas, con un total 418 realizaciones textuales, organizadas como se muestra en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	13	<i>drawl</i>	1	<i>mutter</i>	3	<i>reply</i>	34
<i>answer</i>	1	<i>echo</i>	1	<i>observe</i>	1	<i>retort</i>	4
<i>ask</i>	1	<i>exclaim</i>	16	<i>pant</i>	1	<i>return</i>	165
<i>begin</i>	1	<i>explain</i>	2	<i>pipe</i>	1	<i>rumintate</i>	1
<i>chatter</i>	1	<i>falter</i>	1	<i>plead</i>	2	<i>sigh</i>	1
<i>conclude</i>	1	<i>go on</i>	1	<i>proceed</i>	20	<i>snarl</i>	3
<i>continue</i>	6	<i>growl</i>	1	<i>pursue</i>	2	<i>urge</i>	4
<i>cry</i>	66	<i>hint</i>	1	<i>rejoin</i>	5	<i>whimper</i>	1
<i>croak</i>	1	<i>inquire</i>	16	<i>remark</i>	1	<i>whine</i>	1
<i>declare</i>	1	<i>interrupt</i>	1	<i>remonstrate</i>	1		
<i>demand</i>	3	<i>murmur</i>	2	<i>repeat</i>	29		

**Tabla 66. Verbos de habla en capítulos con narrador heterodiegético en *Bleak House***

Por otro lado, en el caso de Esther, el catálogo de verbos de habla está formado por treinta y nueve lemas, con un total de 589 realizaciones, distribuidos como se muestra en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>add</i>	9	<i>groan</i>	1	<i>proceed</i>	6	<i>retort</i>	6
<i>answer</i>	19	<i>growl</i>	4	<i>promise</i>	1	<i>return</i>	217
<i>ask</i>	50	<i>hint</i>	2	<i>pursue</i>	22	<i>smile</i>	1
<i>assent</i>	3	<i>implore</i>	1	<i>recollect</i>	1	<i>snarl</i>	1
<i>continue</i>	6	<i>inquire</i>	12	<i>recommence</i>	1	<i>sob</i>	7
<i>cry</i>	58	<i>interpose</i>	1	<i>rejoin</i>	3	<i>stammer</i>	1
<i>entreat</i>	2	<i>laugh</i>	1	<i>remonstrate</i>	5	<i>suggest</i>	7

<sup>215</sup> A pesar de que, en efecto, la voz se expresa en presente de forma casi exclusiva, el lector se topa durante la lectura con ejemplos aislados —casi anecdóticos— en pasado simple. Con el fin de localizar estos ejemplos, por tanto, en los capítulos correspondientes al narrador heterodiegético también se han realizados las concordancias originales. En total, se obtienen dieciocho realizaciones textuales de únicamente diez lemas distintos, lo que apenas supone un 4% de las realizaciones identificadas. Esta pequeña cifra hace pensar en una posible relajación en la propia desviación de la norma por parte del propio Dickens. En cualquier caso, estas formas han sido incluidas en el catálogo de formas de decir correspondientes al narrador heterodiegético que se muestra en la tabla 66.

<i>exclaim</i>	13	<i>murmure</i>	6	<i>repeat</i>	23	<i>urge</i>	3
<i>explain</i>	3	<i>mutter</i>	2	<i>reply</i>	44	<i>whisper</i>	7
<i>falter</i>	3	<i>observe</i>	31	<i>resume</i>	6		

**Tabla 67. Verbos de habla localizados capítulos con narrador homodiegético en *Bleak House***

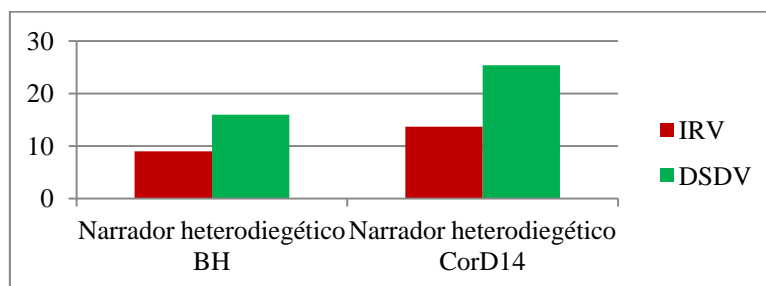
### 5.3.5.2. Comparación de resultados

Una vez detallados ambos catálogos, es posible abordar su análisis en términos estilísticos. Los verbos se organizan, según las categorías que se vienen utilizando, como se muestra en la siguiente tabla:

	SV	IRV	DSDV	DSV	TOTAL
<b>Heterodiegético</b>	6	9	16	11	42
<b>Homodiegético</b>	6	11	14	8	39

**Tabla 68. Distribución de verbos de habla según categorías en los capítulos con narrador homodiegético y en los capítulos con narrador heterodiegético en *Bleak House***

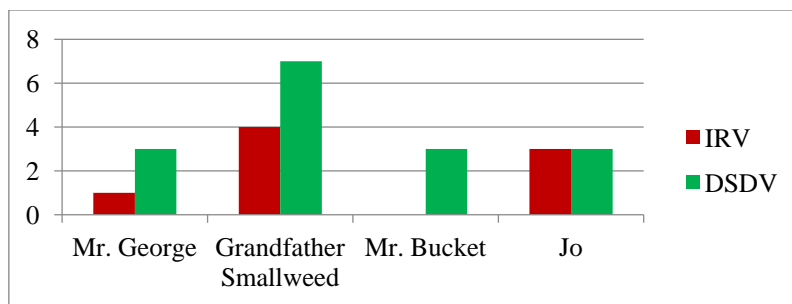
Por una parte, en lo que a los capítulos con narrador heterodiegético se refiere, se advierte que la distribución de las dos categorías de verbos de habla con mayor potencial caracterizador —verbos descriptivos y verbos con fuerza ilocutiva— coincide con la del resto de novelas con narrador heterodiegetico en CorD14. La siguiente gráfica muestra esta coincidencia:



**Gráfica 14. Clasificación de verbos de habla con fuerza ilocutiva y descriptivos en los capítulos con narrador heterodiegético en *Bleak House* y en las novelas con narrador heterodiegético de CorD14**

Así pues, en términos estilísticos, puede decirse que el uso que Dickens hace de los verbos en los capítulos con voz heterodiegetica de *Bleak House* no es distinto del que hace de ellos en el resto de novelas con este mismo tipo de narrador. Esto es, con independencia de que combine dos narradores para contar la historia, la proyección del discurso de los personajes a través de la voz heterodiegética es similar a la del resto de novelas en términos de caracterización.

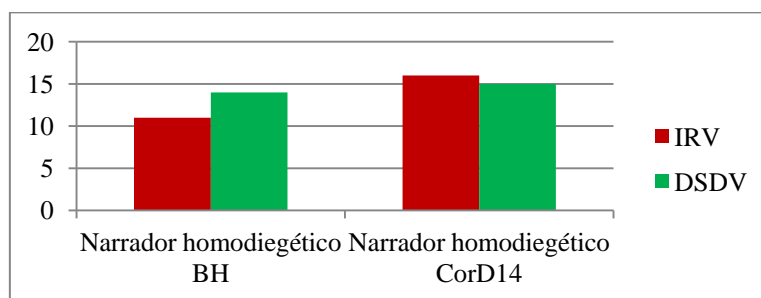
Esta coincidencia no se da solo en la preponderancia de estas dos categorías caracterizadoras. Además, al analizar la distribución de los verbos con los personajes con una vida textual más extensa, se constata que también la técnica es la misma que en las narraciones heterodiegeticas de CorD14, como se muestra la siguiente grafica:



**Gráfica 15. Clasificación de verbos de habla con fuerza ilocutiva y descriptivos que introducen el discurso de los personajes con mayor presencia discursiva en los capítulos narrados por un narrador heterodiegético en *Bleak House***

En efecto, tal y como ocurriera con personajes como de Mr. Bounderby (*Hard Times*) y Mrs. Skewton (*Dombey and Son*), en *Bleak House* el perfil de personajes como Jo y Mr. Smallweed se traza mediante el uso de este tipo de verbos con resultados individualizadores muy similares, como se podrá comprobar más adelante.

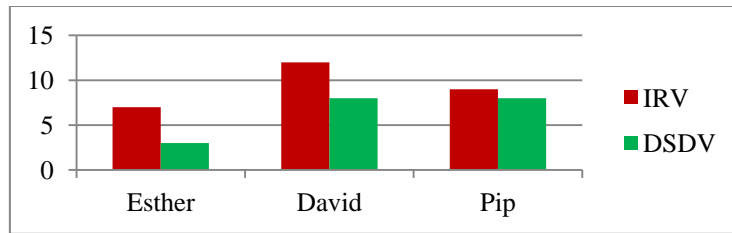
Por otra parte, en lo que a los capítulos con narrador homodiegético (Esther Summerson) se refiere, en principio llama la atención que, contrariamente a la coincidencia que existe entre la voz heterodiegética de CorD14 y la de *Bleak House*, la narración de Esther difiere en cuanto a la distribución de las dos categorías apuntadas con respecto al de novelas con narrador homodiegético de CorD14: mientras en estas prevalecen los verbos con fuerza ilocutiva sobre los descriptivos, en los capítulos narrados por Esther sucede lo contrario, tal y como muestra la siguiente gráfica:



**Gráfica 16. Clasificación de verbos de habla con fuerza ilocutiva y descriptivos en los capítulos con narrador homodiegético en *Bleak House* y en las novelas con narrador homodiegético de CorD14**

Sin embargo, esta distribución puede resultar engañosa, pues, cuando se desciende al texto se descubre que el uso que Dickens hace de los verbos de habla es similar al de los narradores de *David Copperfield* y *Great Expectations*. Esto es, a pesar de que en primera instancia los números dejan entrever una utilización de las formas de decir distinta al resto de voces homodiegéticas de CorD14, un análisis detenido de la distribución de estas revela una técnica similar a la empleada en *David Copperfield* y *Great Expectations*. Así, por ejemplo, al igual que David y Pip, Esther no es solo el personaje con mayor presencia en los capítulos que ella narra<sup>216</sup>, sino que además los verbos con fuerza ilocutiva son los que más peso tienen a la hora de proyectar su propio discurso, tal y como se puede advertir en la siguiente gráfica:

<sup>216</sup> Véase apéndice.



**Gráfica 17. Clasificación de verbos de habla con fuerza ilocutiva y descriptivos que introducen el discurso de David (DC), Pip (GE) y Esther (BH)**

En concreto, son ocho los verbos con fuerza ilocutiva que introducen sus palabras: *entreat*, *explain*, *hint*, *observe*, *remonstrate*, *suggest* y *urge*. Al igual que en las narraciones de David y Pip, es normal encontrar intercambios conversacionales en los que las palabras de Esther —y no las del resto de personajes— se encuentren introducidas por verbos de esta naturaleza, tal y como ocurre en el siguiente fragmento extraído del capítulo cuarenta y seis de la novela:

- (1) I mildly *entreated* him not to be despondent. I told him that I had heard by chance of his being in difficulty and had come to consult with him what could best be done.

“Like you, Esther, but useless, and so NOT like you!” *said* he with a melancholy smile. “I am away on leave this day—should have been gone in another hour—and that is to smooth it over, for my selling out. Well! Let bygones be bygones. So this calling follows the rest. I only want to have been in the church to have made the round of all the professions.”

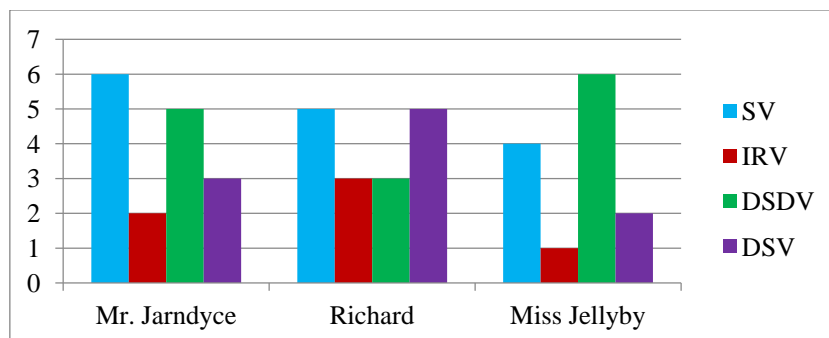
“Richard,” I *urged*, “it is not so hopeless as that?”

“Esther,” he *returned*, “it is indeed. I am just so near disgrace as that those who are put in authority over me (as the catechism goes) would far rather be without me than with me. And they are right. Apart from debts and duns and all such drawbacks, I am not fit even for this employment. I have no care, no mind, no heart, no soul, but for one thing. Why, if this bubble hadn't broken now,” he said, tearing the letter he had written into fragments and moodily casting them away, by driblets, “how could I have gone abroad? I must have been ordered abroad, but how could I have gone? How could I, with my experience of that thing, trust even Vholes unless I was at his back!”

(BH, capítulo 46)

Mientras que las intervenciones de Richard Skimpole aparecen introducidas por un verbo neutral —*say*— y otro estructurador —*return*—, el discurso de Esther lo proyecta a través de *urge*, que indica la fuerza directiva de su acto de habla. A esto hay que añadir, además, el uso de *entreat* que aparece al inicio del intercambio, que, a pesar de tratarse de un ejemplo de estilo indirecto que aquí no se analiza, también indica la fuerza directiva de su acto de habla.

Esta prominencia de formas de decir de tipo ilocutivo para modelar el habla de Esther contrasta con el tipo de verbos empleados para introducir el habla del resto de los personajes por parte del narrador homodiegético. También al igual que en *David Copperfield* y *Great Expectations*, en la proyección del discurso del resto de los personajes se advierte una mayor presencia de verbos de habla estructuradores, descriptivos o marcadores de discurso que de verbos con fuerza ilocutiva, tal y como se puede observar en la siguiente gráfica. En ella aparecen los tres personajes con más voz en la narración homodiegética tras la propia Esther:



**Gráfica 18. Clasificación de verbos de habla que introducen el discurso de los personajes con mayor presencia discursiva en los capítulos narrados por un narrador homodiegético en *Bleak House***

Este hecho refuerza lo apuntado en el apartado 5.3.3., a saber, que el narrador-protagonista hace un uso mayor de formas de decir con fuerza ilocutiva únicamente para reproducir sus propias palabras. Cuando se trata del resto de personajes, en cambio, el empleo de estos verbos disminuye considerablemente, siendo los verbos estructuradores, descriptivos y marcadores de discurso los que priman a la hora de reproducir la voz de los personajes.

En suma, como se habrá podido comprobar, tanto el narrador heterodiegético como Esther hacen un uso similar de los verbos de habla al de los narradores heterodiegéticos y homodiegéticos respectivamente en CorD14. Por un lado, el narrador heterodiegético hace un uso mayor de verbos de habla descriptivos que de verbos con fuerza ilocutiva. Por otro lado, Esther, a pesar de emplear también más verbos descriptivos que con fuerza ilocutiva (al contrario de lo que ocurre en los casos de David y Pip en *David Copperfield* y *Great Expectations*), emplea de forma más prominente los verbos con fuerza ilocutiva para proyectar su propio discurso y los verbos descriptivos para modelar el discurso del resto de los personajes. Esta distribución de los verbos en los catálogos de ambos tipos de narrador, en definitiva, refuerza las preferencias de Dickens por según qué tipos de formas de decir dependiendo del tipo de narrador que cuenta la historia, incluso en una novela tan excepcional como *Bleak House* donde se alternan ambas voces.

En lo que al valor caracterizador de los verbos propiamente dicho se refiere, donde mejor se advierte el valor estilístico de este elemento es en las formas de decir de tipo descriptivo, como ocurriera en el resto de novelas de CorD14. Sirvan como ejemplo los verbos de habla empleados en exclusiva por cada uno de los dos narradores. En primer lugar, en el caso de los capítulos con un narrador heterodiegético se han identificado hasta dieciocho verbos que no aparecen en los capítulos narrados por Esther. Estos se muestran en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>begin</i>	1	<i>demand</i>	3	<i>pant</i>	1	<i>sigh</i>	1
<i>chatter</i>	1	<i>drawl</i>	1	<i>pipe</i>	1	<i>whimper</i>	1
<i>conclude</i>	1	<i>echo</i>	1	<i>plead</i>	2	<i>whine</i>	1
<i>croak</i>	1	<i>go on</i>	1	<i>remark</i>	1		
<i>declare</i>	1	<i>interrupt</i>	1	<i>ruminare</i>	1		

**Tabla 69. Verbos de habla exclusivos de los capítulos con narrador heterodiegético en *Bleak House***

De estos dieciocho verbos, ocho son de tipo descriptivo: *chatter*, *croak*, *drawl*, *pant*, *pipe*, *sigh*, *whimper* y *whine*. A pesar de ser empleados solo en una ocasión, en la utilización de algunas de estas formas se advierte un claro componente caracterizador. Tómese como ejemplo a Jo, el “wretched little crossing-sweeper” (Hawes, 2002: 122) de la novela y sin duda una de las criaturas más frágiles del elenco dickensiano. Dickens, a través del narrador heterodiegético, utiliza el verbo *whimper* para introducir sus palabras de forma exclusiva, lo que ayuda a proyectar esa debilidad:

- (2) “Yes, I see you once afore at the inkwhich,” *whimpers* Jo. “What of that? Can’t you never let such an unfortnet as me alone? An’t I unfortnet enough for you yet? How unfortnet do you want me fur to be? I’ve been a-chivied and a-chivied, fust by one on you and nixt by another on you, till I’m worritted to skins and bones. The inkwhich warn’t MY fault. I done nothink. He was very good to me, he was; he was the only one I knowed to speak to, as ever come across my crossing. It ain’t wery likely I should want him to be inkwiched. I only wish I was, myself. I don’t know why I don’t go and make a hole in the water, I’m sure I don’t.”

(BH, capítulo 46)

Esta imagen frágil se refuerza, asimismo, a través del uso de *falter*, que tampoco se emplea con ningún otro personaje en los capítulos con un narrador heterodiegético:

- (3) “Let me lay here quiet and not be chivied no more,” *falters* Jo, “and be so kind any person as is a-passin nigh where I used fur to sleep, as jist to say to Mr. Sangsby that Jo, wot he known once, is a-moving on right forards with his duty, and I’ll be wery thankful. I’d be more thankful than I am aready if it wos any ways possible for an unfortnet to be it.”

(BH, capítulo 47)

En segundo lugar, en el caso de los capítulos narrados por Esther, en el catálogo de formas de decir se han identificado quince verbos diferentes que no aparecen en los capítulos con un narrador heterodiegético. Tales verbos se muestran en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>assent</i>	3	<i>interpose</i>	1	<i>recommence</i>	1	<i>stammer</i>	1
<i>entreat</i>	2	<i>laugh</i>	1	<i>resume</i>	6	<i>suggest</i>	7
<i>groan</i>	1	<i>promise</i>	1	<i>smile</i>	1	<i>whisper</i>	7
<i>implore</i>	1	<i>recollect</i>	1	<i>sob</i>	7		

**Tabla 70. Verbos de habla exclusivos de los capítulos con narrador homodiegético en *Bleak House***

Entre estos verbos hay seis de tipo descriptivo: *groan*, *laugh*, *smile*, *sob*, *stammer*, y *whisper*. En la utilización de algunos se advierte nuevamente un claro componente caracterizador. Sirva como botón de muestra el caso de *sob*. Sus siete apariciones, como ya se comentó en el apartado 5.1.6., se asocian al habla de Miss Jellyby en exclusiva, lo que contribuye a proyectar su carácter sensible:

- (4) “I am engaged, Ma,” *sobbed* Caddy, “to young Mr. Turveydrop, at the academy; and old Mr. Turveydrop (who is a very gentlemanly man indeed) has given his consent, and I beg and pray you’ll give us yours, Ma, because I never could be happy without it. I never, never could!” *sobbed* Caddy, quite forgetful of her general complainings and of everything but her natural affection.

(BH, capítulo 23)

- (5) “Ma, I always hated and detested Mr. Quale!” *sobbed* Caddy.

(BH, capítulo 23)

- (6) “I hope, Ma,” *sobbed* poor Caddy at last, “you are not angry?”

(BH, capítulo 23)

- (7) “My heart aches for him; that it does!” *sobbed* Caddy. “I can’t help thinking to-night, Esther, how dearly I hope to be happy with Prince, and how dearly Pa hoped, I dare say, to be happy with Ma. What a disappointed life!”

(*BH*, capítulo 30)

- (8) “I am very sorry I couldn’t go on writing from dictation, Ma,” *sobbed* Caddy. “I hope you forgive me now.”

(*BH*, capítulo 30)

- (9) “Very,” *sobbed* Caddy. “Ve-ry!”

(*BH*, capítulo 30)

Esta imagen delicada se realza, además, con otros dos verbos descriptivos como *whisper* y *falter*, empleados asimismo para modelar sus intervenciones:

- (10) “Who’s this, Miss Summerson?” *whispered* Miss Jellyby, drawing my arm tighter through her own.

(*BH*, capítulo 5)

- (11) “Not Prince, Pa?” *faltered* Caddy. “Not have Prince?”

(*BH*, capítulo 30)

En suma, tanto en el caso de los verbos empleados únicamente por el narrador heterodiegético como con aquellos que solo se identifican en los capítulos narrados por Esther se advierten ejemplos con un claro valor caracterizador. Siendo parte de la misma novela, estos ejemplos demuestran, más allá de las diferencias apuntadas entre los catálogos de verbos de habla de ambos tipos de narrador, la función caracterizadora que las formas de decir desempeñan en la producción dickensiana.

Por último, cabe destacar que esta función caracterizadora de los verbos de habla más allá de las particularidades estilísticas de los distintos tipos de narrador se constata, incluso, en la caracterización de algunos personajes cuyas hablas aparecen proyectadas de un modo similar tanto por el narrador heterodiegético como por Esther. Tómese como ejemplo a Mr. Smallweed, un “cunning, ruthless, crippled old moneylender and dealer in bills” (*ibid.*: 217). Su habla, tanto en los capítulos con un narrador homodiegético como en aquellos con un narrador heterodiegético aparece delineada por un verbo como *snarl*, que refleja su vileza a través de un habla con tintes animalescos. Por un lado, en la narración de Esther, este verbo es empleado en una ocasión para modelar sus palabras en el capítulo 62:

- (12) “I don’t know that it’s good as a will or as anything else,” *snarled* Mr. Smallweed.

(*BH*, capítulo 62)

En el caso de los capítulos narrados por la voz heterodiegética, por su parte, el verbo se emplea hasta tres veces para introducir sus palabras y no las de ningún otro personaje:

- (13) “How do you know that? Some of his rich relations might have paid his debts or compounded for ‘em. Besides, he had taken US in. He owed us immense sums all round. I would sooner have strangled him than had no return. If I sit here thinking of him,” *snarls* the old man, holding up his



impotent ten fingers, “I want to strangle him now.” And in a sudden access of fury, he throws the cushion at the unoffending Mrs. Smallweed, but it passes harmlessly on one side of her chair.

(BH, capítulo 21)

(14) “I hope number two’s as good?” *snarls* the old man.

(BH, capítulo 21)

(15) “Yes,” *snarls* Mr. Smallweed, “my wife’s deaf.”

(BH, capítulo 54)

Desde luego, que *snarl* sea utilizado por ambos narradores e introduzca las palabras del malvado personaje en cuatro ocasiones demuestra el valor que tienen para Dickens los verbos de habla al margen de las particularidades estilísticas de las distintas voces que narran la historia. Esta función literaria de *snarl*, además, se refuerza si tenemos en cuenta que se trata de un verbo empleado para modelar el habla de otros personajes de perfil similar en el marco de CorD14, como Quilp en *The Old Curiosity Shop*<sup>217</sup>. De hecho, como apunta Hawes (*ibid.*: 218), “Dickens describes him [Smallweed] with the same relish and touches of black comedy that he used in his depiction of Quilp”. Cabe pensar, pues, que el uso de *snarl* para introducir las palabras de ambos personajes en repetidas ocasiones juega un papel importante a la hora de equipararlos en el plano de su caracterización.

En definitiva, el uso de verbos de habla por parte del narrador heterodiegético y de Esther en *Bleak House* es, en gran medida, similar al del resto de narradores heterodiegéticos y homodiegéticos respectivamente de CorD14. Como se ha podido observar, la voz heterodiegética hace un uso más prominente de verbos de habla descriptivos que de verbos con fuerza ilocutiva. Esther, por su parte, a pesar de emplear también más verbos descriptivos que con fuerza ilocutiva (al contrario de lo que ocurre en *David Copperfield* y *Great Expectations*), emplea estos últimos para proyectar su discurso principalmente y los verbos descriptivos para modelar el discurso del resto de los personajes. Esta distribución de los verbos en los catálogos de ambos tipos de narrador refuerza las preferencias estilísticas de Dickens por según qué formas de decir dependiendo de la voz que narra la historia. Algo similar cabe decir del caso recién comentado de Mr. Smallweed. Efectivamente, el uso de *snarl* por parte de ambos narradores demuestra, como se ha podido comprobar, la función caracterizadora de los verbos de habla con independencia de cuál sea la voz que narra la historia. Incluso cuando un personaje como Mr. Smallweed es visto a través de distintas lentes, Dickens recurre al mismo verbo para caracterizarlo.

#### 5.4. Análisis de los verbos de habla según el formato de publicación de las novelas

En este último apartado se lleva a cabo un análisis de las formas de decir en CorD14 atendiendo al carácter fasciculado original de las novelas. Teniendo en cuenta que “there is no single feature on the English literary history of the nineteenth century...which is so distinctive and characteristic as the development in it of periodical literature” (Saintsbury, 1913: 166), parece pertinente abordar el uso que Dickens hace de los verbos de habla y su potencial caracterizador como parte de un estilo sujeto a las particularidades de este formato de publicación.

---

<sup>217</sup> Véanse los ejemplos (6) y (7) comentados anteriormente en el apartado 5.3.4.

Naturalmente, cabría pensar que el uso que Dickens hace de los verbos de habla pudiera ser diferente dependiendo de la periodicidad mensual o semanal de las novelas. Como ya se apuntó en el apartado 1.4., nueve de las catorce novelas de CorD14 fueron publicadas de forma mensual y cinco de forma semanal, como se muestra en la siguiente tabla:

Novelas mensuales		Novelas semanales	
Novela	Palabras	Novela	Palabras
<i>PP</i>	304 622	<i>OCS</i>	218 951
<i>OT</i>	159 017	<i>BR</i>	256 944
<i>NN</i>	326 440	<i>HT</i>	104 049
<i>MC</i>	340 439	<i>TTC</i>	137 389
<i>DS</i>	359 208	<i>GE</i>	186 675
<i>DC</i>	359 197		
<i>BH</i>	357 738		
<i>LD</i>	341 889		
<i>OMF</i>	328 918		

**Tabla 71. Extensión de las novelas mensuales y las novelas semanales de CorD14**

Sin embargo, tanto la cantidad como la variedad de formas de decir empleadas en ambos tipos de novela son, teniendo en cuenta la extensión de estas, muy similares. Por un lado, desde un punto de vista cuantitativo, el número total de verbos empleados en las novelas mensuales y semanales se distribuye tal y como se muestra en la siguiente tabla:

Novela	Palabras	Verbos	%	Novela	Palabras	Verbos	%
<i>PP</i>	304 622	2255	0,74	<i>OCS</i>	218 951	990	0,45
<i>OT</i>	159 017	1329	1,46	<i>BR</i>	256 944	1163	0,45
<i>NN</i>	326 440	2479	0,75	<i>HT</i>	104 049	332	0,31
<i>MC</i>	340 439	1835	0,53	<i>TTC</i>	137 389	300	0,21
<i>DS</i>	359 208	1599	0,44	<i>GE</i>	186 675	475	0,25
<i>DC</i>	359 197	1200	0,33				
<i>BH</i>	357 738	607	0,17				
<i>LD</i>	341 889	958	0,28				
<i>OMF</i>	328 918	1499	0,45				

**Tabla 72. Verbos de habla por cien mil palabras en novelas mensuales y semanales de CorD14**

Como se puede advertir, la cantidad de verbos es, por lo general, mucho mayor en las novelas mensuales. Esta preponderancia, sin embargo, no debe resultar sorprendente, pues, como acaba de apuntarse, es fruto de la extensión de las propias historias<sup>218</sup>. En términos porcentuales, asimismo, en la cantidad de verbos empleados por cada cien palabras tampoco se puede establecer una distinción clara entre los relatos semanales y los mensuales. De hecho, como se puede observar en la tabla anterior, en la disparidad entre novelas del mismo tipo se constata que no puede establecerse ni siquiera una correlación entre el formato de publicación y la mayor o menor presencia de verbos de habla. Sirvan como botón de muestra el 1,46% de *Oliver Twist* frente al 0,28% de *Little Dorrit* en el caso de las novelas mensuales o el 0,45% de *The Old Curiosity Shop* frente al 0,21% de *A Tale of Two Cities* en el caso de las novelas semanales.

Por otro lado, como es lógico, en las novelas mensuales también existe normalmente una mayor variedad de formas de decir con respecto a las novelas semanales, como se puede advertir en la siguiente tabla, en la que se muestra la distribución de los catálogos de verbos de habla de las catorce novelas según las categorías que se vienen analizando:

<sup>218</sup> Llama la atención que en *Bleak House* solo se hayan identificado solo 607 verbos. Sin embargo, como se acaba de ver en el apartado 5.3.5., estos treinta y nueve verbos corresponden casi en su totalidad a los capítulos con un narrador homodiegético, que constituyen únicamente la mitad de la historia.

Novela	SV	IRV	DSDV	DSV	TOTAL	Novela	SV	IRV	DSDV	DSV	TOTAL
<i>PP</i>	7	14	24	10	55	<i>OCS</i>	6	8	28	8	50
<i>OT</i>	7	10	26	9	52	<i>BR</i>	7	13	26	10	56
<i>NN</i>	7	12	30	8	57	<i>HT</i>	7	7	20	8	42
<i>MC</i>	7	10	28	13	58	<i>TTC</i>	6	15	14	8	43
<i>DS</i>	7	16	29	11	63	<i>GE</i>	5	13	13	12	43
<i>DC</i>	6	19	17	11	53						
<i>BH</i>	6	11	14	8	39						
<i>LD</i>	7	18	29	13	67						
<i>OMF</i>	7	22	28	10	67						

**Tabla 73. Distribución de los verbos de habla según categorías en novelas mensuales y semanales en CorD14**

Por último, y como también se puede comprobar en la tabla, en cuanto a la distribución en las diferentes categorías de la clasificación, al contrario de lo que ocurre con las novelas con narrador homodiegético y heterodiegético comentadas en el apartado 5.3.1. —donde las formas con fuerza ilocutiva gozan de mayor presencia en las primeras y los verbos descriptivos en las segundas—, en el caso de las novelas semanales y mensuales no se aprecia ninguna diferencia significativa en lo que a la naturaleza de los verbos se refiere.

En definitiva, más allá del mayor uso de verbos —lógico— en las novelas mensuales que en las semanales y de la mayor variedad —lógica también— de los catálogos de las novelas mensuales, las diferencias desde un punto de vista estilístico que existen entre ambos tipos de entregas no parecen lo suficientemente relevantes como para detenerse más en este aspecto. Sí resulta digno de análisis, sin embargo, el uso que Dickens hace de los verbos de habla como recurso de caracterización en novelas que se publican de forma periódica<sup>219</sup>. En efecto, aunque la mayoría de los lectores de Dickens no han leído sus historias como novelas fasciculadas<sup>220</sup>, el análisis de estas sí que debe tener en cuenta esta variante. Dicho de otro modo, el hecho de que las novelas de Dickens, excepto en su publicación original, se hayan venido leyendo de forma ininterrumpida en un solo volumen podría hacernos perder de vista las particularidades de un formato con unas características estructurales con indudables implicaciones estilísticas. De hecho, como acertadamente añade el propio Patten,“(d)efining the text as an identifiably authored and self-contained book obscures the way in which fictions were affected by the periodicals in which they first appeared” (Patten, 2000: 140).

En el caso concreto de los verbos de habla, como se podrá comprobar a continuación, su valor caracterizador resulta innegable desde el punto de vista de la memorabilidad de los personajes, uno de los aspectos por los que Dickens goza de más reconocimiento. De hecho, como nos recuerda Ingham (1977: 44), “the idiosyncratic speech of many of Dickens’ characters is a means of identifying them in a long serial work”. Estas hablas idiosincrásicas, como se ha podido observar en los apartados anteriores, son fruto en gran parte de los verbos de habla empleados por Dickens para proyectarlas. De forma más precisa, las formas de decir pueden contribuir a perfilar el carácter del personaje a lo largo de las entregas en varios sentidos: a través de la utilización equilibrada de verbos de habla durante las distintas entregas en las que interviene el personaje, haciendo un uso mayor de estos para marcar su carácter cuando aparece

<sup>219</sup> Para una muestra detallada de las fechas de publicación de las entregas —y los capítulos incluidos en cada una— de las novelas de CorD14, véase Vann (1985: 61 y ss.).

<sup>220</sup> Como señala Patten (2006: 41), “98 per cent of those who have read Dickens” lo han hecho “in something other than slices released over time” (*ibid.*). Cabe mencionar que algunas editoriales “have staged reissues of novels in parts over many months, and in some cases these experiments have initiated reading groups that try to experience what it might have been like to receive these texts as Dickens’s first customers did” (*ibid.*). En cualquier caso, el carácter experimental de estas iniciativas demuestra que la lectura de las novelas de Dickens como historias publicadas por fascículos es, salvo por este tipo de excepciones, exclusivo de los lectores de la publicación original de las novelas.

por primera vez en la trama argumental, empleando verbos descriptivos de forma repetida para introducir las palabras de aquellos personajes con una presencia textual escasa o recurriendo a ellas para evocar la imagen de aquellos que llevan varias entregas —semanas o, incluso, meses— sin aparecer. Estos aspectos, que se analizan en los siguientes apartados, servirán para demostrar el potencial de los verbos de habla como recurso de caracterización del estilo de Dickens, claramente influido por el formato de publicación de sus novelas.

#### 5.4.1. Verbos de habla como recurso de caracterización en el transcurso de la novela

Seguramente, lo más destacable, por su frecuencia, desde el punto de vista de la relación que existe entre los verbos de habla y la caracterización de los personajes en este formato sea la utilización por parte de Dickens de las formas de decir descriptivas de una manera más o menos equilibrada a lo largo de la vida textual de los personajes. Esta utilización continuada de los verbos con una carga estilística más marcada contribuye no solo a crear, sino sobre todo a mantener la imagen del personaje en la historia, lo que coadyuva a construir criaturas que permanezcan en la memoria del lector a través de un modo de hablar muy particular. Tómese como ejemplo el caso de Mrs. Skewton (*Dombey and Son*). Como ya se comentó en el apartado 5.3.2. (ejemplos (10) a (23)), se trata de un personaje con un habla modelada por verbos muy específicos, como *drawl*, *languish*, *lisp*, *simper*, *whimper* o *whine*, que contribuyen a perfilar el carácter de la anciana sin necesidad de recurrir a extensas descripciones. Si se analiza la disposición de estos verbos en la novela, además, se advierte que su empleo se distribuye de forma equitativa a lo largo de toda su vida textual. En la siguiente tabla se muestran todos los verbos asociados a su habla, así como el capítulo y la entrega en los que aparecen:

Mrs. Skewton (DS)		
Entrega	Capítulo	Verbos identificados
7	21	<i>drawled</i> the lady in the chair, <i>drawled</i> Mrs. Skewton, <i>interposed</i> her mother, <i>lisped</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Mrs. Skewton, <i>replied</i> the lady, <i>returned</i> the lady, <i>returned</i> Mrs. Skewton, <i>returned</i> her mother, <i>simpered</i> Cleopatra.
9	26	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Cleopatra, <i>drawled</i> her mother, <i>inquired</i> Cleopatra, <i>languished</i> Cleopatra, <i>lisped</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Cleopatra, <i>proceeded</i> Mrs. Skewton, <i>pursued</i> Cleopatra, <i>pursued</i> Cleopatra, <i>returned</i> Cleopatra, <i>returned</i> Cleopatra, <i>simpered</i> Mrs. Skewton.
9	27	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>cried</i> Cleopatra, <i>exclaimed</i> Mrs. Skewton, <i>rejoined</i> her mother, <i>returned</i> the angry mother, <i>returned</i> her mother, <i>returned</i> her mother, she <i>added</i> .
9	28	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> the lady.
10	30	<i>cried</i> her angry mother, <i>cried</i> Cleopatra, <i>lisped</i> Cleopatra, <i>remonstrated</i> her mother, <i>repeated</i> her mother, <i>replied</i> Cleopatra, <i>replied</i> Cleopatra, <i>returned</i> Mrs. Skewton, <i>returned</i> Cleopatra, <i>returned</i> Cleopatra, <i>urged</i> her mother, <i>whimpered</i> her mother, <i>whined</i> her mother, she <i>continued</i> , she <i>cried</i> , she <i>whined</i> .
12	35	<i>cried</i> Mrs. Skewton, <i>observed</i> Cleopatra, she <i>asked</i> .
12	36	<i>resumed</i> Mrs. Skewton, she <i>repeated</i> , she <i>returned</i> .
12	37	<i>cried</i> Cleopatra, <i>drawled</i> Mrs. Skewton, <i>hinted</i> Cleopatra.
13	40	<i>lisped</i> Cleopatra, <i>returned</i> the woman.

Tabla 74. Distribución por capítulos de los verbos de habla asociados a Mrs. Skewton (*Dombey and Son*)

A pesar de que los distintos ejemplos de *drawl*, *languish*, *lisp*, *simper*, *whimper* y *whine* no aparecen en todos los capítulos, en su distribución sí que se advierte una disposición equilibrada

a lo largo de la vida textual del personaje, pues, como se puede observar en la tabla, los capítulos en los que se han identificado las formas de decir que proyectan el carácter de Mrs. Skewton —capítulos 21, 26, 30, 37 y 40— forman parte de las cinco entregas en las que aparece. Esta disposición ayuda a evocar la imagen de la anciana en sus distintas apariciones en la novela, lo que contribuye a caracterizarla a medida que avanza la historia. Así, aparte de introducir su discurso, las formas de decir coadyuvan a perfilar el carácter de este personaje a través de un habla homogeneizada muy particular.

#### 5.4.2. Verbos de habla como marcadores del carácter de un personaje cuando aparece por primera vez

Esta calculada distribución de verbos caracterizadores a lo largo de las distintas entregas viene, en ocasiones, acompañada de una no menos calculada insistencia por parte del autor en la primera aparición del personaje en la historia. Este uso de los verbos de habla no es sino un reflejo de una de sus idiosincrasias estilísticas más conocidas: la de ofrecer al lector, nada más presentar a determinados personajes, los hábitos lingüísticos o gestuales que los convierten en criaturas memorables. El famoso ceceo de Sleary en su primera intervención en *Hard Times*<sup>221</sup> o Blandois (*Little Dorrit*) y su sonrisa descrita siempre en los mismos términos desde el primer capítulo de la novela —“(h)is moustache went up under his nose, and his nose came down over his moustache” (libro 1, capítulo 1)— son solo dos de los numerosos ejemplos que podrían ofrecerse de esta técnica de caracterización<sup>222</sup>. De una forma similar, como se decía, los verbos de habla también resultan un recurso muy efectivo para concentrar información que ayude a crear una primera impresión del personaje en el momento en el que este se presenta al lector. Sirva como botón de muestra el ejemplo de Orlick, que no aparece hasta el decimoquinto capítulo de *Great Expectations*. Su presencia es escasa, pues apenas comprende los capítulos 15, 16, 17, 29, 30, 53 y 57. La cantidad de verbos identificados que se asocian con este personaje es igualmente reducida, con apenas catorce realizaciones textuales de seis lemas distintos, como se puede advertir en la siguiente tabla:

Verbo	Frec.	Verbo	Frec.
<i>answer</i>	1	<i>reply</i>	2
<i>cry</i>	1	<i>retort</i>	5
<i>growl</i>	4	<i>return</i>	1

Tabla 75. Verbos de habla asociados a Orlick (*Great Expectations*)

A pesar de su poca presencia discursiva, sin embargo, hay un verbo que Dickens emplea para modelar sus palabras que destaca por encima del resto: *growl*. Sus cuatro apariciones ayudan a proyectar la imagen de villano de Orlick en la historia. Si descendemos al texto y observamos cuándo es empleado para modelar su discurso, descubrimos que tres de los cuatro ejemplos se utilizan nada más introducir al personaje en la narración en el decimoquinto capítulo, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

<sup>221</sup> Estas son las primeras palabras del gerente del circo en la novela: ‘Thquire!’ said Mr. Sleary, who was troubled with asthma, and whose breath came far too thick and heavy for the letter s, ‘Your thervant! Thith ith a bad piethe of bihnith, thith ith. You’ve heard of my Clown and hith dog being thuppothod to have morrithed?’ (libro 1, capítulo 6). Como se puede advertir, Dickens construye la primera intervención del personaje de tal manera que el ceceo que le caracteriza sea el aspecto que más nos llame la atención cuando le “oímos” por primera vez.

<sup>222</sup> Para una visión más a fondo de este recurso, véase el apartado 1.1.2. , donde se abordaron tanto los hábitos lingüísticos como los gestuales de forma pormenorizada.

(1) “Don’t lose your temper,” said Joe.

“Shall if I like,” *growled* Orlick. “Some and their up-towning! Now, master! Come. No favouring in this shop. Be a man!”

The master refusing to entertain the subject until the journeyman was in a better temper, Orlick plunged at the furnace, drew out a red-hot bar, made at me with it as if he were going to run it through my body, whisked it round my head, laid it on the anvil, hammered it out - as if it were I, I thought, and the sparks were my spiriting blood - and finally said, when he had hammered himself hot and the iron cold, and he again leaned on his hammer:

“Now, master!”

“Are you all right now?” demanded Joe.

“Ah! I am all right,” said gruff Old Orlick.

“Then, as in general you stick to your work as well as most men,” said Joe, “let it be a half-holiday for all.”

My sister had been standing silent in the yard, within hearing – she was a most unscrupulous spy and listener – and she instantly looked in at one of the windows.

“Like you, you fool!” said she to Joe, “giving holidays to great idle hulkers like that. You are a rich man, upon my life, to waste wages in that way. I wish I was his master!”

“You’d be everybody’s master, if you durst,” retorted Orlick, with an ill-favoured grin.

(“Let her alone,” said Joe.)

“I’d be a match for all noodles and all rogues,” returned my sister, beginning to work herself into a mighty rage. “And I couldn’t be a match for the noodles, without being a match for your master, who’s the dunder-headed king of the noodles. And I couldn’t be a match for the rogues, without being a match for you, who are the blackest-looking and the worst rogue between this and France. Now!”

“You’re a foul shrew, Mother Gargery,” *growled* the journeyman.

“If that makes a judge of rogues, you ought to be a good’un.”

(“Let her alone, will you?” said Joe.)

“What did you say?” cried my sister, beginning to scream. “What did you say? What did that fellow Orlick say to me, Pip? What did he call me, with my husband standing by? O! O! O!” Each of these exclamations was a shriek; and I must remark of my sister, what is equally true of all the violent women I have ever seen, that passion was no excuse for her, because it is undeniable that instead of lapsing into passion, she consciously and deliberately took extraordinary pains to force herself into it, and became blindly furious by regular stages; “what was the name he gave me before the base man who swore to defend me? O! Hold me! O!”

“Ah-h-h!” *growled* the journeyman, between his teeth, “I’d hold you, if you was my wife. I’d hold you under the pump, and choke it out of you.

(*GE*, capítulo 15)

Este uso repetido de *growl* al inicio de su vida textual coadyuva a definir su carácter vil a través de una forma de hablar muy particular desde el primer instante en que el lector se encuentra con él. La cuarta aparición en cuestión del verbo tiene lugar también en la parte inicial, pues se emplea en el capítulo diecisiete:

- (2) “Halloa!” he *growled*, “where are you two going?”

(*GE*, capítulo 17)

Parece claro, pues, que la concentración de los ejemplos de *growl* al principio de la vida textual de Orlick ayuda a perfilar la figura del malvado herrero desde el inicio de su existencia. A pesar de su reducida presencia textual, el uso repetido de este verbo de habla para proyectar su carácter en sus primeras intervenciones contribuye a perfilarlo como uno de los personajes más malvados de todo el acervo dickensiano.

Por otra parte, con Bill Sikes (*Oliver Twist*), otro de los villanos por antonomasia de su producción, también se advierte un uso parecido de *growl*. El ladrón no hace su primera aparición hasta el capítulo trece y, cuando Dickens lo presenta, sin ni siquiera revelar su nombre, hace uso de este verbo de habla para introducir sus dos primeras intervenciones en la historia:

- (3) ‘Why, what the blazes is in the wind now!’ *growled* a deep voice. ‘Who pitched that ‘ere at me? It’s well it’s the beer, and not the pot, as hit me, or I’d have settled somebody. I might have know’d, as nobody but an infernal, rich, plundering, thundering old Jew could afford to throw away any drink but water —and not that, unless he done the River Company every quarter. Wot’s it all about, Fagin?— me, if my neck-handkercher an’t lined with beer! Come in, you sneaking warmint; wot are you stopping outside for, as if you was ashamed of your master! Come in!’

The man who *growled* out these words, was a stoutly-built fellow of about five-and-thirty, in a black velveteen coat, very soiled drab breeches, lace-up half boots, and grey cotton stockings which inclosed a bulky pair of legs, with large swelling calves; the kind of legs, which in such costume, always look in an unfinished and incomplete state without a set of fetters to garnish them. He had a brown hat on his head, and a dirty belcher handkerchief round his neck: with the long frayed ends of which he smeared the beer from his face as he spoke. He disclosed, when he had done so, a broad heavy countenance with a beard of three days’ growth, and two scowling eyes; one of which displayed various parti-coloured symptoms of having been recently damaged by a blow.

‘Come in, d’ye hear?’ *growled* this engaging ruffian.

(*OT*, capítulo 13)

Ambos usos de *growl* encajan perfectamente con la descripción que se inserta entre ambos, donde Dickens abunda en la forma de articular discurso del rufián (“The man who *growled* out these words”). En su siguiente aparición en el capítulo quince, Dickens emplea nuevamente esta forma de decir para introducir sus palabras:

- (4) ‘Didn’t know, you white-livered thief!’ *growled* Sikes. ‘Couldn’t you hear the noise?’

(*OT*, capítulo 15)

Lo mismo ocurre en el capítulo dieciséis:

- (5) ‘Do you hear?’ *growled* Sikes, as Oliver hesitated, and looked round.

(OT, capítulo 16)

Como se ve, esta concentración de *growl* al inicio de la vida del malvado ladrón ayuda a perfilar su carácter a través de su manera de hablar. Tanto Sikes como el ejemplo de Orlick ilustran, en definitiva, cómo las formas de decir pueden ayudar a caracterizar a un personaje cuando este es introducido en la trama argumental. A través de un uso repetido de formas de decir específicas es posible abundar en aspectos caracterizadores sin necesidad de pausar el ritmo de la narración.

### 5.4.3. Verbos de habla y personajes con escasa presencia textual

Lo dicho en los párrafos anteriores tiene que ver en general con personajes que aparecen de forma más o menos constante en la trama argumental. De un modo similar, en el caso de esos otros personajes cuya presencia es menor, ya sea porque sus intervenciones en la narración se concentran en un espacio concreto de como mucho nueve capítulos, o porque estas, siendo igualmente escasas, aparecen dispersas a lo largo de la novela, Dickens recurre igualmente al uso de verbos caracterizadores de forma habitual para conferirles ese toque de memorabilidad del que se viene hablando en este apartado. Entre los primeros —i.e. personajes cuyas intervenciones en la narración se concentran en un espacio concreto— destacan figuras como Clara Copperfield (*David Copperfield*), Arthur Gride (*Nicholas Nickleby*) o Mrs. Brown (*Dombey and Son*).

Clara Copperfield representa en realidad un ejemplo paradigmático de ese recurso tan dickensiano que consiste en marcar el discurso de un personaje concreto con un verbo de habla determinado. En efecto, como se comentó en el apartado 5.2.3. (ejemplos (49) a (53)), su habla se encuentra introducida por *falter* hasta en cinco ocasiones. He aquí los cinco usos de verbo para proyectar sus palabras:

- (6) ‘I am all in a tremble,’ *faltered* my mother. ‘I don’t know what’s the matter. I shall die, I am sure!’

(DC, capítulo 1)

- (7) ‘I beg your pardon, ma’am,’ *faltered* my mother.

(DC, capítulo 1)

- (8) ‘OUR own house, I mean,’ *faltered* my mother, evidently frightened —‘I hope you must know what I mean, Edward— it’s very hard that in YOUR own house I may not have a word to say about domestic matters. I am sure I managed very well before we were married. There’s evidence,’ said my mother, sobbing; ‘ask Peggotty if I didn’t do very well when I wasn’t interfered with!’

(DC, capítulo 4)

- (9) ‘Certainly, my dear Jane,’ *faltered* my mother, meekly. ‘But—but do you think it did Edward good?’

(DC, capítulo 4)

- (10) ‘My dear Jane,’ *faltered* my mother, a little abashed by the harsh tone of this inquiry, ‘I find that the baby’s eyes and Davy’s are exactly alike.’

(DC, capítulo 8)





- (13) ‘I wouldn’t deceive YOU, you know,’ *whined* Arthur Gride; ‘I couldn’t do it, I should be mad to try. I, I, to deceive Mr Nickleby! The pigmy to impose upon the giant. I ask again —he, he, he!— what should you say to me if I was to tell you that I was going to be married?’

(*NN*, capítulo 47)

- (14) ‘Oh dear! she can never hear the most important word, and hears all the others!’ *whined* Gride. ‘At his expense—you catamaran!’

(*NN*, capítulo 53)

- (15) ‘Go a—way!’ *squeaked* Gride, shaking his head in a sort of ecstasy of impatience. ‘Don’t speak to me, don’t knock, don’t call attention to the house, but go away.’

(*NN*, capítulo 59)

El uso de *croak* contribuye a reforzar su carácter pendenciero a través de un habla muy peculiar, mientras que *whine* y *squeak* coadyuvan a perfilar su fragilidad debido a su edad y su carácter vehemente. El valor caracterizador de estos tres casos, que podría cuestionarse a la luz de estos únicos cuatro usos, se refuerza si tenemos en cuenta que sus palabras también aparecen introducidas por *bawl*, *mutter*, *scream*, *shriek*, *snarl* o *sneer*. Por un lado, *bawl*, *mutter*, *snarl* y *sneer* refuerzan el papel individualizador de *croak*, y abundan en su carácter displicente:

- (16) ‘Then why don’t you go?’ *bawled* Arthur.

(*NN*, capítulo 53)

- (17) ‘Oh dear! the devil’s in this woman,’ *muttered* Arthur; adding with an ugly leer, ‘I said I trusted everything to you, Peg. That was all.’

(*NN*, capítulo 51)

- (18) ‘Top bolt,’ *muttered* Arthur, fastening as he spoke, ‘bottom bolt, chain, bar, double lock, and key out to put under my pillow! So, if any more rejected admirers come, they may come through the keyhole. And now I’ll go to sleep till half-past five, when I must get up to be married, Peg!’

(*NN*, capítulo 53)

- (19) ‘No!’ *snarled* Arthur Gride.

(*NN*, capítulo 54)

- (20) ‘No—o—o—oo,’ *snarled* Gride. He drew in his head; and Ralph, left standing in the street, could hear the sash closed, as gently and carefully as it had been opened.

(*NN*, capítulo 59)

- (21) ‘Oh yes!’ *sneered* Arthur Gride, ‘If I was but a younger man it wouldn’t be so bad; but for me, so old and ugly! To be jilted by little Madeline for me!’

(*NN*, capítulo 53)

El empleo repetido de *scream* y *shriek*, por otro lado, abunda en la vehemencia proyectada por *squeak*, ilustrando el carácter exacerbado del prestamista:

- (22) ‘Robbed! robbed!’ *screamed* Arthur Gride.  
(*NN*, capítulo 56)
- (23) ‘No, no, no!’ *screamed* the old man, putting his hand on Ralph’s mouth. ‘I can’t, I daren’t.’  
(*NN*, capítulo 56)
- (24) ‘Thieves! thieves!’ *shrieked* the usurer, starting up and folding his book to his breast. ‘Robbers! Murder!’  
(*NN*, capítulo 53)
- (25) ‘She don’t know what it is; she can’t read!’ *shrieked* Gride, not heeding the inquiry. ‘There’s only one way in which money can be made of it, and that is by taking it to her. Somebody will read it for her, and tell her what to do. She and her accomplice will get money for it and be let off besides; they’ll make a merit of it—say they found it—knew it—and be evidence against me. The only person it will fall upon is me, me, me!’  
(*NN*, capítulo 56)
- (26) ‘No, no, no!’ *shrieked* the other, stamping on the ground with the energy of a madman. ‘I tell you no. I daren’t, I daren’t!’  
(*NN*, capítulo 56)

Todas estas formas de decir constituyen, sin duda, un elemento fundamental del retrato de Arthur Gride; y no vienen sino a reforzar la minuciosa descripción que Dickens hace del personaje en su primera aparición:

- (27) The parson who made this reply was a little old man, of about seventy or seventy-five years of age, of a very lean figure, much bent and slightly twisted. He wore a grey coat with a very narrow collar, an old-fashioned waistcoat of ribbed black silk, and such scanty trousers as displayed his shrunken spindle-shanks in their full ugliness. The only articles of display or ornament in his dress were a steel watch-chain to which were attached some large gold seals; and a black ribbon into which, in compliance with an old fashion scarcely ever observed in these days, his grey hair was gathered behind. His nose and chin were sharp and prominent, his jaws had fallen inwards from loss of teeth, his face was shrivelled and yellow, save where the cheeks were streaked with the colour of a dry winter apple; and where his beard had been, there lingered yet a few grey tufts which seemed, like the ragged eyebrows, to denote the badness of the soil from which they sprung. The whole air and attitude of the form was one of stealthy cat-like obsequiousness; the whole expression of the face was concentrated in a wrinkled leer, compounded of cunning, lecherousness, slyness, and avarice.  
(*NN*, capítulo 47)

El caso de Mrs. Brown, por otro lado, es igualmente ilustrativo de esta mayor variedad de verbos descriptivos con personajes con una presencia textual escasa. En efecto, sus apariciones en siete de los sesenta y dos capítulos de la novela se encuentran introducidas por hasta doce verbos descriptivos: *chattered*, *chuckled*, *cried*, *croaked*, *exclaimed*, *faltered*, *gasped*, *mumbled*, *muttered*, *screamed*, *screamed* y *whined*. Estas formas introducen gran parte de las intervenciones del personaje, como se puede advertir en la siguiente tabla, en la que se muestran todos los verbos asociados a la anciana:

<b>Mrs. Brown (DS)</b>	
Capítulo 6	<i>cried</i> Mrs. Brown.
Capítulo 27	<i>cried</i> the old woman, <i>croaked</i> the old woman, <i>rejoined</i> her mother, <i>returned</i> the angry mother, <i>returned</i> her mother, <i>returned</i> her mother, <i>screamed</i> the old woman.
Capítulo 34	<i>chuckled</i> the mother, <i>chuckled</i> the old woman, <i>cried</i> the mother, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> the mother, <i>cried</i> the mother, <i>croaked</i> the old woman, <i>echoed</i> the mother, <i>exclaimed</i> the mother, <i>exclaimed</i> the mother, <i>exclaimed</i> the old woman, <i>mumbled</i> the old woman, <i>replied</i> the old woman, <i>retorted</i> the old woman, <i>screamed</i> the old woman, <i>whined</i> the old woman, she <i>pursued</i> , she <i>replied</i> , she <i>screamed</i> .
Capítulo 40	<i>chattered</i> the old woman, <i>croaked</i> the old woman, <i>mumbled</i> the old woman.
Capítulo 46	<i>asked</i> the old woman, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> one of these women, <i>cried</i> Mrs. Brown, <i>cried</i> Mrs. Brown, <i>cried</i> Mrs. Brown, <i>croaked</i> the old woman, <i>exclaimed</i> the old woman, <i>inquired</i> Mrs. Brown, <i>murmured</i> the old woman, <i>muttered</i> the old woman, <i>replied</i> the old woman, <i>returned</i> the old woman.
Capítulo 52	<i>added</i> the old woman, <i>answered</i> the old woman, <i>answered</i> Mrs. Brown, <i>asked</i> the old woman, <i>asked</i> the old woman, <i>chuckled</i> the old woman, <i>chuckled</i> the old woman, <i>cried</i> the old hag, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> Mrs. Brown, <i>cried</i> Mrs. Brown, <i>croaked</i> the old woman, <i>gasped</i> Mrs. Brown, <i>repeated</i> Mrs. Brown, <i>retorted</i> the old woman, <i>retorted</i> the old woman, <i>returned</i> the old woman, <i>returned</i> her mother, <i>screamed</i> the old woman, <i>suggested</i> the old woman, she <i>answered</i> , she <i>croaked</i> , she <i>inquired</i> , she <i>retorted</i> , she <i>retorted</i> , she <i>returned</i> .
Capítulo 58	<i>cried</i> the old woman, <i>cried</i> the old woman, <i>faltered</i> the old woman, <i>repeated</i> the old woman.

**Tabla 77. Distribución por capítulos de los verbos de habla asociados a Mrs. Brown (Dombey and Son)**

Al igual que ocurre con Arthur Grice, Dickens nos ofrece una descripción rica en detalles ya desde su primera aparición, haciendo hincapié incluso en sus idiosincrasias discursivas (la negrita es mía):

- (28) She was a very ugly old woman, with red rims round her eyes, and **a mouth that mumbled and chattered of itself when she was not speaking**. She was miserably dressed, and carried some skins over her arm. She seemed to have followed Florence some little way at all events, for she

had lost her breath; and this made her uglier still, as she stood trying to regain it: working her shrivelled yellow face and throat into all sorts of contortions.

(DS, capítulo 6)

Un análisis de los verbos de habla empleados para vertebrar su discurso a lo largo de los siete capítulos en los que aparece demuestra que el hecho de que tenga “a mouth that mumbled and chattered of itself when she was not speaking” es uno de los rasgos más sobresalientes de la anciana, pues se trata del único personaje de la novela cuyas palabras aparecen introducidas por *mumble* y *chatter*:

- (29) ‘Yes, my Lady, yes,’ *chattered* the old woman, holding out her avaricious hand. ‘Thankee, my Lady. Lord bless you, my Lady. Sixpence more, my pretty Lady, as a good mother yourself.’

(DS, capítulo 40)

- (30) ‘She sent to me by word of mouth then, my gal, Alice?’ *mumbled* the old woman, after waiting for some moments. ‘What did she say?’

(DS, capítulo 34)

- (31) ‘Yes, my Lady,’ with a curtsy. ‘Down in Warwickshire. The morning among the trees. When you wouldn’t give me nothing. But the gentleman, he give me something! Oh, bless him, bless him!’ *mumbled* the old woman, holding up her skinny hand, and grinning frightfully at her daughter.

(*DS*, capítulo 40)

Su carácter miserable, además, se refuerza a través del uso de verbos como *croak*, empleado hasta seis veces para introducir sus palabras:

- (32) ‘What! You won’t give me nothing?’ cried the old woman. ‘You won’t give me nothing to tell your fortune, pretty lady? How much will you give me to tell it, then? Give me something, or I’ll call it after you!’ *croaked* the old woman, passionately.

(*DS*, capítulo 27)

- (33) ‘Know!’ *croaked* the old woman, coming back a step or two, ‘I know more than you think I know more than he thinks, deary, as I’ll tell you by and bye. I know all’

(*DS*, capítulo 34)

- (34) ‘My Lady, don’t believe her,’ *croaked* the old woman to Mrs Skewton; ‘don’t believe what she says. She loves to talk like that. She’s my handsome and undutiful daughter. She gives me nothing but reproaches, my Lady, for all I have done for her. Look at her now, my Lady, how she turns upon her poor old mother with her looks.’

(*DS*, capítulo 40)

- (35) ‘What!’ *croaked* the old woman, putting her face close to his, with a malevolent grin upon it that puckered up the loose skin down in her very throat. ‘Do you deny your old chum! Have you lurked to my house fifty times, and slept sound in a corner when you had no other bed but the paving-stones, and do you talk to me like this! Have I bought and sold with you, and helped you in my way of business, schoolboy, sneak, and what not, and do you tell me to go along? Could I

raise a crowd of old company about you to-morrow morning, that would follow you to ruin like copies of your own shadow, and do you turn on me with your bold looks! I’ll go. Come, Alice.’

(*DS*, capítulo 46)

- (36) ‘You think I’m in my second childhood, I know!’ *croaked* the old woman. ‘That’s the respect and duty that I get from my own gal, but I’m wiser than you take me for. He’ll come. T’other day when I touched his coat in the street, he looked round as if I was a toad. But Lord, to see him when I said their names, and asked him if he’d like to find out where they was!’

(*DS*, capítulo 52)

- (37) ‘Patience,’ she *croaked*, laying her hand, like a claw, upon his arm. ‘Patience. I’ll get at it. I know I can! If he was to hold it back from me,’ said Good Mrs Brown, crooking her ten fingers, ‘I’d tear it out of him!’

(*DS*, capítulo 52)

El mismo valor caracterizador puede otorgársele a *chuckle* y *scream*, empleados cada uno cuatro veces para vertebrar su discurso:

- (38) 'I have seen what I have seen. I know what I know!' *chuckled* the mother. 'Let some look to it. Let some be upon their guard. My gal may keep good company yet!'

(DS, capítulo 34)

- (39) 'What, Ally! Do you kiss it?' *chuckled* the old woman. 'That's like me—I often do. Oh, it's so good to us!' squeezing her own tarnished halfpence up to her bag of a throat, 'so good to us in everything but not coming in heaps!'

(DS, capítulo 34)

- (40) 'Oh a proud, hard gentleman!' *chuckled* the old woman, shaking her head, and rubbing her shrivelled hands, 'oh hard, hard, hard! But your worship shall see with your own eyes and hear with your own ears; not with ours—and if your worship's put upon their track, you won't mind paying something for it, will you, honourable deary?'

(DS, capítulo 52)

- (41) 'Ay, ay, ay! To meet at an appointed place,' *chuckled* the old woman, after a moment's silent and keen scrutiny of his face.

(DS, capítulo 52)

- (42) 'You give me something then, or I'll call it after her!' *screamed* the old woman, throwing up her arms, and pressing forward against his outstretched hand. 'Or come,' she added, dropping her voice suddenly, looking at him earnestly, and seeming in a moment to forget the object of her wrath, 'give me something, or I'll call it after you!'

(DS, capítulo 34)

- (43) 'It's my gal! It's my Alice! It's my handsome daughter, living and come back!' *screamed* the old woman, rocking herself to and fro upon the breast that coldly suffered her embrace. 'It's my gal! It's my Alice! It's my handsome daughter, living and come back!' she *screamed* again, dropping on the floor before her, clasping her knees, laying her head against them, and still rocking herself to and fro with every frantic demonstration of which her vitality was capable.

(DS, capítulo 34)

- (44) 'Something to come for?' *screamed* the old woman.

(DS, capítulo 52)

En suma, el uso de estos verbos contribuye a individualizar el habla de Mrs. Brown en sus intervenciones en apenas siete capítulos, convirtiéndola en un personaje fácilmente reconocible a pesar de su escasa presencia textual. Tanto el ejemplo de Clara Copperfield, como el de Arthur Gride y el de Mrs. Brown demuestran, en definitiva, el valor caracterizador que los verbos de habla pueden desempeñar con personajes con una presencia textual reducida.

#### 5.4.3.1 Verbos de habla para evocar la imagen de un personaje tras varias entregas ausente

En cuanto a los personajes cuyas escasas intervenciones aparecen dispersas a lo largo de la novela, puede mencionarse a Rogue Riderhood (*Our Mutual Friend*), Mr. Grimwig (*Oliver*

*Twist*) y Jacques Three (*A Tale of Two Cities*). Como se podrá comprobar a continuación a través de estos tres casos, los verbos de habla también sirven como elemento indispensable de carácter identificativo cuando un personaje vuelve a aparecer tras una ausencia significativa de la trama. Al igual que las conocidas muletillas o el lenguaje gestual repetido mencionado anteriormente, que “enable the readers of the various instalments of the novel to recognize them [los personajes] again, even after some time has elapsed” (Fludernik, 2009: 73), los verbos de habla contribuyen igualmente a evocar la imagen del personaje correspondiente a través de una forma de expresión muy específica.

Por lo que respecta a *Rogue Riderhood* (*Our Mutual Friend*), sus ausencias en la historia se producen fundamentalmente en dos momentos: entre el la quinta y la novena entrega y entre la novena y la decimocuarta, tal y como se muestra en la siguiente tabla:

<b>Rogue Riderhood (OMF)</b>		
<b>Capítulo</b>	<b>Entrega</b>	<b>Fecha de publicación</b>
Libro 1, capítulo 1	1	mayo 1864
Libro 1, capítulo 6	2	junio 1864
Libro 1, capítulo 12	4	agosto 1864
Libro 1, capítulo 13	4	agosto 1864
Libro 1, capítulo 14	5	septiembre 1864
Libro 2, capítulo 12	9	enero 1865
Libro 3, capítulo 11	14	junio 1865
Libro 4, capítulo 1	16	agosto 1865
Libro 4, capítulo 7	17	septiembre 1865
Libro 4, capítulo 15	20	noviembre 1865

**Tabla 78. Capítulos en los que se han localizado verbos de habla asociados a *Rogue Riderhood* (*Our Mutual Friend*)**

Como se puede observar, el lapso que transcurre desde su última intervención en el primer libro (en el capítulo 14) hasta el duodécimo capítulo del segundo libro alcanza los cuatro meses, desde septiembre de 1864 hasta enero del siguiente año. No resulta, por tanto, sorprendente que, tras estos cuatro meses, Dickens recurra a verbos descriptivos tan específicos como *growl*, *mutter* y *vociferate* para vertebrar el discurso del exbarquero cuando este vuelve a aparecer, como se puede observar a continuación:

- (45) ‘Blest if I believe such a Poll Parrot as you was ever learned to speak!’ *growled* Mr Riderhood, stooping to pick up his hat, and making a feint at her with his head and right elbow; for he took the delicate subject of robbing seamen in extraordinary dudgeon, and was out of humour too. ‘What are you Poll Parroting at now? Ain’t you got nothing to do but fold your arms and stand a Poll Parroting all night?’

(OMF, libro 2, capítulo 12)

- (46) ‘Things is come to a pretty pass,’ *growled* Mr Riderhood, rising to his feet, goaded to stand at bay, ‘when bullyers as is wearing dead men’s clothes, and bullyers as is armed with dead men’s knives, is to come into the houses of honest live men, getting their livings by the sweats of their brows, and is to make these here sort of charges with no rhyme and no reason, neither the one nor yet the other! Why should I have had my suspicions of him?’

(OMF, libro 2, capítulo 12)

- (47) ‘I’ll take my Alfred David,’ *muttered* Mr Riderhood, slowly relaxing into a dark smile, ‘that you know a move. Do I know YOU? N—n—no, I don’t know you.’

(OMF, libro 2, capítulo 12)

- (48) ‘No Poll Parroting!’ he *vociferated*, in return. ‘Keep your mouth shut!— I want to know, you sir, whether you charge that there crime on George Radfoot?’

(OMF, libro 2, capítulo 12)

Desde luego, estos tres verbos contribuyen a evocar, a través de su modo de hablar, el carácter de este “rough and constantly threatening man” (Hawes, 2002: 198) después de cuatro meses sin que el lector haya recibido noticias de él.

El caso de Mr. Grimwig (*Oliver Twist*) es igualmente ilustrativo. Sus apariciones se reducen a seis capítulos —14, 15, 17, 41, 51 y 53—, de los cuales solo en cuatro se han localizado formas de decir que introduzcan sus palabras:

Mr. Grimwig ( <i>OT</i> )		
Capítulo	Entrega	Fecha de publicación
Capítulo 14	7	Septiembre 1837
Capítulo 17	8	Noviembre 1837
Capítulo 41	18	Octubre 1838
Capítulo 51	22	Febrero 1839

**Tabla 79. Capítulos en los que se han localizado verbos de habla asociados a Mr. Grimwig (*Oliver Twist*)**

Cuando lo presenta en la historia, Dickens recurre a *growled* para reproducir su discurso, como se puede observar en el siguiente ejemplo extraído del capítulo 17:

- (49) ‘A bad one! I’ll eat my head if he is not a bad one,’ *growled* Mr. Grimwig, speaking by some ventriloquial power, without moving a muscle of his face.

(*OT*, capítulo 41)

El intervalo de tiempo que transcurre entre esta intervención en el capítulo 17 y su reaparición en el 41 alcanza los once meses. No resulta extraño, pues, que cuando Dickens recupera a Mr. Grimwig en octubre de 1838 vuelva a utilizar *growl* hasta en tres ocasiones para modelar sus palabras, tal y como se puede advertir en la siguiente tabla:

Mr. Grimwig ( <i>OT</i> )	
Capítulo 14	<i>asked</i> Grimwig, <i>continued</i> Mr. Grimwig, <i>inquired</i> Mr. Grimwig, <i>rejoined</i> Mr. Grimwig, <i>repeated</i> Mr. Grimwig, <i>repeated</i> Mr. Grimwig, <i>replied</i> Mr. Grimwig, <i>replied</i> Mr. Grimwig, <i>replied</i> Mr. Grimwig, <i>whispered</i> that gentleman.
Capítulo 17	<i>growled</i> Mr. Grimwig, <i>inquired</i> Mr. Grimwig, <i>observed</i> Mr. Grimwig.
Capítulo 41	<i>cried</i> the old gentleman, <i>growled</i> Mr. Grimwig, <i>growled</i> Mr. Grimwig, <i>growled</i> Mr. Grimwig, <i>responded</i> Mr. Grimwig.
Capítulo 51	<i>asked</i> Mr. Grimwig, <i>added</i> the second.

**Tabla 80. Verbos de habla asociados a Mr. Grimwig (*Oliver Twist*)**

Este uso repetido de *growl* en el capítulo cuarenta y uno contribuye a evocar la imagen del “irascible bachelor friend of Mr Brownlow’s” (*ibid.*: 97) tras casi un año sin aparecer. De hecho, un vistazo a estos tres ejemplos revela un aspecto muy interesante que refuerza el uso de los verbos de habla con valor evocador. Como se puede advertir en (5) y (7), *growl* sirve para introducir actos de habla en los que Dickens, además, emplea la coletilla preferida del personaje (“I’ll eat my head if he is not a bad one”):

- (49) ‘A bad one! I’ll eat my head if he is not a bad one,’ *growled* Mr. Grimwig, speaking by some ventriloquial power, without moving a muscle of his face.

(*OT*, capítulo 41)



(50) ‘Yes, he does,’ *growled* Mr. Grimwig.

(OT, capítulo 41)

(51) ‘He’ll eat his head, if he doesn’t,’ *growled* Mr. Grimwig.

(OT, capítulo 41)

El uso de la muletilla refuerza la hipótesis de la evocación de la imagen del personaje a través de su habla. La elección de *growl* para modelar sus palabras tras once meses fuera de la historia cumple por tanto una función similar.

El ejemplo de Jacques Three (*A Tale of Two Cities*), por último, es si cabe más representativo. Como se recordará, Jacques es el nombre en clave de los revolucionarios franceses de la novela que emplean para no revelar su verdadera identidad y así evitar delatarse entre ellos si son capturados. En el caso concreto de Jacques Three, el lector no llega a obtener demasiada información acerca de su personalidad, más allá de su sed de venganza y propensión a las corruptelas<sup>223</sup>. Su presencia textual es muy reducida e intermitente. De hecho, como se puede observar en la siguiente tabla, solo se han localizado diez intervenciones en tres capítulos distintos<sup>224</sup>:

<b>Jacques Three (TTC)</b>			
<b>Capítulo</b>	<b>Entrega</b>	<b>Fecha de publicación</b>	<b>Verbos identificados</b>
Libro 2, capítulo 21	18	Agosto 1859	<i>croaked</i> Jacques Three, <i>croaked</i> Jacques Three.
Libro 3, capítulo 12	28	Noviembre 1859	<i>croaked</i> Jacques Three, <i>observed</i> Jacques Three.
Libro 3, capítulo 14	30	Noviembre 1859	<i>croaked</i> Jacques Three, <i>croaked</i> Jacques Three, <i>exclaimed</i> Jacques Three, <i>observed</i> Jacques Three, <i>observed</i> Jacques Three.

**Tabla 81. Verbos de habla asociados a Jacques Three (*A Tale of Two Cities*)**

Sin duda, lo más llamativo de estas diez intervenciones es que seis de ellas aparecen introducidas por el verbo *croak*:

(52) “Kill him!” *croaked* Jacques Three, who had come close up.

(TTC, libro 2, capítulo 21)

(53) “A. M.!” *croaked* Jacques Three, as he read greedily.

(TTC, libro 2, capítulo 21)

(54) “Magnificent!” *croaked* Jacques Three. The Vengeance, also, highly approved.

(TTC, libro 3, capítulo 12)

<sup>223</sup> Cabe recordar que es uno de los miembros del tribunal —corrupto— que ordena la ejecución de Charles Darnay.

<sup>224</sup> Su vida textual es en realidad mayor, con apariciones en el libro primero (capítulo 5), libro segundo (capítulos 8, 9, 15, 16, 21, 22 y 23) y libro tercero (capítulos 5, 9, 12, 14 y 15).

- (55) “It is a great pity,” *croaked* Jacques Three, dubiously shaking his head, with his cruel fingers at his hungry mouth; “it is not quite like a good citizen; it is a thing to regret.”

(*TTC*, libro 3, capítulo 14)

- (56) “She has a fine head for it,” *croaked* Jacques Three. “I have seen blue eyes and golden hair there, and they looked charming when Samson held them up.” Ogre that he was, he spoke like an epicure.

(*TTC*, libro 3, capítulo 14)

- (57) “That must never be,” *croaked* Jacques Three; “no one must escape. We have not half enough as it is. We ought to have six score a day.”

(*TTC*, libro 3, capítulo 14)

No hay duda de que el uso de este verbo para marcar la voz de un personaje de quien el lector solo conoce su nombre en clave obedece a la necesidad de evocar la imagen del revolucionario cuando este reaparece en la historia. En efecto, entre la primera aparición de Jacques Three en el capítulo 21 del libro segundo y su segunda intervención en el capítulo 21 del libro tercero —ambas marcadas por *croak*— median diez semanas, tiempo más que suficiente para que el lector necesite ese recordatorio.

En definitiva, tanto el análisis general de los verbos de habla llevado a cabo en el apartado 5.1. como el estudio de estos según el sexo del personaje con el que se asocian (apartado 5.2.), el tipo de narrador que cuenta la historia (apartado 5.3.) o el formato de publicación original de las novelas que acaba de comentarse, demuestran una clara función estilística en el uso de este elemento por parte de Dickens. Su valor literario, a la luz de los ejemplos que se han ido mostrando a lo largo del presente trabajo doctoral, comporta un aspecto capital en el marco de las técnicas de caracterización del autor.

## Conclusiones

En este último epígrafe se detallan las principales conclusiones extraídas a lo largo del presente trabajo doctoral, si bien estas ya se han ido exponiendo a lo largo de los apartados anteriores. En primer lugar, el aspecto más significativo y en torno al cual se ha articulado el análisis es el potencial estilístico que atesoran los verbos de habla, capaces de sobrepasar notablemente la función lingüística que poseen por definición, tal y como se ha demostrado a través del ejemplo de Dickens. En segundo lugar, conviene incidir en el enfoque de corpus que se ha adoptado para llevar a cabo la investigación. La metodología empleada ha permitido identificar y extraer más de treinta mil realizaciones textuales de 269 lemas en los dos corpus analizados. Esta eficacia resulta alentadora, pues este catálogo de verbos de habla es mayor que el expuesto por distintos académicos que se han encargado de estudiar este elemento lingüístico —Wierzbicka (1989), Levin (1993) o Semino y Short (2004), por ejemplo—, lo que demuestra la productividad de este tipo de aproximaciones. El procedimiento metodológico, además, ha posibilitado tanto el estudio detenido de este elemento en el acervo dickensiano como su comparación con un corpus de autores decimonónicos (12,9 millones de palabras aproximadamente). Esta replicabilidad ratifica la validez de la metodología en sí misma, que puede ser empleada con distintos autores y, potencialmente, en estudios de muy diversa índole, tales como la traductología o el análisis crítico del discurso. La sistematicidad de este tipo de enfoques, a pesar de las limitaciones apuntadas en el apartado 4.2.1., es indudablemente su mayor ventaja, pues permite la compilación de un material difícilmente alcanzable de otro modo. Asimismo, la conjunción de enfoques cuantitativos y cualitativos posibilita estrategias de análisis idóneas para el estudio de un autor de un estilo muy marcado y, a la vez, tan prolijo.

En lo que al uso que Dickens hace de los verbos de habla se refiere, cabe destacar su mayor utilización que cualquiera de los autores de su tiempo, con 17 021 realizaciones textuales identificadas en CorD14 por las 14 289 de CorXIX. Esta preponderancia demuestra, en primera instancia, que las formas de decir son un elemento digno de estudio en el estilo dickensiano. El análisis de los verbos que conforman ambos corpus ha revelado, además, la mayor preferencia de Dickens por formas de tipo descriptivo, aquellas con un valor caracterizador más marcado. Asimismo, en sus novelas se localizan hasta catorce verbos —*articulate, bluster, boast, chatter, cough, fawn, giggle, languish, renew, snort, submit, superadd, titter* y *vociferate*— que no se identifican en CorXIX. Muchos de ellos, como se ha podido observar, juegan un papel fundamental en términos de caracterización.

Por otro lado, si bien los autores que componen CorXIX utilizan colectivamente un mayor número de verbos de habla distintos (255) que Dickens por sí solo (130), este último posee el segundo catálogo más variado de toda la nómina de autores estudiada, por detrás únicamente de George Meredith. El caso de Meredith merece, de hecho, un breve comentario. Así, aunque en su producción solo se han identificado 3260 realizaciones textuales, estas se

dividen en hasta 175 lemas, lo que supone la ratio *type-token* más elevada de todos los novelistas decimonónicos analizados, como se comentó en el apartado 4.3.3.1. Con todo, comoquiera que el estilo de George Meredith se encuentra fuera del foco de interés del presente trabajo doctoral, el análisis de los verbos de habla empleados por este autor no ha sido abordado en profundidad, si bien esta prolijidad merece un estudio individual pormenorizado.

Volviendo a Dickens, es necesario señalar que el uso que hace de los verbos de habla evoluciona tanto cuantitativa como cualitativamente a lo largo de su producción. En términos cuantitativos, cabe destacar el uso de *reply* y *return* apuntado en el apartado 5.1.4. En efecto, *reply* es el verbo más empleado por Dickens, con 2915 ejemplos en el corpus. Las 945 apariciones en su ópera primera *Pickwick Papers* lo convierten en el verbo más utilizado por Dickens en cualquiera de sus novelas. *Return*, por el contrario, apenas cuenta con catorce usos en esta primera novela. A partir de la segunda (*Oliver Twist*), sin embargo, las diferencias en el número de apariciones de ambos verbos comienzan a atenuarse. *Nicholas Nickleby*, su cuarta novela, marca un punto de inflexión a partir del cual *return* siempre supera en apariciones a *reply* (con más usos en las primeras tres novelas que en las once restantes). Este cambio de preferencia estilística entre ambas formas parece obedecer a un intento de reconducir la monotonía léxica en el uso de verbos estructuradores de sus inicios como escritor.

En términos cualitativos, por otro lado, se observa cómo Dickens incorpora paulatinamente nuevos verbos de habla a su repertorio. Muchos de ellos, como se ha podido comprobar, tienen una relevancia estilística especial, por cuanto que contribuyen a perfilar el idiolecto del personaje en las novelas en que aparecen (véase apartado 5.1.5.). Asimismo, cabe mencionar el uso exclusivo de ciertos verbos con un personaje concreto en el marco de una novela. Sirvan como botón de muestra los ejemplos de Quilp y el abuelo en *The Old Curiosity Shop*. Quilp, por un lado, es el único personaje cuyas palabras se encuentran modeladas por *croak* y *snarl*, verbos que coadyuvan a perfilar su condición de villano a través de un habla desagradable y con tintes animalescos. El abuelo, por otro lado, es el único personaje de la historia cuyo discurso aparece introducido por dos verbos como *gasp* y *groan*, que ayudan a reforzar, a través de sus dificultades para articular sus palabras con claridad, su pobre estado de salud (véase apartado 5.1.7.).

Más relevantes si cabe resultan los verbos empleados de forma exclusiva para introducir las palabras de un personaje sin que estos vuelvan a aparecer en CorD14. Tales ejemplos constituyen la quintaesencia del potencial individualizador de los verbos de habla como recurso de caracterización en las novelas de Dickens. Recuérdese el uso de *snort* comentado en el apartado 5.1.8. Efectivamente, este verbo se emplea únicamente para introducir las palabras de Pancks en *Little Dorrit*. Esta forma de decir tan específica casa perfectamente con la imagen que Dickens nos ofrece de él, donde desde su primera intervención se le compara con una máquina de vapor. Mediante su empleo, la condición caricaturesca del personaje se mantiene a través de este modo de hablar exclusivo, que se complementa perfectamente con sus apariciones casi siempre apresuradas y dominadas por la ansiedad.

Además de este valor en el análisis de personajes concretos, el estudio detenido de los ejemplos también ha revelado diferencias significativas en el uso que Dickens hace de los verbos de habla desde diferentes perspectivas: según el sexo del personaje con el que se asocian, según el tipo de narrador que cuenta la historia y, finalmente, atendiendo al formato fasciculado original de publicación. Como se ha podido comprobar, el valor caracterizador de los verbos de habla está condicionado, en gran medida, por las implicaciones estilísticas que se derivan de estos tres aspectos.

En primer lugar, según el sexo de los personajes, cabe destacar que existen formas de decir que se utilizan para introducir únicamente las palabras de hombres o mujeres en todas las novelas del corpus dickensiano. Tal uso desempeña una función de importancia cardinal en términos de caracterización, pues no solo establece un contraste discursivo entre hombres y mujeres que marca una línea divisoria entre el carácter de ambos sexos, sino que sirve como

base sobre la que delinear a cada sujeto de un modo más específico. De forma más concreta, solo el discurso de personajes masculinos se encuentra introducido por *bellow*, *bluster*, *complain*, *growl*, *grumble*, *order*, *roar*, *shout*, *snarl*, *thunder* o *vociferate*. Por su parte, solo el habla de las mujeres aparece modelada por formas de decir como *beg*, *breath*, *chatter*, *languish*, *mourn*, *pout* o *screech* (véase apartado 5.2.2.). La oposición que estos dos catálogos evidencian se refuerza, además, con aquellas formas que, salvo en ocasiones esporádicas, suelen emplearse para introducir el habla de hombres o mujeres a lo largo de las catorce novelas. Tal es el caso, por ejemplo, de *bawl*, *groan* o *sneer*, empleados para introducir generalmente las palabras de hombres, o de *falter*, *moan* o *sob*, asociados normalmente a discurso femenino (véase apartado 5.2.3.). La suma total de todos los verbos asciende a 77. Esto es, del catálogo de 130 formas de decir, más de la mitad (59%) se emplean de forma (casi) exclusiva con personajes de uno u otro sexo, lo que contribuye a caracterizar a hombres y mujeres de un modo bien diferenciado a través de sus formas de hablar. Así, mientras que los verbos de habla que introducen el discurso de los hombres sirven para retratar al género masculino como el sexo más vociferante, con tonos estruendosos y de muchos decibelios, en las formas de decir asociadas a mujeres se advierte un cariz más tenue, del que se colige debilidad, fragilidad e incluso sumisión.

En segundo lugar, las voces escogidas por Dickens para contar las historias también comportan una serie de diferencias en términos estilísticos que afectan al uso de los propios verbos de habla. En ellas se advierten aspectos dignos de análisis en términos de caracterización. El más significativo reside, sin duda, en la diferente naturaleza de los catálogos empleados por los narradores heterodiegéticos y homodiegéticos respectivamente. De un lado, el catálogo de verbos de habla de las novelas con narrador heterodiegético se caracteriza por una mayor presencia de verbos de habla descriptivos que de cualquier otra categoría. Esta preponderancia se materializa en personajes con hablas delineadas de forma muy precisa, lo que contribuye a su caracterización e incluso a su individualización (véase apartado 5.3.2.). De otro lado, los narradores homodiegéticos no hacen un uso tan prominente de los verbos descriptivos. Por el contrario, estos narradores muestran una mayor preferencia por las formas de decir con fuerza ilocutiva. Un análisis detenido de los ejemplos revela, además, que los narradores emplean este tipo de verbos sobre todo para reproducir su propio discurso. A la hora de dar voz a otros personajes, sin embargo, la preferencia de los narradores homodiegéticos cambia, pues los verbos estructuradores, descriptivos o marcadores de discurso —o incluso las tres categorías— superan a los verbos con fuerza ilocutiva. En cualquier caso, y a pesar de su uso más reducido, cabe destacar el valor caracterizador que los verbos descriptivos desempeñan también en estas novelas, como se ha podido comprobar a través de los ejemplos de *Dora Copperfield* (*David Copperfield*) y *Orlick* (*Great Expectations*), lo que demuestra el valor estilístico de este elemento en la producción dickensiana (véase apartado 5.3.3.2.).

Asimismo, cabe recordar que tanto *The Old Curiosity Shop* como *Bleak House*, por sus particularidades narratológicas, han sido abordadas por separado. En el caso de la primera, el catálogo de formas de decir empleado por el narrador periférico que cuenta la historia es similar al de los narradores heterodiegéticos, lo que se traduce en personajes con hablas delineadas de forma muy precisa que contribuyen a su caracterización, como se ha demostrado con los ejemplos de Mr. Quilp y su mujer analizados en el apartado 5.3.4.. En el caso de *Bleak House*, el análisis de los verbos de habla utilizados por los dos narradores que se alternan para contar la historia —un narrador homodiegético (Esther Summerson) y un narrador heterodiegético tradicionales— ratifica las principales diferencias que existen entre los catálogos empleados por los narradores homodiegéticos y heterodiegéticos del resto de novelas de CorD14. Así, la voz heterodiegética hace un uso más prominente de verbos de habla descriptivos que de verbos con fuerza ilocutiva. Esther, por su parte, a pesar de emplear también más verbos descriptivos que con fuerza ilocutiva (al contrario de lo que ocurre en *David Copperfield* y *Great Expectations*), emplea estos últimos para proyectar su propio discurso principalmente, mientras los verbos descriptivos se utilizan sobre todo con el resto de los personajes. Por último, cabe destacar el caso de Mr. Smallweed comentado en el apartado 5.3.5.2. El uso de *snarl* por parte de ambos narradores para introducir sus palabras demuestra la función caracterizadora de los verbos de

habla con independencia de cuál sea la voz que narra la historia. Como se ha podido comprobar, incluso cuando un personaje como Mr. Smallweed es visto a través de distintas lentes, Dickens recurre al mismo verbo para caracterizarlo.

Finalmente, en cuanto al análisis de los verbos de habla como parte de un estilo sujeto a las particularidades del carácter fasciculado original de las novelas, este ha revelado resultados igualmente interesantes. Como se ha podido comprobar, el valor caracterizador de estos verbos resulta innegable desde el punto de vista de la memorabilidad de los personajes. Así, por ejemplo, la distribución de verbos caracterizadores a lo largo de las distintas entregas viene, en ocasiones, acompañada de una calculada insistencia por parte del autor en la primera aparición del personaje en la historia. Este uso de los verbos de habla no es sino un reflejo de una de sus idiosincrasias estilísticas más conocidas: la de ofrecer al lector, nada más presentar a determinados personajes, los hábitos lingüísticos o gestuales que los convierten en criaturas inolvidables. Como se ha podido comprobar a través de los ejemplos de Orlick (*Great Expectations*) y Bill Sikes (*Oliver Twist*) los verbos de habla también resultan un recurso muy efectivo para concentrar información que ayude a crear una primera impresión del personaje con sus primeras palabras en el momento en el que este se presenta al lector (véase apartado 5.4.2). De un modo similar, en el caso de aquellos personajes cuya presencia es más escasa, Dickens recurre igualmente al uso de verbos caracterizadores de forma habitual para conferirles el mencionado toque de memorabilidad. Por un lado, en el caso de aquellos personajes cuyas intervenciones se concentran en un espacio concreto de no demasiados capítulos, Dickens emplea una serie de verbos específicos que contribuyen a perfilar a los personajes a través de un habla muy particular. Así se ha podido constatar a través de ejemplos como el de Arthur Grime (*Nicholas Nickleby*), cuyas intervenciones se encuentran marcadas por hasta nueve verbos descriptivos —*bawl, croak, mutter, scream, shriek, snarl, squeak, sneer* y *whine*— que ayudan a perfilar su carácter en los escasos capítulos en los que interviene (véase apartado 5.4.3.). Por otro lado, en el caso de aquellos personajes cuyas apariciones, siendo igualmente escasas, aparecen dispersas a lo largo de la novela, los verbos de habla también sirven como elemento de carácter identificativo cuando el personaje vuelve a aparecer tras una ausencia significativa —semanas o, en el caso de las novelas mensuales, meses— de la trama argumental. Como se ha podido comprobar en casos como el de Mr. Grimwig en *Oliver Twist* (véase apartado 5.4.3.1.), con quien Dickens vuelve a utilizar el verbo *growl* en tres ocasiones cuando reaparece después de once meses ausente, los verbos de habla contribuyen a evocar la imagen del personaje correspondiente a través de una forma de expresión muy específica. Todos estos casos, en suma, demuestran el potencial de los verbos de habla como recurso de caracterización en el estilo de Dickens, claramente influido por el formato de publicación de sus novelas.

En definitiva, el estudio de las formas de decir desde estas perspectivas demuestra el valor estilístico de este elemento en el marco de la producción literaria del autor victoriano. Como se ha podido comprobar a través de los cientos de ejemplos que se han analizado, el uso que Dickens hace de los verbos de habla evidencia un recurso de caracterización de primer orden. Así, aparte del empleo de dialectos, idiolectos o las muletillas que pone en boca de sus personajes, los verbos de habla también desempeñan una función decisiva en la individualización de sus hablas, sin duda uno de los rasgos estilísticos por los que goza de mayor reconocimiento.

## Conclusions

This section outlines the main conclusions drawn throughout this PhD dissertation. Firstly, it must be stated from the outset that the most significant aspect of this thesis—and its object of study—is the stylistic role of speech verbs. Apart from their basic function of introducing speech, these verbs can also contribute to characterization, as the example of Dickens has demonstrated. In technical terms, the first approach and the global analysis of data have been performed in line with the methodological framework of corpus stylistics. Through this computer-assisted process more than 30,000 tokens have been retrieved, divided into 269 different speech verbs. These raw results reveal themselves as promising, since the 269-verb catalogue is more comprehensive than those established by previous scholars who have looked into the distribution of this linguistic element, such as Wierzbicka (1989), Levin (1993) or Semino and Short (2004), among others. Furthermore, the replicability of this methodology has made it possible to investigate Dickens' use of speech verbs in his fourteen major novels (c. 3.8 million words) against the backdrop of a reference corpus (c. 12.9 million words)—the latter comprising seventy novels by seven different Victorian novelists: Charlotte Brontë, George Eliot, Elizabeth Gaskell, Thomas Hardy, George Meredith, William Thackeray and Anthony Trollope. An approach of this sort opens new avenues of analysis, since the methodology can be applied to other authors or genres, such as translation studies or critical discourse analysis. In addition, the quantitative nature of this study provides the benefits of systematicity and objectivity, undoubtedly one of the greatest advantages of corpus stylistics in comparison with traditional literary stylistics. Admittedly, systematicity inevitably brings about a series of limitations (see section 4.2.1.), but the large amount of data retrieved illustrates the potential of this still-emerging discipline which, with the passing of time, is corroborating the effectiveness of combining quantitative and qualitative approaches for the analysis of literary works.

As far as Dickens' use of speech verbs is concerned, the 17,021 tokens retrieved from his novels show a wider use of this element when compared to his contemporaries, from whose works only 14,289 tokens have been retrieved. This profuse use of speech verbs reveals, above all else, a stylistic phenomenon whose ubiquity makes it worth exploring in its own right. In a second stage, the close analysis of the 130 types identified has pinpointed Dickens' preference for specific verbs—namely, those with a strong characterizing function. What is more, and to quote but a single illustrative example of his speech-verb idiosyncrasies, almost all of the fourteen verbs that are to be found in CorD14 alone—"articulate," "bluster," "boast," "chatter," "cough," "fawn," "giggle," "languish," "renew," "snort," "submit," "superadd," "titter" and "vociferate"—are stylistically salient as characterizing elements (see section 4.3.3.).

Furthermore, although the total catalogue of speech verbs of CorXIX contains more lemmas than that of CorD14—255 types have been retrieved from the reference corpus, for

Dickens' 130—, Dickens makes a more varied use of speech verbs than any of the authors from CorXIX when contrasted individually. There is only one exception to this: George Meredith. Indeed, in spite of Meredith's scanty 3,260 tokens, his range of use comprises no less than 175 types, thus accounting for the highest type-token ratio of all the Victorian novelists (including Dickens), as discussed in section 4.3.3.1. This use of speech verbs undoubtedly calls for separate analysis. Nevertheless, since Meredith's works are beyond the scope of this study, his use of speech verbs has not been analyzed in further detail.

If we return to Dickens, an evolution can be traced in his use of speech verbs, both quantitatively and qualitatively speaking. The raw figures, on the one hand, show that his profuse use of both "reply" and "return" is worthy of note. As commented on in section 5.1.4., "reply" is the most common verb used by the author, with 2,915 occurrences in CorD14. In *Pickwick Papers*, his first novel, it is used 945 times, which makes it the most recurrent verb within any single novel. "Return," however, is just used fourteen times in *Pickwick Papers*. In his second novel (*Oliver Twist*) the difference narrows down. Subsequently, from *Nicholas Nickleby* (his fourth novel) on, "return" gains ground to the detriment of "reply," with the first three novels accounting for more than half of the occurrences of the latter. This marked shift as regards the use of these two verbs illustrates what seems to be at deliberate effort on the part of the author. Specifically, Dickens makes up for the initial monotony in the use of certain recurring structuring verbs. Eventually, this over-use of some particular verbs is assuaged by an increasingly selective use of specific verb choices.

Qualitatively speaking, on the other hand, a steady addition of new speech verbs can be seen throughout the fourteen novels. Many of those verbs, as shown in section 5.1.5., play a crucial role in terms of characterization, since they contribute to shape the idiolect of particular characters. Likewise, every novel contains examples of verbs exclusively attached to a certain character, a phenomenon that enhances their impressionistic portrayal. Let us take both Quilp and the grandfather in *The Old Curiosity Shop* as an example. On the one hand, Quilp is the only character whose words are introduced by "croak" and "snarl," which project his grumpiness and evil nature through an animal-like speech. On the other hand, Nell's grandfather is the only character whose discourse is reported through speech verbs such as "gasp" and "groan." This reflects his poor health, which slowly declines over the course of the story (see section 5.1.7.).

There are other verbs whose stylistic saliency is even clearer, since they are attached to just one character in the whole of CorD14. These examples represent the quintessence of the characterizing role played by speech verbs in Dickens' novels. This is the case, for example, of "snort." As commented on in section 5.1.8., this verb is only used to report Pancks' words in *Little Dorrit*. This verb buttresses his description, since he is constantly likened to a steam-engine, puffing and blowing time and again. The use of "snort" to gloss his words, therefore, not only renders a particular way of speaking, but also fleshes out in the character's gestural demeanor.

Beyond this characterizing role with specific characters, the analysis of the 17,021 examples retrieved has also revealed differences from three different perspectives in Dickens' use of speech verbs. First, differences based on the gender of the characters. Second, differences regarding the type of narrator that introduces the speech verbs. Finally, there are also differences that have to do with the original serialized mode of publication of Victorian novels. As has been shown, the stylistic implications that arise from these three aspects leave an indelible imprint on Dickens' use of speech verbs for characterization.

As regards Dickens' use of speech verbs depending on the gender of the speaker, there are indeed lots of verbs which only introduce men's words and are never assigned to women, and vice versa. If one looks into this set of gender-specific verbs, an almost dichotomous pattern emerges in the case of the most specific examples, which contributes to portraying men and women in completely different ways. Thus, only men's words are reported by verbs like



“bellow,” “bluster,” “complain,” “growl,” “grumble,” “order,” “roar,” “shout,” “snarl,” “thunder” or “vociferate.” In turn, women are the only characters whose discourse is introduced by verbs such as “beg,” “breath,” “chatter,” “languish,” “mourn,” “pout” or “screech” (see section 5.2.2.). This opposition is further reinforced by an additional set of verbs that, in a very strong statistical correlation, are attached to either male or female characters too. This is the case of verbs like “bawl,” “groan” or “sneer,” which are normally attached to male characters, and “faltered,” “moaned” or “sobbed,” which tend to gloss women’s words only (see section 5.2.3.). The total sum of those verbs in which gender nuances are detected adds up to 77. That is to say, more than half of the 130 verbs (59%) used by Dickens are attached to either men or women (almost) exclusively. As has been shown, these verbs contribute to contrasting men and women through their unique ways of speaking. Thus, while speech verbs that project male discourse depict men as irascible, grumpy and loud, those verbs attached to female discourse entail a certain degree of weakness, feebleness and even submission.

There are also worth pointing out aspects as regards the voices that narrate the fourteen novels. As shown in section 5.3., narrators’ preferences for certain speech verbs affect the portrayal of characters as well. First of all, the greatest differences are to be found between heterodiegetic and homodiegetic narrators. On the one hand, the catalogue of speech verbs used by heterodiegetic narrators contains more direct speech descriptive verbs than any other type of verbs (structuring verbs, illocutionary reporting verbs and discourse signaling verbs). This prominence of the most specific kind of verbs results in meticulously depicted speeches which contribute to not only to characterization, but also to the individualization of speech (see section 5.3.2.). Homodiegetic narrators, on the other hand, do not resort to direct speech descriptive verbs as often, and show preference for illocutionary reporting verbs. As detailed in section 5.3.3., both David (*David Copperfield*) and Pip (*Great Expectations*) use these illocutionary reporting verbs mainly to report their own discourse. When introducing other character’s words, the use of structuring verbs, direct speech descriptive verbs or discourse signaling verbs—and even the three categories—is more profuse than that of illocutionary reporting verbs. At any rate, it must be underlined that direct speech descriptive verbs, albeit less frequent than in heterodiegetic narrations, do also play an important role in terms of characterization, as the examples of Dora Copperfield (*David in Copperfield*) and Orlick (*Great Expectations*) discussed in section 5.3.3.2. have demonstrated.

*The Old Curiosity Shop* and *Bleak House*, due to their particular narratological circumstances, have been dealt with separately. In the case of *The Old Curiosity Shop*, the catalogue of speech verbs used by the peripheral first-person narrator is similar to that of heterodiegetic narrators in CorD14. On the whole, there exists a profuse use of direct speech descriptive verbs which results in characters depicted carefully through their ways of speaking, as the examples of the Quilps discussed in section 5.3.4. have demonstrated. As for *Bleak House*, the catalogues of speech verbs used by the two narrators that tell the story—a traditional homodiegetic narrator (Esther Summerson) and a traditional heterodiegetic narrator—reinforce the aforementioned differences between homodiegetic and heterodiegetic narrators in Dickens’ novels. Thus, the heterodiegetic narrator uses more direct speech descriptive verbs than illocutionary reporting verbs. Esther Summerson, in turn, in spite of separating herself from David (*David Copperfield*) and Pip (*Great Expectations*) because she uses more direct speech descriptive verbs than illocutionary reporting verbs, she follows the norm of homodiegetic narrators in that she uses the latter to gloss her own words and the former to report other characters’ discourse. Lastly, the example of Mr. Smallweed discussed in section 5.3.5.2. is worthy of note. The use of “snarl” to gloss his words by both Esther and the heterodiegetic narrator demonstrates the characterizing role that speech verbs play beyond the voice used by Dickens to narrate the story. Thus, even when a character like Mr. Smallweed is seen through two different lenses, Dickens resorts to the same speech verb to depict him.

Finally, several remarkable aspects have also been identified in relation to the original serialized mode of publication of Dickens’ novels. As shown in section 5.4., speech verbs play

a role of paramount importance in shaping characters' idiolects and also in their memorability. Thus, for instance, the usual even distribution of specific verbs to gloss the words of a certain character throughout the different installments in which he appears is sometimes disrupted by a carefully crafted repetition when the character is first introduced. This is but a consequence of one of Dickens' best known idiosyncrasies, namely, to provide the reader with the (para)linguistic habits that make characters so memorable. As seen in the examples of Orlick (*Great Expectations*) and Bill Sikes (*Oliver Twist*), speech verbs can also add to the first impression that the character makes upon readers (see section 5.4.2.). Likewise, in the case of those characters with a reduced textual life, Dickens also resorts to a repeated use of specific verbs in order to achieve the aforementioned memorability. For example, in the case of those characters whose presence is limited to only some chapters, Dickens uses a set of direct speech descriptive verbs which contribute to their characterization through very particular ways of speaking. This is the case of Arthur Grime (*Nicholas Nickleby*), whose words are glossed by no less than nine direct speech descriptive verbs —“bawl,” “croak,” “mutter,” “scream,” “shriek,” “snarl,” “squeak,” “sneer” and “whine”—, which manage to depict him convincingly in the few chapters in which he takes part (see section 5.4.3.). Furthermore, in the case of those characters whose textual life, albeit equally scanty, is scattered throughout the novel, speech verbs may also contribute to identifying them after a lapse of several weeks or even months (in the case of novels published monthly). This is the case of Mr. Grimwig (*Oliver Twist*). As shown in section 5.4.3.1., the triple use of “growl” to model his speech when he is introduced to the reader in chapter 41 after an eleven-month lapse —from November 1837 to October 1838— contributes to evoking his irascible character through a personal, evocative way of speaking. Taken all together, these examples illustrate the potential of speech verbs as a characterizing device within the serial mode of publication in which Dickens published his novels, which clearly influenced his style.

All in all, the analysis of speech verbs from these multiple perspectives demonstrates the stylistic role that this linguistic element plays in the novels of Charles Dickens. As has been shown, his use of speech verbs results in a powerful effect in terms of characterization. Thus, apart from the use of dialects, idiolects, fillers, etc., speech verbs also contribute to the individualization of speeches, one of the aspects for which Dickens is best known.

## Bibliografía

- AARTS, J. y MEJIS, W. (Eds.) (1984). *Corpus Linguistics. Recent Advances in the Use of Computer Corpora in English Language Research*. Amsterdam: Rodopi.
- AARTS, J. y MEJIS, W. (Eds.) (1986). *Corpus Linguistics II: New Studies in the Analysis and Exploitation of Computer Corpora*. Amsterdam: Rodopi.
- ABERCROMBIE, D. (1963). "Conversational and Spoken Prose". *English Language Teaching*, 18 (1), 10-16.
- ADOLPHS, S. y CARTER, R. 2002. "Corpus stylistics: point of view and semantic prosodies in *To the Lighthouse*". *Poetica*, 58, 7-20.
- ADOLPHS, S. (2006). *Introducing Electronic Text Analysis. A Practical Guide for Language and Literary Studies*. London: Routledge.
- AGGARWAL, C. (2013). *Outliers*. New York: Springer.
- AIJMER, K. y ALTENBEG, B. (Eds.) (1991). *English Corpus Linguistics*. Longman: London.
- ALBERT, J. (2007). *Narrating the Prison: Role and Representation in Charles Dickens' Novels, Twentieth-Century Fiction, and Film*. Youngstown, NY: Cambria Press.
- AL-SHARIEF, S. (1998). "Analysing interaction in texts: a framework". *Liverpool Working Papers in Applied Linguistics*, 4 (1), 1-32.
- ALTICK, R. D. (1957). *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*. Chicago: University of Chicago Press.
- AMADOR-MORENO, C. (2012). "A corpus-based approach to contemporary Irish writing: Ross O'Carroll-Kelly's use of 'like' as a discourse marker". *International Journal of English Studies*, 12 (2), 19-38.
- AMALRIC, J. C. (1973). *Studies in the Later Dickens*. Montpellier: Université Paul Valéry.
- ANDREWS, M. (1973). *The Composition and Design of The Old Curiosity Shop: A Study in the Working of Dickens's Imagination* (Tesis doctoral inédita). University of London, London.
- ANDREWS, M. (2006). "Performing character". En J. Bowen y R. L. Patten (Eds.), *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies* (pp. 68-89). Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- ANTAKI, C. y WIDDICOMBE, S. (1998). *Identities in Talk*. London: Sage.

- ARCHER, D. (2007). "Computer-assisted literary stylistics: The state of the field". En M. Lambrou y P. Stockwell (Eds.), *Contemporary Stylistics* (pp. 244-257). London: Continuum.
- ARDEKANI, M. A. M. (2002). "The Translation of Reporting Verbs in English and Persian". *Babel*, 48 (2), 125-134.
- ARCAY HANDS, E. (1996). "Los patrones léxicos de M. Hoey en textos escritos en español". *Revista Venezolana de Lingüística Aplicada*, 2 (1), 27-76.
- ARMSTRONG, S. (Ed.) (1994). *Using Large Corpora*. Cambridge, MA: MIT Press.
- ATKINS, S., CLEAR, J. y OSTLER, N. (1992). "Corpus design criteria". *Literary and Linguistic Computing*, 7, 1-16.
- AUSTIN, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- AXTON, W. (1967). "'Keystone' Structure un Dickens' Serial Novels". *University of Toronto Quarterly*, 37, 31-50.
- BADDELEY, A. D. (1986). *Working Memory*. New York: Oxford University Press.
- BAKER, P. (2004). "Querying keywords: Questions of difference, frequency and sense in keywords analysis". *Journal of English Linguistics*, 32 (4), 346-359.
- BAKER, P. (2006). *Using Corpora in Discourse Analysis*. London: Continuum.
- BAKER, P. (2009) (Ed.). *Contemporary Corpus Linguistics*. London: Continuum.
- BAKER, M., FRANCIS, G., y TOGNELLI-BONELLI, E. (Eds.) (1993). *Text and Technology*. Amsterdam: John Benjamins.
- BAILEY, R. W. (1989). "The future of computational stylistics". En R. G. Potter (Ed.), *Literary Computing and Literary Criticism* (pp. 3-12). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BAL, M. (1983). "The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative". *Style*, 17 (2), 234-69.
- BAL, M. (1993). "First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology". *New Literary History*, 24, 293-320.
- BAL, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BALLMER, TH. y BRENNENSTUHL, W. (1981). *Speech Act Classification: A Study of the Lexical Analysis of English Speech Activity Verbs*. Berlin: Springer-Verlag.
- BANFIELD, A. (1973). "Narrative style and the grammar of direct and indirect speech". *Foundations of Language*, 10, 1-39.
- BANFIELD, A. (1982). *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge.
- BARNBROOK, G. (1996). *Language and Computers*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BARON, N. S. (1978). "On representing representations". *Semiotica*, 24 (1/2), 157-177.
- BARTH, I. (2002). *Word-Distribution* [Programa computacional].
- BENNET, A. (2005). *The Author*. London: Routledge.
- BENNISON, N. (1993). *Unfolding the Process: Character, Narratology and the Fiction of George Eliot* (Tesis doctoral inédita). Lancaster University, Lancaster.

- BERBER SARDINHA, T. (1996). "Wordsmith Tools". *Computers and Texts*, 12, 19-21.
- BERBER SARDINHA, T. (2000). "Comparing corpus with WordSmith Tools: How large must the reference corpus must be?". Annual Meeting of the ACL, Vol. 9 (pp. 7-13). *The Workshop on Comparing Corpora*. Morristown: Association for Computational Linguistics.
- BEETHAN, M. (1989). "Open and closed: The periodical as a publishing genre". *Victorians Periodical Review*, 22, 96-100.
- BENJAMIN, E.B. (1955). "The Structure of *Martin Chuzzlewit*". *Philological Quarterly*, 34 (1), 39-47.
- BEVINGTON, D. (1961). "Seasonal relevance in *Pickwick Papers*". *Nineteenth-Century Fiction*, 16, 219-230.
- BENNET, S. (1984). "The editorial character and readership of the Penny Magazine: An analysis". *VPR*, 17, 126-141.
- BIBER, D. (1988). *Variation Across Speech and Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BIBER, D. (1989). "A typology of English Texts". *Linguistics*, 27 (1), 3-43.
- BIBER, D. (1990). "Methodological issues regarding corpus-based" analyses of linguistic variation". *Literary and Linguistic Computing*, 5, 257-269.
- BIBER, D. (1992). "On the complexity of discourse complexity: A multidimensional analysis". *Discourse Processes*, 15, 133-163.
- BIBER, D. (1993a). "Co-occurrence patterns among collocations: A tool for corpus-based lexical knowledge acquisition". *Computational Linguistics*, 19, 549-556.
- BIBER, D. (1993b). "Representativeness in corpus design". *Literary and Linguistic Computing*, 8 (4), 243-257.
- BIBER, D. (2011). "Corpus linguistics and the study of literature: back to the future?". *Scientific Study of Literature*, 1 (1), 15-23.
- BIBER, D., CONNOR U. y UPTON T. A. (2007). *Discourse on the Move. Using Corpus Analysis to Describe Discourse Structure*. Amsterdam: John Benjamins.
- BIBER, D. y FINEGAN, E. (1988). "Adverbial stance types in English". *Discourse Processes*, 11, 1-34.
- BIBER, D. y FINEGAN, E. (1989). "Styles of stance in English: Lexical and grammatical marking of evidentiality and affect". *Text*, 9 (1), 93-124.
- BIBER, D. y CONRAD, S. (2009). *Register, Genre, and Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BIBER, D., CONRAD, S. y REPPEN, R. (1994). "Corpus-based approaches to issues in applied linguistics". *Applied Linguistics*, 15, 169-189.
- BIBER, D., CONRAD, S. y REPPEN, R. (1996). "Corpus-based investigations of language use". *Annual Review of Applied Linguistics*, 16, 115-136
- BIBER, D., CONRAD, S. y REPPEN, D. (1998). *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BIGSBY, C. W. E. (1984). *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

- BINONGO, J. y SMITH, M. (1999). "A bridge between statistics and literature: the graphs of Oscar Wilde's literary genres". *Journal of Applied Linguistics*, 26 (7), 781-787.
- BLACKSTONE, B. (1962). *Indirect Speech: Its Principles and Practice*. London: Longmans.
- BLOOM, H. (Ed.) (2006). *Bloom's Modern Critical Views: Charles Dickens, Updated Edition*. New York: Chelsea House Publishers.
- BOCKTING, I. (1995). *Characters and Personality in the Novels of William Faulkner: A Study in Psychostylistics*. Lanham, Maryland: University Press of America.
- BODENHEIMER, R. (2006). "Dickens and the Writing of a Life". En J. Bowen y R. L. Patten (Eds.), *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies* (pp. 48-68). Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- BOEGE, F.W. (1950). "Point of View in Dickens". *Publications of the Modern Language Association*, 65, 90-105.
- BONHEIM, H. (1982). *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: Brewer.
- BORTOLUSSI, M. y DIXON, P. (2003). *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: CUP.
- BOURNE, J. (2002). "He said, she said. Controlling illocutionary force in the translation of literary dialogue". *Target*, 14 (2), 241-261.
- BOWEN, J. (2000). *Other Dickens: Pickwick to Chuzzlewit*. Oxford: Oxford University Press.
- BOWEN, J. y PATTEN, R. L. (Eds.) (2006). *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- BRADY, M. y BERWICK, R. (1983). *Computational Models of Discourse*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BRAKE, L., BELL, B. y FINKLESTEIN, D. (Eds.) (2000). *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BRANTLINGER, P. (Ed.) (2002). *A Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Malden, MA: Blackwell.
- BRESLOW, J. W. (1977). "The Narrator in *Sketches by Boz*". *English Literary History*, 44, 127-149.
- BREWER, W. F. y OHTSUKA, K. (1988). "Story Structure, characterization, just world organization, and reader affect in American and Hungarian short stories". *Poetics* 17, 395-415.
- BRILL, E., MAGERMAN, D., MITCHELL, P. y SANTORINI, B. (1990). "Deducing linguistic structure from the statistics of large corpora". *Proceedings, DARPA Speech and Natural Language Workshop* (pp. 275-282). Hidden Valley: PA.
- BRITTON, B. K. y PELLIGRINI, A. D. (1990). *Narrative Thought and Narrative Language*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- BRONZWAER, W. (1978). "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader. Gerard Genette's Narratological Model and the Reading Version of *Great Expectations*". *Neophilologus*, 62, 1-18.
- BRONZWAER, W. J. M. (1970). *Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen: Wolters Noordhoff.
- BRONZWAER, W. (1981). "Mieke Bal's Concept of Focalization: A Critical Note". *Poetics Today*, 2 (2), 193-201.

- BROOK, G. L. (1964). "The Language of Dickens". *Bulletin of the John Rylands Library*, 47, 32-48.
- BROOK, G. L. (1966). "Dickens as Literary Craftsman". *Bulletin of the John Rylands Library*, 49, 47-68.
- BROOK, G. L. (1970). *The Language of Dickens*. London: Andre Deutsch.
- BROOKS, P. (1985). *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage.
- BROWN, G. (1990). *Listening to Spoken English*. London: Longman.
- BROWN, G. y YULE, G. (1983). *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, P. y FRASER, C. (1979). "Speech as a marker of situation". En K. R. Scherer y H. Giles (Eds.), *Social Markers in Speech* (pp. 33-62). Cambridge: Cambridge University Press.
- BRÜNGEL DITTRICH, M. (2005). *Speech Presentation in the British and German Press*. Berlin: Peter Lang.
- BURKE, K. (1957). *The Philosophy of Literary Form*. New York.
- BURROWS, J.F. (1987). *Computation into Criticism*. Oxford: Clarendon Press.
- BURROWS, J. F. (1989). "An ocean where each kind...": Statistical analysis and some major determinants of literary style". *Computers and the Humanities*, 23, 309-321.
- BURROWS, J. F. (1992). "Computers and the study of literature". En C.S. Butler (Ed.), *Computers and Written Texts* (pp. 167-204). Oxford: Blackwell.
- BURROWS, J. F. (2003). "Questions of authorship: Attribution and beyond". *Computers and the Humanities*, 37, 5-32.
- BURTON, D. (1980). *Dialogue and Conversation: A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Natural Occurring Conversation*. London: Routledge.
- BURTON, H.M. (1968). *Dickens and his Works*. London: Methuen Educational Ltd.
- BUSSE, B. (2010). *Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of Nineteenth-Century English Narrative Fiction*. Bern. University of Bern.
- BUTT, J. (1949a). "Dickens's Notes for his Serial Parts". *The Dickensian*, 65, 129-138.
- BUTT, J. (1949b). "Dickens's Plan for the Conclusion of 'Great Expectations'". *The Dickensian*, 65, 78-80.
- BUTT, J. E. y TILLOTSON, K. (1957). *Dickens at Work*. London: Methuen.
- BYGATE, M. (2004). "Some current trends in applied linguistics: towards a generic view". *AILA Review*, 17, 6-22.
- CALDAS-COULTHARD, C. R. (1984). "Dialogue in fiction". *Ilha do Desterro*, 11, 83-92.
- CALDAS-COULTHARD, C. R. (1987). "Reported speech in written narrative texts". En R. M. Coulthard (Ed.), *Discussing Discourse* (pp. 149-67). Birmingham: University of Birmingham.
- CALDAS-COULTHARD, C.R. (1988). *Reporting Interaction in Narrative: a Study of speech presentation in written discourse* (Tesis doctoral inédita). University of Birmingham, Birmingham.
- CALDAS-COULTHARD, C. R. (1992). "Reporting speech in narrative discourse: stylistic and ideological implications". *Ilha do Desterro*, 27, 67-82.

- CALDAS-COULTHARD, C. R. (1994). "On reporting reporting: The representation of speech in factual and factional narratives". En M. Coulthard (Ed.), *Advances in Written Text Analysis* (pp. 295-308). London: Routledge.
- CALDAS-COULTHARD, C.R. y COULTHARD, M. (1996). *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*. London: Routledge.
- CALDAS-COULTHARD, C.R. y MOON, R. (2010). "'Curvy, hunky, kinky': Using corpora as tools for critical analysis". *Discourse and Society*, 21 (2), 99-133.
- CAREY, J. (1973). *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. London: Faber.
- CARLISLE, J. (1982). *The Sense of an Audience: Dickens, Thackeray, and George Eliot at Mid-Century*. Brighton: Harvester Press.
- CARTER, R. (2004). *Language and Creativity: The Art of Common Talk*. London: Routledge.
- CARTER, R. y SIMPSON, P. (1989). "Introduction". En R. Carter and P. Simpson (Eds.), *Language, discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics* (pp. 1-20). London: Unwin Hyam.
- CASADO VELARDE, M. y DE LUCAS, A. (2013): "La evaluación del discurso referido en la prensa española a través de los verbos introductores". *Revista Signos. Estudios de Lingüística*, 46 (83), 332-360.
- CASPARIS, C. P. (1975). *Tense Without Time: The Present Tense in Narration*. Bern: Francke.
- CHAPELLE, C. A. (2013). *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- CHARLES, M. 2006. "Phraseological patterns in reporting clauses used in citation: A corpus-based study of theses in two disciplines". *English for Specific Purposes*, 25, 310-331.
- CHARLES, M. (2006) "The Construction of Stance in Reporting Clauses". *Applied Linguistics*, 27 (3), 492-518.
- CHATMAN, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- CHATMAN, S. (1986). "Characters and narrators: Filter, center, slant, and interest-focus". *Poetics Today*, 7, 189-204.
- CHATMAN, S. (1992). *Reading Narrative Fiction*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- CHESTERTON, G.K. (1911). *Appreciations and Criticisms on the Works of Charles Dickens*. Dodo Press.
- CHESTERTON, G. K. (1956 [1906]). *Charles Dickens*. London: Methuen.
- CHITTICK, K. (1990). *Dickens and the 1830s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHURCH, K. W. y HANKS, P. (1990) 'Word Association Norms, Mutual Information, and Lexicography'. *Computational Linguistics*, 16 (1): 22-9.
- CHURCH, K., GALE, W., HANKS, P. y HINDLE, D. (1991). "Using statistics in lexical analysis". En U. Zernik (Ed.), *Lexical acquisition: Exploring on-line resources to build a lexicon* (pp. 115-64). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- CHURCHILL, R. C. (1942). "Dickens, Drama and Tradition". *Scrutiny*, 10 (April), 358-375.
- COATES, J. y CAMERON, D. (Eds.) (1989). *Women in Their Speech Communities*. Harlow: Longman.
- COCKSHUT, A. O. J. (1961). *The Imagination of Charles Dickens*. London: Collins.



- COHN, D. (1966). "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style". *Comparative Literature* (18), 97-112.
- COHN, D. (1981). "The Encirclement of Narrative". *Poetics Today*, 2 (2), 157-182.
- COLLINS, A., BROWN, J. y LARKING, K. (1980). "Inference in text understanding". En R. Spiro, B. Bruce and W. Brewer (Eds.), *Tehoretical issues in Reading Comprehension* (pp. 73-92). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- COLLINS, P. (1956). "The Significance of Dickens Periodicals". *Review of English Literature*, 2, 62-63.
- COLLINS, P. (1963). *Dickens and Education*. London: Macmillan.
- COLLINS, P. (1965). "Dickens and popular amusements". *Dickensian*, 61, 7-19.
- COLLINS, P. (1969). "Dickens' public readings: the performer and the novelist". *Studies in the Novel*, 1 (2), 118-32.
- COMRIE, B. (1986). "Tense in indirect speech". *Folia Linguística*, 20, 265-296.
- CONRAD, S. y BIBER, D. (2000). "Adverbial marking of stance in speech and writing". En S. Hunston y G. Thompson (Eds.), *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse* (pp. 56-73). Oxford: Oxford University Press.
- CONNOLLY, T. E. (1955). "Technique in *Great Expectations*". *Philological Quarterly*, 34, 48-55.
- CONNOR, S. (1985). *Charles Dickens*. Oxford: Blackwell.
- COOK, G. (1989). *Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- COOK, G. (1994). *Discourse and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- COOLIDGE, A. C. (1967). *Dickens as a Serial Novelist*. Ames, Iowa: Iowa State University Press.
- COULMAS, F. (1986). *Direct and Indirect Speech*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- COULTHARD, R.M. y BRAZIL, D. (1979). *Exchange Structure*. Birmingham: English Language Research.
- COULTHARD, R.M. y BRAZIL, D. (1981). "Exchange structure". En R.M. Coulthard y M. Montgomery (Eds.), *Studies in Discourse Analysis* (pp. 82-106). London: Routledge & Kegan Paul.
- COUPLAND, N. (1988). "Introduction: Towards a stylistics of discourse". En N. Coupland (Ed.), *Styles of discourse* (pp. 1-19). London: Croom Helm.
- CRAWFORD, I. (1981). *Victorian Theme and Convention in the Novels of Charles Dickens* (Tesis doctoral inédita). University of Leicester: Leicester.
- CROOKES, G. (1986). "Towards a validated analysis of scientific text structure". *Applied Linguistics*, 7 (1), 57-60.
- CRYSTAL, D. (1969). *Prosodic Systems and Intonation in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CULLER, J. D. (2004). "Omniscience". *Narrative*, 12 (1), 22-34.
- CULPEPER, J. (1996). "Inferring character from text: Attribution theory and foregrounding theory". *Poetics*, 23, 335-361.
- CULPEPER, J. (2000). "A cognitive approach to characterisation: Katherina in Shakespeare's *The Taming of the Shrew*". *Language and Literature*, 9 (4), 291-316.

- CULPEPER, J. (2001). *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*. Harlow: Longman.
- CULPEPER, J. (2002). "Computers, language and characterisation: An Analysis of six characters in *Romeo and Juliet*". En U. Melander-Marttala, C. Ostman y Merja Kyto (Eds.), *Conversation in Life and in Literature: Papers from the ASLA Symposium* (pp. 11-30). Universitetstryckeriet: Uppsala.
- CULPEPER, J. (2009). "Keyness, words, parts-of-speech and semantic categories in the character-talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*". *International Journal of Corpus Linguistic*, 14 (1), 29-59.
- CULPEPER, J. y SEMINO, E. (2002). *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- CURRIE, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DALDRY, G. (1987). *Charles Dickens and the Form of the Novel*. London: Croom Helm.
- DALESKI, H. M. (1970). *Dickens and the Art of Analogy*. London: Athlone Press.
- DALI F. (1981). *Speech in Narrative. Discourse analysis monographs. 7*. Birmingham: University of Birmingham.
- DANIELSSON, P. y MAHLBERG, M. (2003). "There is more to knowing a language than knowing its words: using parallel texts in the bilingual classroom". *English for Specific Purposes World. Online Journal for Teachers*, 3 (6). Recuperado de [http://www.esp-world.info/articles\\_6/DanielssonMahlberg2003.htm](http://www.esp-world.info/articles_6/DanielssonMahlberg2003.htm)
- DAVIES, J. A. (1989). *The Textual Life of Dickens's Characters*. London. MacMillan.
- DAVIS, E. R. (1940). "Dickens and the evolution of caricature". *PMLA*, 55, 231-240.
- DAVIS, E. R. (1963). *The Flint and the Flame: The Artistry of Charles Dickens*. Columbia: University of Missouri Press.
- DEIRDRE, D. (Ed.) (2001). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DENT, H. C. (1933). *The Life and Characters of Charles Dickens*. London: Joan Wheeler.
- DÍAZ, G. V. (1970). *Introducción al Estilo Indirecto Libre en Español*. Madrid: CSIC.
- DICKENS, C. (2008 [1836]). *Pickwick Papers*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1837]). *Oliver Twist*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1839]). *Nicholas Nickleby*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1840]). *The Old Curiosity Shop*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1846]). *Dombey and Son*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1849]). *David Copperfield*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1852]). *Bleak House*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1854]). *Hard Times*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1855]). *Little Dorrit*. Oxford: Oxford University Press.

- DICKENS, C. (2008 [1859]). *A Tale of Two Cities*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1860]). *Great Expectations*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2008 [1864]). *Our Mutual Friend*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2009 [1841]). *Barnaby Rudge*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, C. (2009 [1843]). *Martin Chuzzlewit*. Oxford: Oxford University Press.
- DICKENS, M. (2014 [1885]). *My Father as I Recall Him*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAN DIJK, T. y KINTSCH, W. (1983). *Strategies of Discourse Comprehension*. London: Academic Press.
- DILLON, G.L. (1978). *Language Processing and the Reading of Literature*. Bloomington, IN: Indiana.
- DILLON, G.L. (2006). "Corpus, creativity, cliché: Where statistics meet aesthetics". *Journal of Literary Semantics*, 35 (2), 97-103.
- DIXON, P., BORTOLUSSI, M., TWILLEY, L. C. y LEUNG, A. (1993). "Literary processing and interpretation: Towards empirical foundations". *Poetics*, 22, 5-33.
- DOLEŽEL, L. (1969). "A framework for the statistical analysis of style". En L. Doležel and R. W. Bailey (Eds.), *Statistics and Style* (pp. 10-25). New York: American Elsevier.
- DORNYEI, Z. (2007). *Research Methods in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- DOUTHWAITE, J. (2000). *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*. Torino: Edizioni dell'Orso.
- DYSON, A.E. (1970). *The Inimitable Dickens: A Reading of the Novels*. London: MacMillan.
- EDMISTON, W. F. (1989). "Focalization and the first-person narrator: A revision of the theory". *Poetics Today*, 10, 729-744.
- EMMOT, C. (1997). *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Clarendon.
- ENGEL, M. (1959). *The Maturity of Dickens*. London: Harvard University Press.
- ENKVIST, N. E. (1964). "On defining style". En N. E. Enkvist, J. Spencer and M. Gregory (Eds.), *Linguistics and Style* (pp. 1-56). Oxford: Oxford University Press.
- ENSSLIN, A. y JOHNSON, S. (2006). "Language in the news: investigating representations of 'Englishness' using *WordSmith Tools*". *Corpora*, 1 (2): 153-185.
- ERICSSON, K. A. (1988). "Current verbal reports of text comprehension: A review". *Text* 8, 295-325.
- ERICSSON, K. A. y SIMON, H. A. (1980). "Verbal reports as data". *Psychological Review*, 87, 215-251.
- ERICKSON, B., LIND, E. A., JOHNSON, B. C. y O'BARR, W. M. (1978). "Speech style and impression formation in a court setting: The effects of "powerful" and "powerless" speech". *Journal of Experimental Social Psychology*, 14, 266-279.
- EWEN, J. (1980). *Character in Narrative*. Tel Aviv: Sifri'at Po'alim.

- FABER, P. y MARIRAL, R. (1999). *Constructing a Lexicon of English Verbs*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- FABER BENÍTEZ, P. y SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. (1990). “Semántica de prototipos: el campo semántico de los verbos que expresan la manera de hablar frente al de los verbos de sonido en inglés y español”. *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 6, 19-29.
- FAIRCLOUGH, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London and New York: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. (1988). “Discourse presentation in media discourse”. *Sociolinguistics*, 2.
- FERRARA, F. (1974). “Theory and model for the structural analysis of fiction”. *New Literary History*, 5, 245-268.
- FIALHO, O. C. (2007). “Foregrounding and refamiliarization: Understanding readers’ response to literary texts”. *Language and Literature*, 16 (2), 105-123
- FIDO, M. (1968). *Charles Dickens*. London: Routledge.
- FIELDING, K. J. (1957). *Charles Dickens: A Critical Introduction*. London: Longman’s Green and Co.
- FILLMORE, C. J. (1971). “Verbs of Judging: An Exercise in Semantic Description”. En *Fillmore and Langendoen* (Eds.), *Studies in Linguistics and Semantics* (pp. 273-289). New York: Holt.
- FILLMORE, C., O’CONNOR M. y KAY, P (1988). “Regularity and idiomacity in grammatical constructions: The case of *let alone*”. *Language*, 64 (3), 501-538.
- FIRTH, J. R. (1957). *Papers in Linguistics, 1934-1951*. London: Oxford University Press.
- FISCHER-STARCKE, B. 2006. “The phraseology of Jane Austen’s *Persuasion*: Phraseological units as carriers of meaning”. *ICAME Journal*, 30, 87-104.
- FISCHER-STARCKE, B. 2009. “Keywords and frequent phrases of Jane Austen’s *Pride and Prejudice*: A corpus-stylistic analysis”. *International Journal of Corpus Linguistics*, 14, 29-59.
- FISCHER-STARCKE, B. 2010. *Corpus Linguistics in Literary Analysis: Jane Austen and her Contemporaries*. London: Continuum.
- FISH, S. E. (1973). “What is Stylistics and Why are They Saying Such Terrible Things About It?”. En J. J. Weber (Ed.), *The Stylistics Reader* (pp. 75-82). London: Arnold.
- FLETCHER, W. H. (2002). *kfNgram* [Programa computacional]. Disponible en <http://www.kwicfinder.com/kfNgram/kfNgramHelp.html>
- FLUDERNIK, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, M. (1996). *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- FORD, G.H. (1955). *Dickens and His Readers: Aspects of Novel-Criticism since 1836*. Princeton: N.J.
- FORSTER, J. (1872). *The Life of Charles Dickens. Vol. 1*. London: Chapman and Hall. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/25851/25851-h/25851-h.htm>
- FORSTER, J. (1873). *The Life of Charles Dickens. Vol. 2*. London: Chapman and Hall. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/25851/25851-h/25851-h.htm>

- FORSTER, J. (1874). *The Life of Charles Dickens. Vol. 3*. London: Chapman and Hall. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/25851/25851-h/25851-h.htm>
- FORSTER, E. M. (2002 [1927]). *Aspects of the Novel*. London: Arnold.
- FORSYTH, R. S. (1990). *Stylistic Structures: A Computational Approach to Text Classification* (Tesis doctoral inédita). University of Nottingham: Nottingham.
- FORSYTH, R. S. y HOLMES, D.I. (1996). "Feature-finding for text classification". *Literary and Linguistic Computing*, 11, 163-174.
- FOWLER, R. (1971). *The Languages of Literature: Some Linguistic Contributions to Criticism*. New York: Barnes, Noble.
- FOWLER, R. (1977). *Linguistics and the Novel*. London: Methuen.
- FRANCIS, W. N. (1980). "A Tagged Corpus – problems and prospects". En S. Greenbaum, G. Leech, y J. Svartvik (Eds.), *Studies in English Linguistics, for Randolph Quirk* (pp. 192-209). London: Longman.
- FRASER, B. (1981). "On apologizing". En Coulmas, F. (Ed.), *Conversational Routine: Explorations in Standardised Communication Situations and Prepatterned Speech* (pp. 159-271). The Hague: Mouton.
- FREEMAN, D. (Ed.) (1970). *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt.
- FRIEDMAN, N. (1955). "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *PMLA*, 70, 1160-1184.
- FRIES, U., TOTTIE, G. y SCHNEIDER, P. (Eds.) (1994). *Creating and using English corpora*. Amsterdam: Rodopi.
- GARSIDE, R., LEECH, G., y MCENERY A. (Eds.) (1997). *Corpus Annotation: Linguistic Information from Computer Text Corpora*. London: Addison Wesley Longman Ltd.
- GARSIDE, R., LEECH, G. y SAMPSON, G. (1987). *The Computational Analysis of English*. London: Longman.
- GARVEY, J. (1978). "Characterization in Narrative". *Poetics*, 7, 73-78.
- GENETTE, G. (1980 [1972].) *Narrative Discourse: An Essay in Method* (Trad. Jane E. Lewin). New York: Cornell University Press.
- GENETTE, G. (1998 [1993]). *Nuevo discurso del relato* (Trad. Marisa Rodríguez Tapia). Madrid: Cátedra.
- GERRIG, R. (1993). *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven, CT: Yale University Press.
- GERNSBACHER, M. A., GOLDSMITH, H. H., y ROBERTSON, R. R. (1992). "Do readers mentally represent character's emotional states?". *Cognition and Emotion*, 6, 69-112.
- GERSON, S. (1967) *Sound and Symbol in the Dialogue of the Works of Charles Dickens: A Survey*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- GILES, H. y POWESLAND, P.F. (1975). *Speech Style and Social Evaluation*. London: Academic Press.
- GISSING, G. (1903). *Forster's life of Dickens*. London: Chapman & Hall. Recuperado de <https://archive.org/details/cu31924013473776>
- GISSING, G. (1974 [1898]). *Charles Dickens: A Critical Study*. New York: Haskell House Publishers.

- GLANCY, R. (1991). *A Tale of Two Cities: Dickens's Revolutionary Novel*. Boston: Twayne.
- GLASER, R. (1998). "The stylistic potential of phraseological units". En A. P. Cowie (Ed.), *Phraseology: Theory, Analysis, and Applications* (pp.124-144). Oxford: Clarendon Press.
- GLENN, R. B. (1961). *Linguistic Class-indicators in the Speech of Dickens' Characters* (Tesis doctoral inédita). University of Michigan, Michigan.
- GOLDING, R. (1985). *Idiolects in Dickens: the major techniques and chronological development*. London: Macmillan.
- GOLOM, H. (1968). "Combined Speech – A Major Technique in the Prose of S. Y. Agnon". *Ha-Sifrut*, 1, 251-262.
- GOMME, A. H. (1971). *Dickens*. London: Evans Bros.
- GOODIN, G. (2001). "Competitive Conversation in the Dialogue of Dickens". *Dickens Quarterly*, 18 (1), 3-20.
- GORDON, D. y LAKOFF, G. (1971). "Conversational Postulates". *Papers from the Seventh Regional Meeting, Chicago Linguistic Society* (pp. 63-85). Chicago: Chicago Linguistic Society.
- GORDON, I. (1966) *The Movement of English Prose*. London: Longman.
- GLOWINSKI, M. y ROCHELLE, S. (1977). "On the First-Person Novel". *New Literary History*, 9, 27-50.
- GRAESSER, A.C., SINGER, M. y TRABASSO T. (1994). "Constructing inferences during narrative text comprehension". *Psychological Review*, 101 (3), 371-395.
- GRAESSER, A.C., MCNAMARA, D.S., LOUWERSE, M. y CAI, Z. (2004). "Coh-Metrix: Analysis of text on cohesion and language". *Behavioral Research Methods, Instruments and Computers*, 36, 193-202.
- GRAUMANN, C. F. (1992). "Speaking and understanding from viewpoints: Studies in perspectivity". En G. R. Semin y K. Fiedler (Eds.), *Language, Interaction and Social Cognition* (pp. 237-55). London: Sage.
- GREGORY, M. (1965). "Old Bailey Speech in *A Tale of Two Cities*". *REL*, 6 (2), 42-55.
- GRIEVE, J. (2007). "Quantitative authorship attribution: an evaluation of techniques". *Literary and Linguistic Computing*, 22, 251-270.
- GRIMES, J. E. (1975). *The Thread of Discourse*. The Hague: Mouton.
- GROSS, J. y PEARSON, C. (1962). *Dickens and the Twentieth Century*. Toronto: University of Toronto Press.
- GROOM, N. (2000). "Attribution and averral revisited: three perspectives on manifest intertextuality in academic writing". En P. Thompson (Ed.), *Patterns and perspectives: Insights into EAP writing practice* (pp. 14-25). Reading: University of Reading.
- GROOM, N. y LITTLEMORE, J. (2011). *Doing Applied Linguistics*. London: Routledge.
- GUTIERREZ, R. (1986). "La Focalization: Genesis y desarrollo de un concepto". *Semiosis* 17, 113-135.
- HALLIDAY, M. A. K. (2004 [1985]). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.
- HARDY, B. (2008). *Dickens and Creativity*. London: Continuum.
- HARRIS, Z. (1952). "Discourse analysis". *Language*, 28, 1-30.

- HARVEY, S. P. (Ed.) (1932). *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Clarendon.
- HAGAN, J. H. (1954). "Structural Patterns in Dickens's *Great Expectations*". *ELH*, 21, 54-66.
- HALLAN, C. B. (1966). "The Structure of *Great Expectations*", *Dickens Studies*, 2, 26-33.
- HALLIDAY, M. A. K. (1971). "Linguistic function and literary style: An inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*". En S. Chatman (Ed.) *Literary Style* (pp. 330-365). London: Oxford.
- HARDY, B. (1970). *The Moral Art of Charles Dickens*. London: Athlone Press.
- HARDY, D. E. (2007). *The Body in Flannery O'Connor's Fiction: Computational Technique and Linguistic Voice*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- HARDY, D. E. y DURIAN, D. (2000). "The stylistics of syntactic complements: Grammar and seeing in Flannery O'Connor's fiction". *Style*, 34, 92-116.
- HASAN, R. (1984). "Coherence and cohesive harmony". En J. Flood (Ed.), *Understanding Reading Comprehension* (pp.181-189). Newmark: Interantional Reading Association.
- HASAN, R. "The structure of text". En M. A. K. Halliday and R. Hassan (Eds.), *Language, Context and Text: Aspects of Language in Social-semiotic Perspective* (pp. 52-96). Oxford: Oxford University Press.
- HATTON, T. y CLEAVER, A. H. (1933). *A Bibliography of the Periodical Works of Charles Dickens*. London: Chapman and Hall.
- HARVEY, W. J. (1965). *Character and the Novel*. Ithaca: Cornwell University Press.
- HAWES, D. (2007). *Charles Dickens*. London: Continuum.
- HEINZE, R. (1988). "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction". *Narrative*, 16 (3), 279-297.
- HERMAN, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HERMAN, D. (2005). "Quantitative methods in narratology: A corpus-based study of motion events in stories". En J.C. Meister (Ed.), *Narratology beyond Literary Criticism* (pp. 125-149). Berlin: Mouton de Gruyter.
- HERMAN, D. (Ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERMAN, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- HERMAN, L. y VERBAECK, B. (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HERRING, P. D. (1966). "Dickens's Monthly Number Plan for 'Little Dorrit'". *Modern Philology*, 64, 52-54.
- HOBBSBAUM, P. (1972). *A Reader's Guide to Charles Dickens*. London: Thames and Hudson.
- HOCKEY, S. (2000). *Electronic Texts in the Humanities*. Oxford: Oxford University Press.
- HOEY, M. (1979). *Signalling in Discourse*. Birmingham: University of Birmingham.
- HOEY, M. (1991). *Patterns of Lexis in Text*. Oxford: Oxford University Press.
- HOEY, M. (1994). "Patterns of lexis in narrative". En S. K. Tanskatén y Warvik (Eds.), *Topics & Comments: Papers from the Discourse Project* (pp. 1-40). Turku: Department of English, University of Turku.

- HOEY, M. (2001). *Textual Interaction*. London: Routledge.
- HOLTGRAVES, T. (1986). "Language structure in social interaction: Perceptions of direct and indirect speech acts and interactants who use them". *Journal of Personality and Social Psychology*, 51 (2), 305-314.
- HORNBACK, B. G. (1999). "The Narrator in *Bleak House*". *Dickens Quarterly*, 16 (1), 3-12.
- HOOVER, D.L. (2001). "Statistical stylistics and authorship attribution: an empirical investigation". *Literary and Linguistic Computing*, 16, 421-444.
- HOOVER, D. (2002). "Frequent word sequences and statistical stylistics and authorship attribution: An empirical investigation". *Literary and Linguistic Computing*, 17, 157-180.
- HOOVER, D.L., CULPEPER, J. y LOUW, B. (2006). *Approaches to Corpus Stylistics: The Corpus, the Computer and the Study of Literature*. London: Routledge.
- HOPKINS, M. F. (1991). *The Rhetoric and Authority of Narrative Discourse*. Manuscrito inédito, Department of Speech Communication. Louisiana State University.
- HOPPER, P. J. y THOMPSON, S.A. (1980). "Transitivity in grammar and discourse". *Language*, 56 (2), 251-299.
- HORI, M. (1993). "Some collocations of the word "Eye" in Dickens: A preliminary sketch". En M. Ukaji *et al.* (Eds.), *Aspects of Modern English* (pp. 509-27). Tokyo: Eichosha.
- HORI, M. (1999). "Collocational patterns of intensive adverbs in Dickens: a tentative approach". *English Corpus Studies*, 6, 51-65.
- HORI, M. (2002). "Collocational Patterns of -ly Manner Adverbs in Dickens". En T. Saito, J. Nakamura y S. Yamazaki (Eds.), *English Corpus Linguistics in Japan* (pp. 149-163). Amsterdam: Rodopi.
- HORI, M. (2004). *Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis*. London: Palgrave.
- HORTON, S. R. (1981). *The Reader in the Dickens World*. London: Macmillan.
- HOUHG, G. (1970). "Narrative and Dialogue in Jane Austen". *Critical Quarterly*, 12, 201-229.
- HOUGHTON, W. E. (1957). *The Victorian Frame of Mind*. New Haven: Oxford University Press.
- HOUSE, H. (1941). *The Dickens World*. London: Oxford University Press.
- HOUSE, M. y GRAHAM, S. (Eds.) (1965). *The Letters of Charles Dickens. The Pilgrim Edition. Vol. 1*. Oxford: Clarendon Press.
- HOUSE, M. y GRAHAM, S. (Eds.) (1969). *The Letters of Charles Dickens. The Pilgrim Edition. Vol. 2*. Oxford: Clarendon Press.
- HOUSE, M. y GRAHAM, S. (Eds.) (1974). *The Letters of Charles Dickens. The Pilgrim Edition. Vol. 3*. Oxford: Clarendon Press.
- HUDDLESTON, R. (1989). "The treatment of tense in indirect speech". *Folia Linguística*, 23, 335-340.
- HUGHES, L. y LUND, M. (1991). *The Victorian Serial*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia.
- HUGHES, R. (1996). *English in Speech and Writing: Investigating Language and Literature*. London: Routledge.
- HUME, K. (2005). "Narrative Speed". *Narrative*, 13, 105-124.



- HUME, K. y BAETENS, J (2006). "Narrative Speed, Rhythm, Movement: A Dialogue on K. Hume's Article 'Narrative Speed'". *Narrative*, 14, 349-535.
- HUMPHREY, H. E. (1958). *The Background of Hard Times* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Columbia.
- HURST, M. J. (1987). "Speech acts in Ivy Compton-Burnett's *A Family and a Fortune*". *Language and Style*, 20 (4), 342-358.
- HUNSTON, S. (1995). "A corpus study of some English verbs of attribution". *Functions of Language*, 2 (2), 133-158.
- HUNSTON, S. (2002). *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUNSTON S. y FRANCIS, G. (2000). *Pattern Grammar. A Corpus-driven Approach to the Lexical Grammar of English*. Amsterdam: John Benjamins.
- HUNT, R. A. y VIPOND, D. (1986). "Evaluations in literary reading". *Text*, 6, 53-71.
- INGHAM, P. (1979). "Speech and Non-Communication in *Dombey and Son*". *The Review of English Studies*, 30 (118), 144-153.
- INGHAM, P. (1992). *Dickens, Women and Language*. London: Harvester Wheatsheaf.
- INGHAM, P. (1996). *The Language of Gender and Class: Transformation in the Victorian Novel*. London: Routledge.
- ISER, W. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- JACKSON, R. L. P. (1968). *Language as a Means of Characterization in the Novels of Dickens* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Cambridge, Cambridge.
- JACKSON, T. E. (2009). *The Technologies of the Novel*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- JAFFE, A. (1991). *Vanishing Points: Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience*. Berkeley: University of California Press.
- JAMES, H. (1957). *The House of Fiction*. Leon Hedel (Ed.). London: Rupert Hart-Davis.
- JAMES, H. (1962). *The Art of the Novel*. New York: Scribner.
- JAMES, L. (2007). *The Victorian Novel*. Oxford: Blackwell Publishing.
- JAN, M. (1996). "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept". *Style*, 30 (2), 241-267.
- JEFFRIES, L., y MCINTYRE, D. (2010). *Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JOHANSSON, S. (Ed.) (1982). *Computer Corpora in English Language Research*. Bergen: Norwegian Computing Centre for the Humanities.
- JOHN, J. (2001). *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- JOHNSON, W. S. (1982). *Charles Dickens: New Perspectives*. London: Prentice-Hall.
- JOHNSON, S., CULPEPER, J. y SUHR, S. (2003). "From 'politically correct councillors' to 'Blairite nonsense': Discourses of political correctness in three British newspapers". *Discourse and Society*, 14 (1), 28-47.
- JONES, C. (1968a). "Aspects on Indirect Speech Strings". *Lingua*, 20, 250-264.

- JONES, C. (1968b). "Varieties of Speech Presentation in Conrad's *The Secret Agent*". *Lingua*, 20, 162-176.
- JORDAN, J. O. (Ed.) (2006). *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JOSE, P. E., y BREWER, W. F. (1984). "Development of story liking: Character identification, suspense, and outcome resolution". *Developmental Psychology*, 20, 911-924.
- JOSEPH, M. y CUMBERLAND, M. (1928). *How to Write Serial Fiction*. New York: Hutchinson & Company Limited.
- KEEN, S. (2003). *Narrative Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- KILGARRIFF, A. (2001). "Comparing Corpora". *International Journal of Corpus Linguistics*, 6 (1), 97-133.
- KILROY, J. F. (2007). *The Nineteenth-Century English Novel*. New York: Palgrave Macmillan.
- KINSTSCH, W. (1988). "The role of knowledge in discourse comprehension: A constructive-integration model". *Psychological Review*, 95, 163-182.
- KIRSCHBAUM, L. (1962). *Characters and Chracterization in Shakespeare*. Detroit: Wayne State University Press.
- KORTE, B. (1997). *Body Language in Literature*. Toronto. University of Toronto Press
- KRAMARE, C. (1974). "Stereotypes of women's speech: The word from cartoons". *Journal of Popular Culture*, 8, 622-638.
- KRAMER, C. R. (1975). *Women's and Men's Perception of Female and Male Speech* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Illinois, Illinois,
- KRAMER, C. R. (1977). "Perceptions of male and female speech". *Language and Speech*, 20, 151-161.
- KROEBER, K. (1971). *Styles in Fictional Structure*. Princeton: Princeton University Press.
- KUCERA, H. y NELSON FRANCIS, W. (1967). *Computational Analysis of Present-Day English*. Providence: Brown University Press.
- KUNO, S. (1972). "Pronominalization, reflexivization, and direct discourse". *Linguistic Inquiry*, 3 (2), 161-196.
- LAMBERT, M. (1981). *Dickens and the Suspended Quotation*. New Haven: Yale University Press.
- LANG, B. (1978). "Style as Instrumet, Style as Person". *Critical Inquiry*, 4 (4), 715-739.
- LANSER, S. S. (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- LAURENCE, D. H. y QUINN, M. (1985). *Shaw on Dickens*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- LAW, G. (2000). *Serializing Fiction in the Victorian Press*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- LEAVIS, F. R. y LEAVIS, Q.D. (1983). *Dickens: the novelist*. Penguin: Harmondsworth.
- LEE, D. (2000). *Modelling variation in Spoken and Written Language: The Multi-Dimensional Approach Revisited* (Tesis doctoral inédita). University of Liverpool, Liverpool.
- LEECH, G y SHORT, M. (2007 [1981]). *Style in Fiction*. London: Longman.

- LEECH, G. (1991). "The state of art in corpus linguistics". En K. Aijmer y B. Altenberg (Eds.), *English Corpus Linguistics* (pp. 8-29). London: Longman.
- LEJEUNE, P. (1977). "Autobiography in the Third Person". *New Literary History*, 9, 27-50.
- LEVIN, B. (1993). *English Verb Classes and Classifications*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LINDQUIST, H. (2009). *Corpus Linguistics and the Description of English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LITTLEWOOD, D. G. (1989). *The Signification of Speech and Writing in the Work of Charles Dickens* (Tesis doctoral inédita). Open University, Reino Unido.
- LLOVET, J. (Ed.) (2004). *Los Papeles póstumos del Club Pickwick* (Trad. José María Valverde). Barcelona: Mondadori.
- LODGE, D. (1966). *The Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. London: Routledge & Kegan Paul.
- LODGE, D. (1992). *The Art of Fiction*. Harmondsworth: Penguin.
- LÓPEZ ORTEGA, R. (1979). "La lengua de Slackbridge y la ideología de Dickens en *Hard Times*". *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 1 (1), 7-24
- LOUW, B. (1997). "The role of corpora in literary appreciation". En A. Wichmann, S. Fligelstone, T. McEnery y G. Knowles (Eds.), *Teaching and Language Corpora* (pp. 240-251). London: Longman.
- LOUW, W. E. (2006). "Literary Works as collocation". En G. Watson y S. Zyngier (Eds.), *Literature and Stylistics for Language Learners: Theory and Practice* (pp. 91-105). London: Palgrave.
- LOUW, W. E. (2007). "Collocation as the determinant of verbal art". En D. R. Miller y M. Turci (eds.), *Language and Verbal Art Revisited: Linguistic Approaches to the Study of Literature* (pp. 149-180). London: Equinox.
- LUYCKX, K., DAELEMANS, W. y VANHOUTTE, W. (2006). "Stylogenetics: clustering-based stylistic analysis of literary corpora". *Proceedings of LREC 2006 5th International Conference on Language Resources and Evaluation* (pp. 30-35). Genoa: Istituto di Linguistica Computazionale.
- MAHLBERG, M. (2003). "The textlinguistic dimension of corpus linguistics. The support function of English general nouns and its theoretical implications". *International Journal of Corpus Linguistics*, 8 (1), 97-108.
- MAHLBERG, M. (2006). "Lexical cohesion: Corpus linguistic theory and its application in English language teaching". *International Journal of Corpus Linguistics*, 11 (3), 363-383.
- MAHLBERG, M. (2007a). "A corpus stylistic perspective on Dickens's *Great Expectations*", en M. Lambrou y P. Stockwell (eds.), *Contemporary Stylistics* (pp. 19-31). London: Continuum.
- MAHLBERG, M. (2007b). "Clusters, key clusters and local textual functions in Dickens". *Corpora*, 2, 1-31.
- MAHLBERG, M. (2007c). "Corpora and translation studies: Textual functions of lexis in *Bleak House* and in a translation of the novel into German". En V. Intoni, G. Todisco y M. Gatto (Eds.), *La Traduzione: Lo Stato dell'Arte, Translation: The State of the Art* (pp. 115-135). Ravenna: Longo.

- MAHLBERG, M. (2007d). "Corpus Linguistics: bridging the gap between linguistic and literary studies". En M. Hoey, M. Mahlberg, M. Stubbs y W. Teubert (Eds.), *Text, Discourse and Corpora* (pp. 219-246). London: Continuum.
- MAHLBERG, M. (2007e). "Lexical items in discourse: identifying local textual functions of sustainable development". En M. Hoey, M. Mahlberg, M. Stubbs y W. Teubert (Eds.), *Text, Discourse and Corpora* (pp. 191-218). London: Continuum.
- MAHLBERG, M. (2009). "Corpus stylistics and the Pickwickian watering-pot". En P. Baker (Ed.), *Contemporary Corpus Linguistics* (pp. 47-63). London: Continuum.
- MAHLBERG, M. (2010). "Corpus Linguistics and the Study of Nineteenth-Century Fiction". *Journal of Victorian Culture*, 15 (2), 292-298.
- MAHLBERG, M. (2012a). "Corpus stylistics, Dickens, text-drivenness and the fictional world". En J. John (Ed.), *Essays and Studies on Dickens and Modernity* (pp. 94-114). Suffolk: Boydell & Brewer.
- MAHLBERG, M. (2012b). "The corpus stylistic analysis of fiction or the fiction of corpus stylistics?". En M. Hubert y J. Mukherjee (Eds.), *Corpus Linguistics and Variation in English: Theory and Description* (pp. 77-95). Amsterdam: Rodopi.
- MAHLBERG, M. (2013). *Dickens and Corpus Stylistics*. London: Routledge.
- MAHLBERG, M. (2014). "Corpus Stylistics", en M. Burke (Ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics* (pp. 249-262). New York: Routledge.
- MAHLBERG, M., CONKLIN, K. y BISSON, M. J. (2014). "Reading Dickens's characters: employing psycholinguistic methods to investigate the cognitive reality of patterns in texts". *Language and Literature*, 23 (4), 369-388.
- MAHLBERG, M. y O'DONNELL, M. B. (2008). "A fresh view of the structure of hard news stories". En S. Neumann y E. Steiner (Eds.), *Online Proceedings of the 19th European Systemic Functional Linguistics Conference and Workshop*, Recuperado de <http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2008/1700/>
- MAHLBERG, M. y SMITH, C. (2010). "Corpus approaches to prose fiction: Civility and body language in *Prose and Prejudice*". En D. McIntyre y B. Busse (Eds.), *Language and Style* (pp. 449-467). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MAHLBERG, M. y SMITH, C. (2012). "Dickens, the suspended quotation and the corpus". *Language and Literature*, 21 (1), 51-65.
- MAHLBERG, M., SMITH, C. y PRESTON, S. (2013). "Phrases in literary contexts Patterns and distributions of suspensions in Dickens's novels". *International Journal of Corpus Linguistics*, 18 (1), 35-56.
- MANNING, C. D. y SCHÜRZE, H. (1999). *Foundations of Statistical Natural Language Processing*. Cambridge: MIT Press.
- MARCHBANKS, P. (2006a). "From Caricature to Character: the Intellectually Disabled in Dickens's Novels (part one)". *Dickens Quarterly*, 23 (1), 3-13.
- MARCHBANKS, P. (2006b). "From Caricature to Character: the Intellectually Disabled in Dickens's Novels (part two)". *Dickens Quarterly*, 23 (2), 67-85.
- MARCHBANKS, P. (2006c). "From Caricature to Character: the Intellectually Disabled in Dickens's Novels (part three)". *Dickens Quarterly*, 23, (3), 169-80.
- MARCUS, M., SANTORINI, B. y MARCINKIEWICZ, M. (1993). "Building a large annotated corpus of English: The Penn Treebank", en *Computational Linguistics*, 19, 313-30.
- MARCUS, S. (1965). *Dickens: From Pickwick to Dombey*. London: Chatto & Windus.

- MARGOLIN, U. (1983). "Characterization in narrative: Some theoretical prolegomena". *Neophilologus*, 67, 1-14.
- MARGOLIN, U. (1986). "The doer and the deed: Action as basis for characterization in narrative". *Poetics Today*, 7 (2), 205-25.
- MARGOLIN, U. (1989). "Structuralist approaches to character in narrative: The state of the art". *Semiotica*, 75 (1), 1-24.
- MARGOLIN, U. (1990). "The what, the when, and the how of being a character in literary narrative". *Style*, 24 (3), 453-468.
- MARGOLIN, U. (1995). "Characters in Literary Narrative: Representation and Signification". *Semiotica*, 106 (3), 373-392.
- MARTINEZ-BONALTI, F. (1981). *Fictive Discourse and the Structures of Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, M. (2003). "Communicative constructions in English and Spanish". En C. S. Butler, M. Gómez-González y S. M. Doval-Suárez (Eds.), *The Dynamics of Language Use* (pp. 79-109). Amsterdam: John Benjamins.
- MASON, O. y HUNSTON, S. (2004). "The automatic recognition of verb patterns: A feasibility study" *International Journal of Corpus Linguistics*, 9 (2), 253-270.
- MAXWELL, R. (1979). "Dickens' Omniscience". *English Literary History*, 46, 290-313.
- MAYS, K. J. "The disease of reading and Victorian periodicals". En J. O. Jordan y R. L. Patten (Eds.), *Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices* (pp. 165-194). Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- MCCARTHY, M. y O'KEEFFE, A. (Eds.) (2010). *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Abingdon: Routledge.
- MCENERY, T. (2006). *Swearing in English: Bad Language, Purity and Power from 1586 to the Present*. London: Routledge.
- MCENERY, A. y WILSON, A. (1996). *Corpus Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MCENERY, A., XIAO, R. y TONO Y. (2005). *Corpus-based Language Studies: An Advanced Resource Book*. London: Routledge.
- MCHALE, B. (1978). "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts". *PTL*, 3, 248-287.
- MCINTYRE, D. y BUSSE, B. (2010). *Language and Style*. New York: Palgrave Macmillan.
- MCKENZIE, M. (1987). "Free Indirect Speech in a Fettered Insecure Society". *Language and Communication*, 7 (2), 153-159.
- MCKINNON, A. (1989). "Mapping the dimensions of a literary corpus". *Literary and Linguistic Computing*, 4, 73-84.
- MCKOON, G. y RATCLIFF, R. (1992). "Inference during reading". *Psychological Review*, 99 (3), 440-466.
- MECKIER, J. (2011). "Installment 33 of Great Expectations: the "masterpiece" chapter" *Dickens Quarterly*, 28 (3), 195-204.
- METEER, M., SCHWARTZ, R. y WEISCHEDEL, R. (1991). "Studies in part of speech labelling". En *Proceedings, Fourth DARPA Speech and Natural Language Workshop*. Asilomar: CA.
- MEYER, C. (2002). *English Corpus Linguistics*. New York: Cambridge University Press.

- MIALL, D. S. (1995). "Representing and interpreting literature by computer". *Yearbook of English Studies*, 25, 199-212.
- MIALL, D.S. y KUIKEN, D. (1994). "Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories". *Poetics*, 22, 389-407.
- MIALL, D.S. y KUIKEN, D. (1998). "The form of reading: Empirical studies of literariness". *Poetics*, 25, 327-341.
- MIALL, D.S. y KUIKEN, D. (1999). "What is literariness? Three components of literary reading". *Discourse Processes*, 28, 121-138.
- MILLER, J. H. (1958). *Charles Dickens: The World of His Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- MILLER, J. H. (1968). *The Form of the Victorian Fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith, and Hardy*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- MILLER, J. H. (1968). "Three Problems of Fictional Form: First-Person Narration in *David Copperfield* and *Huckleberry Finn*". En R. H. Pearce (Ed.), *Experience in the Novel* (pp. 21-48). New York: Columbia University Press.
- MONOD, S. (1968). *Dickens the Novelist*. Norman: The University of Oklahoma Press.
- MORGENTALER, G. (2010). "Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction". *Dickens Quarterly*, 27 (4), 323-325.
- MOSELEY, M. (1985). "The Ontology of Esther's Narrative in *Bleak House*". *South Atlantic Review*, 50 (2), 35-46.
- MORINI, M. (2009). *Jane Austen's Narrative Techniques*. Murlington: Ashgate Publishing Company.
- MUKAŘOVSKÝ, J. (1970). "Standard language and poetic language". En D. C. Freeman (Ed.), *Linguistics and Literary Style* (pp. 40-56). New York: Hold, Rinehart & Winston.
- MULHOLLAND, J. (1994). *Handbook of Persuasive Tactics*. London: Routledge.
- MUNRO, P. (1982). "On the Transitivity of 'say' Verbs". En P. Hopper y A. Thomson (Eds.), *Studies in Transitivity* (pp. 301-318). New York: Academic Press.
- MYERS, G. (1999). "Interaction in writing: principles and problems". En C. N. Candlin and K. Hyland (Eds.), *Writing: Texts, Processes and Practices* (pp. 40-61). London: Longman.
- NEISSER, J. (2015). *The Science of Subjectivity*. London: Palgrave Macmillan.
- NEUMANN, A. W. (1986). "Characterization and comment in *Pride and Prejudice*: Free indirect discourse and 'double-voiced' verbs of speaking, thinking, and feeling". *Style*, 20, 364-394.
- NELLES, W. (1990). "Getting Focalization into Focus". *Poetics Today*, 11, 365-382.
- NEWMAN, S.J. (1981). *Dickens at Play*. London: MacMillan.
- NIERADGEN, G. (2002). "Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements". *Poetics Today*, 23, 685-697.
- NISBETT, R. E. y WILSON, T. D. (1977). "Telling more than we can know: verbal reports on mental processes". *Psychological Review*, 84, 231-279.
- NYSTRAND, M. (1986). *The structure of written communication: Studies in reciprocity between writers and readers*. Norwood, NJ: Ablex.
- O'HALLORAN, K (2007). "Corpus-assisted literary evaluation". *Corpora*, 2, 33-63.

- OAKES, M. P. (1998). *Statistics for Corpus Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- OHMANN, R. (1971). "Speech Acts and the Definition of Literature". *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1-19.
- OHMANN, R. (1972). "Speech, Literature and the Space Between". *New Literary History*, 4 (1), 47-63.
- O'NEILL, P. (1992). "Points of origin: On focalization in narrative". *Canadian Review of Comparative Literature*, 19, 331-350.
- ONCINS-MARTÍNEZ, J.L. (abril, 2011). "A corpus-based view of reporting formulae in Dickens' novels". En J.L. Oncins (Presidencia), *III Congreso Internacional de Lingüística de Corpus (AELINCO)*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- OOSTDIJK, N. (1990). "The language of dialogue in fiction". *Literary and Linguistic Computing*, 5 (3), 235-241.
- OOSTDIJK, N. y de Haan, P. (Eds.) (1994). *Corpus-Based Research into Language*. Amsterdam: Rodopi.
- OSTER, S. (1981). "The use of tenses in 'reporting past literature' in EST". En L. Selinker, E. Tarone, y A. Hanzeli (Eds.), *English for Academic and Technical Purposes* (pp. 76-90). Rowley: Newbury House.
- PAGE, N. (1969). "Categories of speech in *Persuasion*". *Modern Language Review*, 64, 734-741.
- PAGE, N. (1969a). "A language fit for heroes: speech in *Oliver Twist* and *Our Mutual Friend*". *Dickensian*, 65, 100-107.
- PAGE, N. (1969b). "Eccentric Speech in Dickens". *Critical Survey*, 4 (2), 96-100.
- PAGE, N. (1970). "Convention and Consistency in Dickens' Cockney Dialect". *English Studies*, 51, 339-344.
- PAGE, N. (1973). *Speech in the English Novel*. London: Longman.
- PAGE, N. (1990) *Bleak House: A Novel of Connections*. Boston: Twayne Publishers.
- PALMER, F. R. (1965). *A Linguistic Study of the English Verb*. London: Longmans.
- PARKER, D. (2004). "Dickens's fiction: Tapestries of conscience". *Dickens Quarterly*, 21 (3), 183-186.
- PAROISSIEN, D. (2000). "Characterization". En P. Schlike (Ed.), *Oxford Readers Companion to Dickens* (pp. 76-82). Oxford: Oxford University Press.
- PAROISSIEN, D. (2008a). "Reading the Nineteenth-Century Novel/Our Victorian Education". *Dickens Quarterly*, 25 (2), 124-128.
- PAROISSIEN, D. (Ed.) (2008b). *A Companion to Charles Dickens*. Oxford: Blackwell Publishing.
- PARTEE, B. H. (1971). "The Syntax and Semantics of Quotation". En P. Kyparsky y S. Anderson (Eds.), *Festschrift for Morris Haile* (pp. 410-418). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- PARTEE, B. H. (1972). "The Semantics of Belief-Sentences". En K. J. J. Hintikka, J. Moravcsik y P. Suppes (Eds.), *Approaches to Natural Language, Proceedings of the 1970 Workshop on Grammar and Semantics* (pp. 309-336). Dordrecht: D. Reidel.
- PARTINGTON, A. (1998). *Patterns and Meanings: Using Corpora for English Language Research and Teaching*. Philadelphia: John Benjamins.

- PARTLOW Jr., R. B. (Ed.) (1970). *Dickens the Craftsman*. Amsterdam: Southern Illinois University Press.
- PASCAL, R. (1977). *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth Century European Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- PATTEN, R. L. (1978). *Charles Dickens and his Publishers*. Oxford: Clarendon Press.
- PATTEN, R. L. (2000). "Dickens as a Serial Author: A Case of Multiple Identities". En L. Brake, B. Bell and D. Finklestein (Eds.), *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities* (pp. 137-153). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PATTEN, R. L. (2006). "Publishing in parts". En J. Bowen y R. L. Patten (Eds.), *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies* (pp. 11-47). Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- PEAR, T. H. (1932). "Speech as an expression of personality". *British Journal of Educational Psychology*, 2, 139-52.
- PEARSON, H. (1975). *Bernard Shaw*. London: MacDonald and Jane's Publishers.
- VAN PEER, W. (1989). "Quantitative studies of literature: a critique and an outlook". *Computers and the Humanities*, 23, 301-307.
- VAN PEER, W. (1995). "The empirical study of (literary) texts", en G. Rusch (Ed.), *Empirical Approaches to Literature: Proceedings of the Fourth Biannual Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature – IGEL* (pp. 313-318). Siegen: LUMIS-Publications, Siegen University.
- VAN PEER, W. (2007a). "Introduction to foregrounding: A state of the art". *Language and Literature*, 16 (2), 99-104.
- VAN PEER, W. (2007c). "Towards a new narratology: An extended review of Psychonarratology". *Language and Literature*, 16 (2), 214-224.
- VAN PEER, W., ZYNGIER, S. y HAKEMULDER, J. (2007). "Foregrounding: Past, present, future". En D. Hoover (ed.), *Stylistics: Prospects and Retrospect* (pp. 1-22). Amsterdam: Rodopi.
- PEMBERTON, T. E. (1888). *Charles Dickens and the Stage*. London: George Redway.
- PERRY, F. L. (2005). *Research in Applied Linguistics: becoming a discerning consumer*. London: Lawrence Erlbaum.
- PHELAN, J. (2004). *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- PHILLIPS, M. (1989). *Lexical Structure of Text*. Birmingham: University of Birmingham Press.
- PHILLIPS, W. C. (1918). *Dickens, Reade, and Collins, Sensation Novelists: A Study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York: Russell & Russell.
- PLAG, I. (2003) *Word-Formation in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PRATT, M. L. (1977). *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- PRINCE, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- PRINCE, G. (1988). *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar.
- PYKETT, L. (2002). *Charles Dickens*. Basingstoke: Palgrave.



- QUIRK, R. (1959). *Charles Dickens and Appropriate Language*. Durham: Durham University Press.
- QUIRK, R. (1961) "Some Observations on the Language of Dickens". *A Review of English Literature*, 2, 19-28.
- QUIRK, R. y SVARTVIK, J. (1979). "A corpus of modern English". En H. Bergenholz y B. Shader (Eds.), *Empirische Textwissenschaft Aufbau und Auswertung von Text Corpora* (pp. 204-18). Königstein: Scriptor Verlag.
- QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G. y SVARTVIK, J. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman.
- RICE, T. J. (1975). "The End of Dickens's Apprenticeship: Variable Focus in *Barnaby Rudge*". *Nineteenth-Century Fiction*, 30, 172-84.
- RICHARDSON, B. (2006). *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- RIFFATERRE, M. (1959). "Criteria for Style Analysis". *Style*, 154-174.
- ROJO, A. y VALENZUELA, J. (2001). "How to say things with words. Ways of Saying in English and Spanish". *META*, 46 (3), 467-477.
- ROMBERG, B. (1962). *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Lund: Almqvist and Wiskell.
- RÖMER, U. (2006). "Where the computer meets language, literature, and pedagogy: Corpus analysis in English studies". En A. Gerbig y A. Müller-Wood (Eds.), *How Globalization Affects the Teaching of English: Studying Culture Through Texts* (pp. 81-109). Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- ROSENBERG, B. (1996). *Little Dorrit's Shadows: Character and Contradiction in Dickens*. Columbia: University of Missouri Press.
- RUANO SAN SEGUNDO, P. (julio, 2015). "Exploring Dickens's Verbal Dexterity: A Corpus Stylistic Approach". En Dan McIntyre (Presidencia), *Poetics and Linguistics Association (PALA)*, University of Kent, Canterbury.
- RUANO SAN SEGUNDO, P. (2016) (en prensa). "Nineteenth-Century English Fiction as a Source for Teaching Discourse Presentation Strategies to Spanish EFL Students: A Corpus-Based Approach to Direct Speech Reporting Verbs". *Porta Linguarum*, 26.
- RUIZ GIL, E. (2006). "Analysis of the transitive construction in speech verbs". *Interlingüística*, 17, 915-923.
- SACKS, H., SCHEGLOFF, E. A. y JEFFERSON, G. (1974). "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation". *Language*, 50 (4), 696-735.
- SAINTSBURY, G. (1913). *A History of Nineteenth-Century Literature (1780-1985)*. London: Macmillan.
- SANFORD, F. H. (1942). "Speech and personality". *Psychological Bulletin*, 39, 811-845.
- SCHANK, R. (1995). *Tell Me a Story: Narrative and Intelligence*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- SCHERER, K. R. (1979). "Personality markers in speech". En K. R. Scherer y H. Giles (Eds.), *Social Markers in Speech* (pp. 147-209). Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHERER, K. R. y GILES, H. (Eds.) (1979). *Social Markers in Speech*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SCHERER, K. R. y SCHERER, U. (1981). "Speech behaviour and personality". En Dalby, J. K. Jr. (Ed.), *Speech Evaluation in Psychiatry* (pp. 115-135). New York: Grune & Stratton.
- SCHLIKE, P. (1980). "A 'discipline of feeling': Macready's *Lear* and *The Old Curiosity Shop*". *Dickensian*, 76, 78-90.
- SCHLICKE, P. (1985). *Dickens and Popular Entertainment*. London: Allen & Unwin.
- SCHLIKE, P. (Ed.) (2000). *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHOLES, R. y KELLOG, R. (1966). *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press.
- SCOTT, M. (1997). "PC analysis of key words – and key words". *System*, 25 (2), 233-245.
- SCOTT, M. (1998). "Focusing on the text and its key words". En C. Stephens (Ed.), *TALC 98 Proceedings* (pp. 152-164). Oxford: Humanities Computing Unit, Oxford University.
- SCOTT, M. (2000). "Focusing on the text and its key words". En L. Burnard y T. McEnery (Eds.) *Rethinking Language Pedagogy from a Corpus Perspective* (pp.103-122). Frankfurt: Peter Lang.
- SCOTT, M. (2001a.) "Comparing corpora and identifying key words, collocations, and frequency distributions through the WordSmith Tools suite of computer programs". En M. Ghadessy, A. Henry y R. Roseberry (Eds.), *Small Corpus Studies and ELT: Theory and Practice* (pp. 47-67). Amsterdam: John Benjamins.
- SCOTT, M. (2001b). "Mapping key words to *problem* and *solution*". En M. Scott y G. Thompson (Eds.). *Patterns of Text: In Honour of Michael Hoey* (pp. 109-28). Amsterdam: John Benjamins.
- SCOTT, M. (2002). "Picturing the key words of a very large corpus and their lexical upshots or getting at the Guardian's view of the world". En B. Kettemann y G. Marko (Eds.), *Teaching and Learning by Doing Corpus Analysis* (pp. 43-50). Amsterdam: Rodopi.
- SCOTT, M. (2013a). *WordSmith Tools. Version 6.0* [Programa computacional]. Liverpool: Lexical Analysis Software.
- SCOTT, M. (2013b). *WordSmith Tools Manual. Version 6.0*. Liverpool: Lexical Analysis Software.
- SCOTT, M. y TRIBBLE, C. (2006). *Textual Patterns: Keywords and Corpus Analysis in Language Education*. Amsterdam: John Benjamins.
- SEALEY, A. (2010). *Researching English Language: A Resource Book for Students*. London: Routledge.
- SEARLE, J. (1975). "Indirect speech acts". En P. Cole y J. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts* (pp. 59-82). New York: Academic Press.
- SEARLE, J. (1979). *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEMINO, E. (1997). *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. London: Longman.
- SEMINO, E. (2002). "A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction". En E. Semino and J. Culpeper (eds.), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* (pp. 95-122). Amsterdam: John Benjamins.
- SEMINO, E. y SHORT, M. (2004). *Corpus Stylistics: Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Narratives*. London: Routledge.

- SHAW, P. (1992). "Reasons for the correlation of voice, tense, and sentence function in reporting verbs" *Applied Linguistics*, 13 (3), 302-319.
- SHINZATO, R. (2004). "Some observations concerning mental verbs and speech act verbs". *Journal of Pragmatics*, 36, 861-882.
- SHORT, M. (1988). "Speech presentation, the novel and the press". En W. Van Peer (Ed.), *The Taming of the Text* (pp. 61-81). London: Routledge.
- SHORT, M. (1994). "Understanding texts point of view", en G. Brown, K. Malmkjaer, A. Pollitt y J. Williams (Eds.), *Language and Understanding* (pp. 170-190). Oxford: Oxford University Press.
- SHORT, M. (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman.
- SHORT, M., SEMINO, E. y CULPEPER, J. (1996). "Using a corpus for stylistics research: speech and thought presentation". En J. Thomas y M. Short (Eds.), *Using Corpora in Language Research* (pp. 110-131). London: Longman.
- SHORT, M., SEMINO, E. y WYNNE, M. (1997). "A (free direct) reply to Paul Simpson's discourse", en *Journal of Literary Semantics*, 26, 219-28.
- SHORT, M., SEMINO, E. y WYNNE M. (2002). "Revisiting the notion of faithfulness in discourse presentation using a corpus approach". *Language and Literature*, 11 (4), 325-355.
- SIMPSON, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.
- SIMPSON, P. y HALL, G. (2002). "Discourse and Stylistics". *Annual Review of Applied Linguistics*, 22, 136-149.
- SIMPSON, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge.
- SINCLAIR, J. M. (1975). "The Linguistic Basis of Style". En H. Ringbom (ed.) *Style and Text* (pp. 75-89). Stockholm: Sprakforlaget Skriptov AB & Abo Akademi.
- SINCLAIR, J. (1982). "Reflections on computer corpora in English language research", en S. Johansson (Ed.), *Computer Corpora in English Language Research* (pp. 1-6). Bergen: Norwegian Computing Centre for the Humanities.
- SINCLAIR, J. (Ed.) (1987). *Looking up*. London: Collins.
- SINCLAIR, J. (1989). "Corpus Creation". En C. Candlin and T. MacNamara (Eds.), *Language, Learning and Community* (pp. 25-33). Sydney: NCELTR Macquaire University.
- SINCLAIR, J. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.
- SINCLAIR, J. (1992). "Trust the text". En M. Davies y L.J. Ravelli (Eds.), *Advances in Systemic Linguistics: Recent Theory and Practice* (pp. 5-19.). London: Printer.
- SINCLAIR, J. (1996). "The search for units of meaning". *Textus*, 9, 75-106.
- SINCLAIR, J. (2004). *Trust the Text: Language, Corpus and Discourse*. London: Routledge.
- SINCLAIR, J. (2004). "Corpus and text – basic principles". En M. Wynne (Ed.), *Developing Linguistic Corpora: A Guide to Good Practice* (pp. 1-21). Oxford: Oxbow Books.
- SKOV NIELSEN, H. (2004). "The Impersonal Voice in First-Person Fiction", *Narrative*, 12, 133-150.
- SLATER, M. (1983). *Dickens and Women*. London: Dent.
- SLEMBROUCK, S. (1986). "Towards a description of speech presentation and speech reportage in newspaper language". En A. M. Simon- Vandenberg (Ed.), *Aspects of Style in British Newspapers* (pp. 44-115). Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde.

- SMITH, G. (1968). *Dickens, Money and Society*. London: University of California Press.
- SOLOMON, P. C. (1975). *Dickens and Melville in their Time*. New York: Columbia University Press.
- SORENSEN, K. (1959). "Subjective Narration in *Bleak House*". *English Studies*, 40, 431-439.
- SOTO VÁZQUEZ, A. L. (1993). *El inglés de Charles Dickens y su traducción al español*. La Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.
- STANZEL, F. K. (1971). *Narrative Situations in the Novel*. Bloomington: Indiana University Press.
- STANZEL, F. K. (1984). *A Theory of Narrative*. New York: Cambridge University Press.
- STANZEL, F. K. (1981). "Teller characters and reflector-characters in narrative theory". *Poetics Today*, 2 (2), 5-15.
- STANZEL, F. K. (1984). *A Theory of Narrative* (Trad. Charlotte Goedsche). Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINITZ, R. (2004). "Brontës through the Ages". *The Women's Review of Books*, 21 (10/11), 15-16.
- STERNBERG, M. (1982a). "Point of view and the indirections of direct speech". *Language and Style*, 15 (2), 67-117.
- STERNBERG, M. (1982b). "Proteus in Quotation Land: Mimesis and the Forms of Represented Discourse". *Poetics Today*, 3 (2), 107-156.
- STERNBERG, M. (2007). "Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New". *Poetics Today*, 28 (4), 683-794.
- STEVENSON, L. (1936). "Names in *Pickwick*". *The Dickensian*, 32, 241-244.
- STOCKWELL, P. y MAHLBERG, M. (2015). "Mind-modelling with corpus stylistics in *David Copperfield*". *Language and Literature*, 24 (2), 129-147.
- STOEHR, T. (1965). *Dickens: the Dreamer's Stance*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- STONE, H. (1959). "Dickens and Interior Monologue". *Philological Quarterly*, 38, 52-65.
- STOREY, G. y FIELDING, K. J. (Eds.) (1981). *The Letters of Charles Dickens. The Pilgrim Edition, Vol. 5*. Oxford: Clarendon Press.
- STUBBS, M. (1979). "Review of Coulthard and Brazil, *Exchange Structure*". *Nottingham Linguistic Circular*, 8 (2), 17-31.
- STUBBS, M. (1995). "Collocations and semantic profiles: On the cause of the trouble with quantitative studies". *Functions of Language*, 2, 23-55.
- STUBBS, M. (1996). *Text and Corpus Analysis: Computer-assisted Studies of Language and Culture*. Oxford: Blackwell.
- STUBBS, M. (2001). *Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics*. London: Blackwell.
- STUBBS, M. (2005). "Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods". *Language and Literature*, 14 (1), 5-24.
- STUBBS, M. (2006). "Corpus analysis: The state and art of three types of unanswered questions". En S. Hunston y G. Thompson (Eds.), *System and Corpus* (pp. 15-36). London: Equinox.

- STUBBS, M. (2010). "Three concepts of keywords". En Bondi, M. y M. Scott (Eds.), *Keyness in Text* (pp. 21-42). Amsterdam: John Benjamins.
- STUBBS, M. y BARTH, I. (2003). "Using recurrent phrases as text-type discriminators: A quantitative method and some findings". *Functions of Language*, 10 (1), 61-104.
- SUCKSMITH, H. P. (1970). *The Narrative Art of Charles Dickens: The Rhetoric of Sympathy and Irony in his Novels*. Oxford: Clarendon.
- SUMMERS, D. (1996). "Computer Lexicography: The importance of representativeness in relation to frequency". En J. Thomas y M. Short (eds.), *Using Corpora for Language Research* (pp. 260-66). London: Longman..
- SUTHERLAND, J. (2006). *Victorian Fiction*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- SVARTVIK, J. (1966). *On Voice in the English Verb*. The Hague: Mouton.
- TABATA, T. (1991) "Characterization in Dickens's Christmas Books: A Computer-Assisted Approach to Idiolects". *Kumamoto Studies in English Language and Literature*, 34, 98-126.
- TABATA, T. (1993) "The Language of Dickens and Its Computer-Based Evidence: A Step towards a Chronological Study". *Kumamoto Studies in English Language and Literature*, 36: 116-134.
- TABATA, T. (1994). "Dickens's Narrative Style: A Statistical Approach to Chronological Variation". *Revue Informatique et Statistique dans les Sciences Humaines (RISSH)*, 30, 165-182.
- TABATA, T. (1995). "Narrative style and the frequencies of very common words: A corpus-based approach To Dickens's first person and third person narratives". *English Corpus Studies*, 2, 91-109.
- TABATA, T. (2002). "Investigating stylistic variation in Dickens through correspondence analysis of word-class distribution", en T. Saito, J. Nakamura y S. Yamazaki (Eds.). *English Corpus Linguistics in Japan* (pp. 165-182). Amsterdam & New York: Rodopi.
- TADROS, A. (1993). "The pragmatics of text averral and attribution in academic texts", en M. Hoey (ed.), *Data, Description, Discourse* (pp. 98-114). London: Harper Collins Publishers.
- TANNEN, D. (1986). "Introducing constructed dialogue in Greek and American conversational and literary narrative". En F. Coulmas (Ed.), *Direct and Indirect Speech* (pp. 311-332). Berlin: Mouton de Gruyter.
- TANNEN, D. (1989). *Talking Voices*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TANNEN, D. (1996). *Gender and Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- TAYLOR TORSELLO, C. (2007). "Projection in literary and non-literary texts". En D. R. Miller y M. Turci (Eds.), *Language and Verbal Art Revisited* (pp. 115-148). London: Equinox.
- TEUBERT, W. (2005). "My version of corpus linguistics". *International Journal of Corpus linguistics*, 10 (1): 1-13.
- TEUBERT, W. y MAHLBERG, M. (Eds.) (2008). *Historical Corpus Linguistics: Media, Technology and Change*. London: Continuum.
- THOMAS, S. y HAWES, T. P. (1994). "Reporting verbs in medical journal articles". *English for Specific Purposes*, 13 (2), 129-148.
- THOMPSON, G. (1994). *Guide to Reporting*. London: Harper Collins.

- THOMPSON, G. (1996). "Voices in the text: Discourse perspectives on language reports". *Applied Linguistics*, 17 (4), 501-530.
- THOMPSON, G. y YIYUN Y. (1991). "Evaluation in the reporting verbs used in academic papers", *Applied Linguistics*, 12 (4), 365-382.
- TILLOTSON, K. (Ed.) (1977). *The Letters of Charles Dickens. The Pilgrim Edition, Vol. 4*. Oxford: Clarendon Press.
- TILLOTSON, G. (1978). *A view of Victorian Literature*. London: Oxford University Press.
- TODOROV, T. (1977 [1971]). *The Poetics of Prose* (Trad. Richard Howard). Oxford: Blackwell.
- TOGNINI-BONELLI, E. (2001). *Corpora Linguistics at Work*. Amsterdam: John Benjamins.
- TOOLAN, M. (1985). "Syntactical styles as means of characterisation in narrative". *Style*, 19 (1), 78-93.
- TOOLAN, M. J. (2001 [1988]). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge.
- TOOLAN, M. (1998). *Language in Literature: An Introduction to Stylistics*. London: Hodder.
- TOOLAN, M. (2000). "Towards a simple schema of speech moves". En M. Coulthard (Ed.), *Working with Dialogue Papers from the 2<sup>nd</sup> IADA Conference* (pp. 41-53). Gent: Niemwyer.
- TOOLAN, M. (2004a). "Graded expectations: On the textual and structural shaping of readers' narrative experience". En J. Pier (Ed.), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology* (pp. 215-236). Berlin: Gualter de Gruyter.
- TOOLAN, M. (2004b). "Expectations in the process of reading the long story". En W. Görtschacher and H. Klein (Eds.), *Tale, Novella, Short Story: Currents in Short Fiction* (pp. 193-206). Tübingen: Stauffenberg.
- TOOLAN, M. (2008). "The language of guidance", en J. Pier and J.A. García (Eds.), *Theorizing Narrativity (A special issue of Narratologia)* (pp. 307-329). Berlin: Mouton de Gruyter.
- TRACY, R. (2011). "Little Dorrit: the readers within the text". *Dickens Quarterly*, 28 (2), 128-143.
- TRIBBLE, C. (2000). "Genres, keywords, teaching: Towards a pedagogic account of the language of project proposals". En L. Burnard y T. McEnery (Eds.), *Rethinking Language Pedagogy from Corpus Perspective* (pp. 75-90). Frankfurt: Peter Lang.
- TUCKER, H. F. (Ed.) (1999). *Companion to Victorian Literature and Culture*. Malden: Blackwell Publishers.
- VANN, J. D. (1985). *Victorian Novels in Serials*. New York: Modern Language Association.
- WALSH, R. (1997). "Who Is the Narrator?". *Poetics Today*, 18, 495-513.
- WALSH, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus OH: Ohio State University Press.
- WARD, W. A. (1963). "Language and Charles Dickens". *Listener*, 23, 870-874.
- WARHOL, R. (1986). "Toward a theory of the engaging narrator: Earnest inventions in Gaskell, Stowe, and Eliot". *PMLA*, 101, 811-818.
- WARHOL, R. (1989). *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

- WARREN, A. (2011). *Charles Dickens and the Street Children of London*. New York: Houghton Miffling Harcourt Publishing Company.
- WATT, I. (1988). "Impressionism and symbolism in *Heart of Darkness*". En R. Kimbrough (Ed.), *Joseph Conrad: Heart of Darkness* (pp. 311-336). New York: Norton.
- WAUGH, L. (1995). "Reported Speech in journalistic discourse. The relation of function and text". *Text*, 15, 129-173.
- WELSH, A. (1971). *The City in Dickens*. Oxford: Clarendon Press.
- WIDDOWSON, H. G. (1973). *An applied linguistic approach to discourse analysis* (Tesis doctoral inédita). University of Edinburgh, Edinburgh.
- WIKBERG, K. (1999). "The style marker *as if (though)*: A corpus study". En H. Hasselgard y S. Oksefjell (Eds.), *Out of Corpora: Studies in Honor of Stig Johansson* (pp. 93-105). Amsterdam: Rodopi.
- WILES, R. M. (2012). *Serial Publication in England Before 1750*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILSON, A. (1970). *The World of Charles Dickens*. London: Secker and Warburg.
- WILSON, V. M. S. (1955). *Aspects of Dickens' use of Conversation in the Novels* (Tesis doctoral inédita). King's College, London.
- WIERZBICKA, A. (1974). "The Semantics of Direct and Indirect Discourse". *Papers in Linguistics*, 7 (3-4), 267-307.
- WIERZBICKA, A. (1985). "Different cultures, different languages, different speech acts: Polish versus English". *Journal of Pragmatics*, 9, 145-161.
- WIERZBICKA, A. (1987). *English Speech Act Verbs: A Semantic Dictionary*. Sydney: Academic Press.
- WILSON, A. y THOMAS, J. (1997). "Semantic Annotation". En R. Garside, G. Leech, y A. McEnery (eds.), *Corpus Annotation: Linguistic Information from Computer Texts* (pp. 22-65). London: Longman.
- WING, G. (1970). "Some recent Dickens criticism and scholarship". *ARIEL*, 9 (4), 56-66.
- WYNNE, M. (2006). "Stylistics: Corpus approaches". En K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics* (pp. 223-225). Oxford: Elsevier.
- XIAO, R. y MCENERY, T. (2005). "Two approaches to genre analysis: Three genres in Modern American English". *Journal of English Linguistics*, 33 (1), 62-82.
- YAO, B. (2011). *Mental Stimulations in Comprehension of Direct versus Indirect Speech Quotations* (Tesis doctoral inédita). University of Glasgow, Glasgow.
- YOUMANS, G. (1990). "Measuring lexical style and competence: The type-token vocabulary curve". *Style*, 24 (4), 584-599.
- YOUMANS, G. (1991). "A new tool for discourse analysis: The vocabulary-management profile". *Language*, 67, 763-789.
- YOUMANS, G. (2001). *Vocabulary Management Profiles* [Programa computacional]. Disponible en <http://web.missouri.edu/~youmansc/vmp/index.shtml>
- YULE, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford, Oxford University Press.
- YULE, G., MATHIS T. y HOPKINS M. (1992). "On reporting what was said". *ELT Journal*, 46, 245-251.

- ZAMPIRON, E. (2005). *Projection in Virginia Woolf's 'Mrs. Dalloway': Analysis of the Middle Part* (Tesis doctoral inédita). University of Padua, Padua.
- ZERWECK, B. (2001). "Historicizing unreliable narration: Unreliability and cultural discourse in narrative fiction". *Style*, 35 (1), 151-178.
- Zwicky, A.M. (1971). "On reported speech". En C. J. Filmore and D. T. Langendoen (Eds.), *Studies in Linguistic Semantics* (pp. 73-77). New York: Holt, Rinehart & Wilson.



## Índice de tablas

Tabla 1. Número de verbos de habla localizados en distintas entregas de <i>Great Expectations</i> ..	73
Tabla 2. Verbos de habla asociados a Mrs. Skewton ( <i>Dombey and Son</i> ) .....	74
Tabla 3. Extensión de las novelas mensuales y las novelas semanales de Charles Dickens.....	79
Tabla 4. Clasificación de verbos de habla de Caldas-Coulthard (1987) .....	100
Tabla 5. Clasificación de verbos de habla de Caldas-Coulthard (1994) .....	100
Tabla 6. Novelas incluidas en CorD14.....	128
Tabla 7. Novelas incluidas en CorXIX .....	132
Tabla 8. Novelas de George Meredith no incluidas en CorXIX .....	134
Tabla 9. Novelas de Anthony Trollope no incluidas en CorXIX.....	135
Tabla 10. Treinta palabras más frecuentes de CorD14 y CorXIX .....	140
Tabla 11. Representatividad de <i>said</i> en la producción de los autores de CorXIX .....	141
Tabla 12. Verbos de habla más empleados tras <i>said</i> en la producción de los autores de CorXIX....	141
Tabla 13. Verbos localizados en <i>David Copperfield</i> con la concordancia ' *ed.....	144
Tabla 14. Verbos localizados en <i>David Copperfield</i> .....	147
Tabla 15. Verbos localizados en <i>Great Expectations</i> .....	149
Tabla 16. Número de verbos identificados en las distintas novelas de CorD14 .....	154
Tabla 17. Representatividad de los verbos de habla localizados en las catorce novelas de CorD14.....	154
Tabla 18. Verbos localizados en CorD14.....	155
Tabla 19. Número de verbos identificados en las distintas novelas de CorXIX .....	156
Tabla 20. Verbos localizados en CorXIX .....	158
Tabla 21. Representatividad de verbos extraídos en CorD14 y CorXIX .....	160
Tabla 22. Representatividad de verbos extraídos en la producción de cada autor de CorXIX .	161
Tabla 23. Distribución de los verbos de habla (realizaciones textuales) según categorías en CorD14 y CorXIX.....	161
Tabla 24. Distribución de los verbos de habla (lemas) según categorías en CorD14 y CorXIX .....	162
Tabla 25. Verbos de habla con más apariciones en CorD14 y CorXIX.....	162
Tabla 26. Verbos de habla exclusivos de CorXIX .....	165
Tabla 27. Verbos de habla exclusivos de CorD14 .....	166
Tabla 28. Verbos localizados en las novelas de Charlotte Brontë .....	169
Tabla 29. Verbos localizados en las novelas de George Eliot.....	170
Tabla 30. Verbos localizados en las novelas de Elizabeth Gaskell.....	170
Tabla 31. Verbos localizados en las novelas de Thomas Hardy .....	171
Tabla 32. Verbos localizados en las novelas de George Meredith.....	171

Tabla 33. Verbos localizados en las novelas de William Thackeray .....	172
Tabla 34. Verbos localizados en las novelas de Anthony Trollope .....	173
Tabla 35. Ratio lemas/realizaciones textuales en los catálogos de verbos de habla de Dickens y Meredith .....	173
Tabla 36. Verbos de habla localizados en CorD14 y CorXIX .....	175
Tabla 37. Comparación de verbos de habla estructuradores y <i>said</i> con verbos con potencial caracterizador susceptible de análisis en las catorce novelas de CorD14 .....	183
Tabla 38. Distribución de los 17 021 ejemplos identificados en CorD14.....	184
Tabla 39. Verbos de habla con más apariciones en cada novela de CorD14 .....	192
Tabla 40. Apariciones de <i>replied</i> y <i>returned</i> en las catorce novelas.....	196
Tabla 41. Verbos de habla introducidos por Dickens en cada novela a partir de <i>Pickwick Papers</i> ..	197
Tabla 42. Verbos de habla empleados en doce o más novelas de CorD14 .....	199
Tabla 43. Verbos localizados en <i>The Old Curiosity Shop</i> .....	201
Tabla 44. Verbos asociados a un personaje de forma exclusiva en <i>The Old Curiosity Shop</i> ....	202
Tabla 45. Verbos de habla asociados a un solo personaje CorD14.....	205
Tabla 46. Número de verbos de habla localizados con cada personaje en <i>Nicholas Nickleby</i> ..	211
Tabla 47. Verbos de habla asociados a Nicholas Nickleby ( <i>Nicholas Nickleby</i> ) .....	212
Tabla 48. Verbos de habla masculinos en CorD14 .....	216
Tabla 49. Verbos de habla femeninos en CorD14.....	222
Tabla 50. Disposición de verbos masculinos en CorD14.....	225
Tabla 51. Disposición de verbos femeninos en CorD14 .....	226
Tabla 52. Verbos preferentemente masculinos en CorD14.....	227
Tabla 53. Verbos preferentemente femeninos en CorD14 .....	233
Tabla 54. Verbos de habla por cada cien palabras en CorD14.....	241
Tabla 55. Distribución de verbos de habla según categorías en CorD14 .....	241
Tabla 56. Verbos de habla exclusivos de novelas con narrador heterodiegético .....	243
Tabla 57. Verbos de habla exclusivos de novelas con narrador homodiegético .....	244
Tabla 58. Verbos de habla comunes en novelas con narrador heterodiegético y novelas con narrador homodiegético .....	244
Tabla 59. Verbos de habla asociados a Mr. Bounderby ( <i>Hard Times</i> ) .....	245
Tabla 60. Verbos de habla asociados a Mrs. Skewton ( <i>Dombey and Son</i> ) .....	246
Tabla 61. Porcentaje de verbos de habla con fuerza ilocutiva en las catorce novelas de CorD14....	249
Tabla 62. Verbos de habla localizados en <i>The Old Curiosity Shop</i> .....	255
Tabla 63. Verbos de habla localizados en los capítulos 1-3 de <i>The Old Curiosity Shop</i> .....	256
Tabla 64. Verbos de habla localizados en los capítulos 4-73 de <i>The Old Curiosity Shop</i> .....	257
Tabla 65. Distribución de los narradores heterodiegético y homodiegético en <i>Bleak House</i> ...	261
Tabla 66. Verbos de habla en capítulos con narrador heterodiegético en <i>Bleak House</i> .....	262
Tabla 67. Verbos de habla localizados capítulos con narrador homodiegético en <i>Bleak House</i> .....	262
Tabla 68. Distribución de verbos de habla según categorías en los capítulos con narrador homodiegético y en los capítulos con narrador heterodiegético en <i>Bleak House</i> .....	263

Tabla 69. Verbos de habla exclusivos de los capítulos con narrador heterodiegético en <i>Bleak House</i> .....	266
Tabla 70. Verbos de habla exclusivos de los capítulos con narrador homodiegético en <i>Bleak House</i> .....	267
Tabla 71. Extensión de las novelas mensuales y las novelas semanales de CorD14 .....	270
Tabla 72. Verbos de habla por cien mil palabras en novelas mensuales y semanales de CorD14....	270
Tabla 73. Distribución de los verbos de habla según categorías en novelas mensuales y semanales en CorD14.....	271
Tabla 74. Distribución por capítulos de los verbos de habla asociados a Mrs. Skewton ( <i>Dombey and Son</i> ) .....	272
Tabla 75. Verbos de habla asociados a Orlick ( <i>Great Expectations</i> ).....	273
Tabla 76. Distribución por capítulos de los verbos de habla asociados a Arthur Gride ( <i>Nicholas Nickleby</i> ) .....	277
Tabla 77. Distribución por capítulos de los verbos de habla asociados a Mrs. Brown ( <i>Dombey and Son</i> ) .....	280
Tabla 78. Capítulos en los que se han localizado verbos de habla asociados a Rogue Riderhood ( <i>Our Mutual Friend</i> ) .....	283
Tabla 79. Capítulos en los que se han localizado verbos de habla asociados a Mr. Griwmig ( <i>Oliver Twist</i> ) .....	284
Tabla 80. Verbos de habla asociados a Mr. Grimwig ( <i>Oliver Twist</i> ).....	284
Tabla 81. Verbos de habla asociados a Jacques Three ( <i>A Tale of Two Cities</i> ) .....	285



## Índice de gráficas

Gráfica 1. Distribución de verbos en CorD14 y CorXIX (lemas).....	162
Gráfica 2. Distribución en categorías de verbos exclusivos de CorXIX.....	166
Gráfica 3. Distribución en categorías de verbos exclusivos de CorD14.....	167
Gráfica 4. Clasificación de los verbos de habla de CorXIX según autor.....	174
Gráfica 5. Distribución de los verbos de habla (lemas) según categorías en las catorce novelas de CorD14.....	187
Gráfica 6. Evolución en el uso de <i>replied</i> y <i>returned</i> en las catorce novelas.....	197
Gráfica 7. Número de personajes masculinos y femeninos en CorD14.....	215
Gráfica 8. Porcentajes de verbos de habla masculinos, femeninos, preferentemente masculinos y preferentemente femeninos en CorD14.....	239
Gráfica 9. Clasificación de verbos de habla que introducen las hablas de David ( <i>DC</i> ) y Pip ( <i>GE</i> )..	249
Gráfica 10. Clasificación de verbos de habla que introducen el habla de los personajes con mayor presencia discursiva en <i>David Copperfield</i> tras David Copperfield.....	251
Gráfica 11. Clasificación de verbos de habla que introducen el habla de los personajes con mayor presencia discursiva en <i>Great Expectations</i> tras Pip.....	251
Gráfica 12. Clasificación de verbos de habla en novela con narrador periférico, novelas con narrador homodiegético y novelas con narrador heterodiegético.....	256
Gráfica 13. Clasificación de los verbos de habla en los capítulos 1-3 de <i>The Old Curiosity Shop</i> ...	256
Gráfica 14. Clasificación de verbos de habla con fuerza ilocutiva y descriptivos en los capítulos con narrador heterodiegético en <i>Bleak House</i> y en las novelas con narrador heterodiegético de CorD14.....	263
Gráfica 15. Clasificación de verbos de habla on fuerza ilocutiva y descriptivos que introducen el discurso de los personajes con mayor presencia discursiva en los capítulos narrados por un narrador heterodiegético en <i>Bleak House</i> .....	264
Gráfica 16. Clasificación de verbos de habla on fuerza ilocutiva y descriptivos en los capítulos con narrador homodiegético en <i>Bleak House</i> y en las novelas con narrador homodiegético de CorD14.....	264
Gráfica 17. Clasificación de verbos de habla con fuerza ilocutiva y descriptivos que introducen el discurso de David ( <i>DC</i> ), Pip ( <i>GE</i> ) y Esther ( <i>BH</i> ).....	265
Gráfica 18. Clasificación de verbos de habla que introducen el discurso de los personajes con mayor presencia discursiva en los capítulos narrados por un narrador homodiegético en <i>Bleak House</i> .....	266



## Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Reproducción de la ilustración de Robert Seymour “Mr. Pickwick addresses the audience”, incluida en la publicación original de <i>Pickwick Papers</i> .....	76
Ilustración 2. Concordancia <i>said</i> en CorD14 .....	142
Ilustración 3. Concordancia ’ * <i>ed</i> en <i>David Copperfield</i> .....	144
Ilustración 4. Concordancia ’ <i>he*ed</i> en <i>David Copperfield</i> .....	146
Ilustración 5. Concordancia ’ <i>she*ed</i> en <i>David Copperfield</i> .....	146
Ilustración 6. Concordancia ’ <i>I*ed</i> en <i>David Copperfield</i> .....	147
Ilustración 7. Concordancia ” * <i>ed</i> en <i>Great Expectations</i> .....	148
Ilustración 8. Concordancia ” <i>he *ed</i> en <i>Great Expectations</i> .....	149
Ilustración 9. Concordancia ” * <i>s</i> en <i>Bleak House</i> .....	150





## **Apéndice**

Pickwick Papers (PP)

	Arabella Allen	Ben Allen	Bob Sawyer	Dodson	Mr. Dowler	Emily Wardle	Fogg	Job Trotter	Joe the Fat boy	Mr. Lowten	Mary	Mr. Jackson	Mr. Jingle	Mr. Pickwick	Mr. Pott	Mr. Roker
<i>acquiesce</i>																
<i>add</i>	1	1	2			1	1				1			13	2	
<i>answer</i>								1								
<i>argue</i>																
<i>ask</i>			2											3		
<i>assent</i>																
<i>assert</i>																
<i>bawl</i>																
<i>bellow</i>																
<i>call out</i>																
<i>chime in</i>																
<i>continue</i>				2				3				1	1	14		
<i>cough</i>																
<i>cry</i>		1	3			1		1				2	4	11	1	
<i>demand</i>														1		
<i>echo</i>														3	1	
<i>ejaculate</i>			1											11		
<i>exclaim</i>	1	4	1	1		1		2			1		2	36	5	
<i>explain</i>																
<i>expostulate</i>														1		
<i>falter</i>																
<i>gasp</i>														1		
<i>grin</i>							1									
<i>growl</i>																
<i>inquire</i>		8	3		1	3	1	1	2	3	4		4	76	2	2
<i>interpose</i>		3	1	1	1						1		1	9		1
<i>interrupt</i>														2	1	
<i>laugh</i>				1												
<i>murmur</i>														1		
<i>mutter</i>																
<i>observe</i>		2	2				1	1		2				9		1
<i>pursue</i>														1		
<i>reason</i>														1		
<i>reiterate</i>							1							1		
<i>rejoin</i>		1	7		1		1		2		2			16	4	1
<i>remark</i>		1	2			1								2		
<i>remonstrate</i>		1	2					1						2	1	
<i>repeat</i>													1	5	1	1
<i>reply</i>	7	11	32	6	3	1	1	32	15	11	7	16	19	135	8	11
<i>respond</i>			5					2		1				1	1	
<i>resume</i>				1	1			1		1		1		9	1	
<i>retort</i>		1														
<i>return</i>	1		3											1		
<i>roar</i>			1						2					2		
<i>scream</i>																
<i>shout</i>					1				1				2	4		
<i>shriek</i>																
<i>sigh</i>														1		
<i>sob</i>																
<i>soliloquise</i>																
<i>stammer</i>																
<i>suggest</i>													1		1	

	Arabella Allen	Ben Allen	Bob Sawyer	Dodson	Mr. Dowler	Emily Wardle	Fogg	Job Trotter	Joe the Fat boy	Mr. Lowten	Mary	Mr. Jackson	Mr. Jingle	Mr. Pickwick	Mr. Pott	Mr. Roker
<i>thunder</i>																
<i>urge</i>	1								1					1		
<i>whisper</i>	1					2							1	3	1	
<b>TOTAL</b>	12	34	67	12	8	10	7	45	23	18	16	20	36	376	30	17

	Mr. Snodgrass	Mr. Stiggins	Mr. Tupman	Mr. Wardle	Mr. Wardle's mother	Mr. Winkle	Mrs. Bardell	Mrs. Cluppings	Mr. Perker	Rachael Wardle	Sam Weller	Smangle	Tony Weller	Resto	TOTAL
<i>acquiesce</i>													1		1
<i>add</i>	1	1		2		1		1	1		5	1	4	17	56
<i>answer</i>				1									1	2	5
<i>argue</i>											2			1	3
<i>ask</i>						1					5		1	5	17
<i>assent</i>														2	2
<i>assert</i>											1				1
<i>bawl</i>	1														1
<i>bellow</i>														1	1
<i>call out</i>				1							1				2
<i>chime in</i>				1										2	3
<i>continue</i>				1				1	2		7	1	3	13	49
<i>cough</i>												1			1
<i>cry</i>	1		2	13		3	1		4		5		1	38	92
<i>demand</i>				1							1			2	5
<i>echo</i>				1					1		2	1		3	12
<i>ejaculate</i>		1	1	1	1		1	1		2	1			6	27
<i>exclaim</i>	2	2	4	8	1	6	3		3	6	14	1	6	28	138
<i>explain</i>	1														1
<i>expostulate</i>															1
<i>falter</i>						2								2	4
<i>gasp</i>						2			1					3	7
<i>grin</i>															1
<i>growl</i>														6	6
<i>inquire</i>	3		10	13	4	14	1		4	2	63	1	21	60	306
<i>interpose</i>				3		2	1	1	6		11		6	16	64
<i>interrupt</i>				1		1					3	1		4	13
<i>laugh</i>														2	3
<i>murmur</i>	1			1		2			1	4	2			7	19
<i>mutter</i>								1			1		1	1	4
<i>observe</i>	1					1				1	16		3	15	55
<i>pursue</i>														1	2
<i>reason</i>						1							1	1	4
<i>reiterate</i>											2			2	6
<i>rejoin</i>		2		2					4		29		12	20	104
<i>remark</i>									1		3			3	13
<i>remonstrate</i>						2	1		2		2			2	16
<i>repeat</i>	1		2	1		2					6		1	9	30
<i>reply</i>	11	7	13	33	1	41	5	5	29	1	213	2	70	199	945
<i>respond</i>			1	1		2					9		1	5	29
<i>resume</i>				2				3	4		2	1	2	6	35
<i>retort</i>						1		1	2		4		1	3	13
<i>return</i>				2		1			1				2	3	14
<i>roar</i>				3		3					2			7	20
<i>scream</i>									1	1				14	16
<i>shout</i>	1		1	4		1					2			10	27
<i>shriek</i>														4	4
<i>sigh</i>							1							1	3
<i>sob</i>														1	1
<i>soliloquise</i>											1				1
<i>stammer</i>						1								4	5
<i>suggest</i>	1										1		1	8	13

	Mr. Snodgrass	Mr. Stiggins	Mr. Tupman	Mr. Wardle	Mr. Wardle's mother	Mr. Winkle	Mrs. Bardell	Mrs. Cluppins	Mr. Perker	Rachael Wardle	Sam Weller	Smangle	Tony Weller	Resto	<b>TOTAL</b>
<i>thunder</i>														1	1
<i>urge</i>	1					1			2	1	1			1	10
<i>whisper</i>		1	1	1		3			2	3	4	1	7	12	43
<b>TOTAL</b>	26	14	35	97	7	94	14	14	71	21	421	11	146	553	2255

Oliver Twist (OT)

	Barney	Brittles	Charley	Charlotte	Fagin	Giles	Harry Maylie	Jack Dawkins	Monks	Mr. Brownlow	Mr. Bumble	Mr. Grimwig	Mr. Losberne	Mrs. Bedwin	Mrs. Corney	Mrs. Maylie
<i>acquiesce</i>					1											
<i>add</i>	1		2		3		1	3		1	2	1				
<i>answer</i>			1			1			1		1			1	2	
<i>ask</i>			3	3	9	2	1	1	10	6		2	3		4	1
<i>bawl</i>		1				1										
<i>blubber</i>																
<i>chuckle</i>					1											
<i>continue</i>					2	2	1				2	1				
<i>cry</i>		2	6	1	24	1	3	2	10	3	4	1	8		7	4
<i>croak</i>					1											
<i>demand</i>							2		6				1		4	
<i>echo</i>					1								1		1	
<i>ejaculate</i>											1					
<i>entreat</i>																
<i>exclaim</i>	2	1		1	5	1	1	3	1	4	6		4	1	4	2
<i>falter</i>						1										
<i>gasp</i>																
<i>growl</i>												4				
<i>inquire</i>		1	4		13		1	3	1	4	8	2	5	1	2	
<i>interpose</i>			2		4		1		3	1	2				2	1
<i>interrupt</i>									3						1	
<i>laugh</i>			1		1											
<i>mumble</i>					1											
<i>murmur</i>															2	
<i>mutter</i>					4				1				1			
<i>observe</i>		1	2		3				2		4	1	1		2	
<i>pursue</i>					4		1	1		3	2					
<i>reason</i>																
<i>rejoin</i>			1	1	7	1	2	2	5	6	11	1	3	1	4	4
<i>remark</i>					1				1							1
<i>remonstrate</i>					2			1			1				1	
<i>renew</i>					1											
<i>repeat</i>			2		1			1			1	2			1	
<i>reply</i>	4	4	4	4	56	11	1	17	13	22	30	3	10	4	19	11
<i>respond</i>												1			1	
<i>resume</i>						1			1	1	1				1	1
<i>retort</i>		1			2		1		1	1	1		2	1		
<i>return</i>									3	6	1				2	1
<i>roar</i>			1													
<i>scream</i>			1	1	1											
<i>shriek</i>			1													
<i>sigh</i>															1	
<i>sneer</i>					1										1	
<i>sob</i>																
<i>stammer</i>									1		1					
<i>submit</i>											2					
<i>suggest</i>		1			1								1			
<i>thunder</i>					1						1		1			
<i>titter</i>															1	
<i>urge</i>					1		2				3					
<i>whimper</i>															1	
<i>whisper</i>					4		1		1			1				
<b>TOTAL</b>	<b>7</b>	<b>12</b>	<b>31</b>	<b>11</b>	<b>156</b>	<b>22</b>	<b>19</b>	<b>34</b>	<b>64</b>	<b>58</b>	<b>85</b>	<b>20</b>	<b>41</b>	<b>9</b>	<b>64</b>	<b>26</b>

	Mrs. Sowerberry	Nancy	Noah	Oliver	Rose	Sikes	Toby Crackit	Tom Chitling	Resto	TOTAL
<i>acquiesce</i>			1						2	4
<i>add</i>		1		2	1	1			4	23
<i>answer</i>		2		3	3	1	1		1	18
<i>ask</i>		5	12	6	5	5		1	8	87
<i>bawl</i>										2
<i>blubber</i>			1							1
<i>chuckle</i>										1
<i>continue</i>		1	1			1			2	13
<i>cry</i>		18	7	17	8	19	5	1	20	171
<i>croak</i>										1
<i>demand</i>			3	1	1	5		1	5	29
<i>echo</i>		2				1	1			7
<i>ejaculate</i>	1									2
<i>entreat</i>					1					1
<i>exclaim</i>	2	2	2	4	2	4	2		2	56
<i>falter</i>					1				2	4
<i>gasp</i>		1								1
<i>growl</i>						8			2	14
<i>inquire</i>		1	3	11	3	14	1	1	19	98
<i>interpose</i>	1		1	1	2	2	1		5	29
<i>interrupt</i>		1	1		1					7
<i>laugh</i>										2
<i>mumble</i>										1
<i>murmur</i>		2				1			4	9
<i>mutter</i>		2				2			1	11
<i>observe</i>	1		3			3	1		4	28
<i>pursue</i>		1			1			1	1	15
<i>reason</i>						1				1
<i>rejoin</i>		16	4	5	5	10		1	11	101
<i>remark</i>			2						2	7
<i>remonstrate</i>									1	6
<i>renew</i>										1
<i>repeat</i>		1	1		1	2			1	14
<i>reply</i>	2	38	21	52	15	32	3	8	60	444
<i>respond</i>		1	1							4
<i>resume</i>									2	8
<i>retort</i>			2			6			2	20
<i>return</i>		3	1	3	2	4	1		1	28
<i>roar</i>			1							2
<i>scream</i>		3								6
<i>shriek</i>										1
<i>sigh</i>										1
<i>sneer</i>						1			1	4
<i>sob</i>				1						1
<i>stammer</i>			1	2					1	6
<i>submit</i>										2
<i>suggest</i>		1	1							5
<i>thunder</i>			1							4
<i>titter</i>										1
<i>urge</i>		1			1				1	9
<i>whimper</i>										1
<i>whisper</i>			2	2		3	1		2	17
<b>TOTAL</b>	<b>7</b>	<b>103</b>	<b>73</b>	<b>110</b>	<b>53</b>	<b>126</b>	<b>17</b>	<b>14</b>	<b>167</b>	<b>1329</b>

Nicholas Nickleby (NN)

	Arthur Gride	Brother Charles Cheeryble	Brother Ned Cheeryble	Mr. Crowl	Frank Cheeryble	John Browdie	Kate Nickleby	Lord Frederick Verisopht	Madame Mantalini	Matilda Price	Mis Snevellicci	Miss La Creevy	Miss Petowker	Miss Squeers	Mr. Crummles	Mr. Folair
<i>add</i>	1		1			1	2			1		3	1		3	1
<i>answer</i>	3						6			1		2				
<i>ask</i>				1		1	9	3	1	2		2		2	7	
<i>assent</i>																
<i>bawl</i>	1															
<i>chuckle</i>	1															
<i>continue</i>		2					1		4	1		1		1		
<i>cry</i>	22	6	1		1	15	12	6	6	5	3	11	3	11	2	1
<i>croak</i>	1															
<i>demand</i>							2	1						3		
<i>drawl</i>																
<i>echo</i>																
<i>exclaim</i>	2	2		1		2	3	1	2	7		6	1	3	1	1
<i>expostulate</i>																
<i>falter</i>							2						1	1		
<i>groan</i>																
<i>growl</i>																
<i>hiccup</i>																
<i>inquire</i>	2					1	2	2	1	3	1	2	1		4	2
<i>interpose</i>		1				2		1	4	2	1	1	1	2		
<i>interrupt</i>							2	1				1	1	2		
<i>laugh</i>		1														
<i>murmur</i>							2							2	1	
<i>mutter</i>	2					1										
<i>observe</i>	2	1		2		3	2		2	2	1	2		3	1	
<i>plead</i>																
<i>pursue</i>	1							1							1	
<i>reason</i>							2	1	2							
<i>rejoin</i>	7			2	2	1	10	1	3	8	4	8	1	3	5	3
<i>remark</i>								1	2	2	1	1				
<i>remonstrate</i>								1			1			1		1
<i>repeat</i>		1				5	2		2		1	1	1	1	3	
<i>reply</i>	8	8	6	4	1	29	36	13	10	9		12	3	12	16	10
<i>respond</i>																
<i>resume</i>		1				1			1	1	1					
<i>retort</i>						5		1	2	1	1	1		6	2	
<i>return</i>	7	12	5		1	3	9	3	7	6	1	7		2	6	4
<i>roar</i>																
<i>scream</i>	2								2							
<i>shout</i>																
<i>shriek</i>	3									1				1		
<i>sigh</i>							1							2		1
<i>simper</i>													1			
<i>snarl</i>	2															
<i>sneer</i>	1													1		
<i>sob</i>							2					2		1		
<i>soliloquise</i>																
<i>squeak</i>	1															
<i>stammer</i>	1															
<i>submit</i>													1			



	Arthur Gride	Brother Charles Cheeryble	Brother Ned Cheeryble	Mr. Crowl	Frank Cheeryble	John Browdie	Kate Nickleby	Lord Frederick Verisopht	Madame Mantalini	Matilda Price	Mis Snevellucci	Miss La Creevy	Miss Petowker	Miss Squeers	Mr. Crummles	Mr. Folair
<i>suggest</i>		1							1			1			1	
<i>thunder</i>																
<i>titter</i>	2									1				2		
<i>urge</i>	1			1			2		1	1						1
<i>whimper</i>																
<i>whine</i>	2															
<i>whisper</i>	1					1	4			1				1		1
<b>TOTAL</b>	76	36	13	11	5	71	113	37	53	55	16	64	16	63	53	26

	Mr. Kenwigs	Mr. Lenville	Mr. Lillyvick	Mr. Mantalini	Mr. Pluck	Mr. Pyke	Mr. Witterly	Mrs. Crummies	Mrs. Grudden	Mrs. Kenwigs	Mrs. Nickleby	Mrs. Nickleby's suitor	Mrs. Squeers	Mrs. Witterly	Newman Noggs	Nicholas Nickleby
<i>add</i>				1			1	1			11	1	1	1	2	7
<i>answer</i>						3					1		1			11
<i>ask</i>	2	1		2	1					1	2		1	3	10	40
<i>assent</i>																
<i>bawl</i>															1	
<i>chuckle</i>																
<i>continue</i>											3					2
<i>cry</i>	3	3	6	18	1	4		1		7	19	5	2	3	15	49
<i>croak</i>																
<i>demand</i>	1		2		1								1			4
<i>drawl</i>														1		
<i>echo</i>						1										
<i>exclaim</i>		1		4	3			2	1	1	6		1	1	1	6
<i>expostulate</i>																
<i>falter</i>											1					
<i>groan</i>			1													
<i>growl</i>															2	
<i>hiccup</i>																
<i>inquire</i>			2	1				1		1	3	1	3		3	20
<i>interpose</i>	1						1			1	3		1	2		3
<i>interrupt</i>				1							1			1	1	5
<i>laugh</i>						1							1			
<i>murmur</i>										1	2					1
<i>mutter</i>					1										3	2
<i>observe</i>	2		2			1		1		3	7	1	1			7
<i>plead</i>																
<i>pursue</i>	1										2				1	3
<i>reason</i>		1	1													2
<i>rejoin</i>	1		4	3			1	1		1	11		5		12	44
<i>remark</i>	1	1	1								1		2			2
<i>remonstrate</i>				2	1						1					
<i>repeat</i>			4		1				1		2	2			1	10
<i>reply</i>	1		19	9	1	3	2	2		4	27	1	7	1	24	116
<i>respond</i>																
<i>resume</i>			1								2			2		4
<i>retort</i>			4	1	1						4		4		3	2
<i>return</i>	3	3	3	4					1	1	24			1	10	29
<i>roar</i>																
<i>scream</i>										1						
<i>shout</i>																
<i>shriek</i>										1						
<i>sigh</i>																1
<i>simper</i>																
<i>snarl</i>																
<i>sneer</i>																
<i>sob</i>										2	3					
<i>soliloquise</i>																
<i>squeak</i>																
<i>stammer</i>															1	1
<i>submit</i>																

	Mr. Kenwigs	Mr. Lenville	Mr. Lillyvick	Mr. Mantalini	Mr. Pluck	Mr. Pyke	Mr. Witterly	Mrs. Crummies	Mrs. Grudden	Mrs. Kenwigs	Mrs. Nickleby	Mrs. Nickleby's suitor	Mrs. Squeers	Mrs. Witterly	Newman Noggs	Nicholas Nickleby
<i>suggest</i>			1												1	5
<i>thunder</i>																1
<i>titter</i>										1						
<i>urge</i>				1	2					1		1			2	2
<i>whimper</i>											1					
<i>whine</i>																
<i>whisper</i>	1		2												2	1
<b>TOTAL</b>	17	10	53	47	13	13	5	9	3	27	137	12	31	16	95	380

	Peg Sliderskew	Ralph Nickleby	Sir Mulberry Hawk	Smike	Mr. Snawley	Squeers	Tim Linkinwater	Wakford Squeers	Walter Bray	Resto	TOTAL
<i>add</i>		5		1		6	2		1	3	58
<i>answer</i>	1	6	1	1		2			1	6	46
<i>ask</i>	1	14	5	4	1	4				16	136
<i>assent</i>										1	1
<i>bawl</i>						4				1	7
<i>chuckle</i>	1										2
<i>continue</i>		5				4				7	31
<i>cry</i>	4	16	9	16	2	14	6	1	3	46	358
<i>croak</i>											1
<i>demand</i>		12	2	2		5				3	39
<i>drawl</i>											1
<i>echo</i>		1				1	1			2	6
<i>exclaim</i>			2		1	5		1	1	4	73
<i>expostulate</i>										1	1
<i>falter</i>				1						1	7
<i>groan</i>			1								2
<i>growl</i>		8				1					11
<i>hiccup</i>						1					1
<i>inquire</i>	2	7	1	1	1	2				9	79
<i>interpose</i>		4	2			1				8	42
<i>interrupt</i>		7	2		1	1	1		1	3	32
<i>laugh</i>						1				1	5
<i>murmur</i>				1						1	11
<i>mutter</i>		16	2			5			1		33
<i>observe</i>	1	4	2		1	8				6	68
<i>plead</i>						1					1
<i>pursue</i>		3	1		1	2	1			1	19
<i>reason</i>		2					1				12
<i>rejoin</i>	3	18	3	4	5	25	2	1		20	222
<i>remark</i>		1			1	2				5	24
<i>remonstrate</i>						1				1	10
<i>repeat</i>		5	3	1		1				11	59
<i>reply</i>	1	48	15	20	5	58	7	3		78	629
<i>respond</i>			1								1
<i>resume</i>		3		1	1	3				1	23
<i>retort</i>	2	14	3			6			3	8	74
<i>return</i>	3	22	6	1	1	17	3		8	13	226
<i>roar</i>						3				1	4
<i>scream</i>						1				2	8
<i>shout</i>						1				2	3
<i>shriek</i>											6
<i>sigh</i>						1				1	7
<i>simper</i>											1
<i>snarl</i>		2								1	5
<i>sneer</i>		2	1			3			1		9
<i>sob</i>				1						1	12
<i>soliloquise</i>						1					1
<i>squeak</i>											1
<i>stammer</i>											3
<i>submit</i>											1

	Peg Sliderskew	Ralph Nickleby	Sir Mulberry Hawk	Smike	Mr. Snawley	Squeers	Tim Linkinwater	Wakford Squeers	Walter Bray	Resto	TOTAL
<i>suggest</i>		1				1					13
<i>thunder</i>			1								2
<i>titter</i>										1	7
<i>urge</i>			1	1		1			1	1	21
<i>whimper</i>											1
<i>whine</i>											2
<i>whisper</i>			1	1					1	3	21
<b>TOTAL</b>	19	226	65	57	21	193	24	6	22	270	2479

The Old Curiosity Shop (OCS)

	Bevis Marks	Sampson Brass	Dick	Fred Trent	Grandfather	Kit	Miss Sally Brass	Mr. Chuckster	Mr. Garland	Mr. Witherden	Mrs. Jarley	Mrs. Jimiwin	Mrs. Nubbles	Mrs. Quip	Nell	Quilp
<i>add</i>	2	6	7		5	2	2		2	1				1	2	3
<i>answer</i>	1		2		5	1	1				1			1	1	1
<i>ask</i>	1	1	2	1		1			1	1	1			1	13	1
<i>assent</i>		1										1				
<i>bawl</i>						1										1
<i>bluster</i>		1														
<i>call</i>			1													
<i>continue</i>											1					2
<i>cough</i>							2			1						
<i>cry</i>	7	39	8		22	17	3	1	1	2	8	1	6	3	12	33
<i>croak</i>																4
<i>demand</i>			1	2		1	1									2
<i>echo</i>	1		1													2
<i>exclaim</i>									1			2	2		2	1
<i>falter</i>					1									2	1	
<i>gasp</i>					1											
<i>grin</i>																1
<i>groan</i>					3											
<i>growl</i>																1
<i>grumble</i>																
<i>inquire</i>		1	3		1								1		1	2
<i>interpose</i>			1	1	1	1	1		2			1				1
<i>interrupt</i>							1									
<i>laugh</i>		3														
<i>murmur</i>		1	1		3											1
<i>mutter</i>		4	2	1	3	1										7
<i>observe</i>			1				1		2	1	1			1		2
<i>pant</i>		1														
<i>pursue</i>	2	2	1	2				1	1							1
<i>rejoin</i>	2	12	5		8	2	2			1	1		4	2	6	14
<i>remark</i>																1
<i>remonstrate</i>																
<i>repeat</i>	1	2		2		1	1			2	4				1	2
<i>reply</i>	1	10	20	1	12	10	2	3		5	2	1	2	1	21	11
<i>resume</i>		1	1	1	1	1									1	2
<i>retort</i>	3	2	3	1	2	3	2	1			1					11
<i>return</i>	7	22	24	12	25	15	10	3	8	3	3	1	4	3	16	24
<i>roar</i>	1					2										2
<i>scream</i>																2
<i>shout</i>		1														
<i>shriek</i>						1										
<i>simper</i>		1														
<i>snarl</i>																2
<i>sneer</i>		2					1									4
<i>sob</i>													1	2	1	
<i>soliloquise</i>		1														
<i>stammer</i>		1												2		
<i>suggest</i>		1	4									1				
<i>urge</i>														1	1	1
<i>whisper</i>					4	2							2			2
<b>Total</b>	29	116	88	24	97	62	30	9	18	17	23	8	22	20	79	144

	Schoolmaster	Sexton	Short	Small servant girl	Resto	TOTAL
<i>add</i>	1				6	40
<i>answer</i>		1			2	17
<i>ask</i>		2			4	30
<i>assent</i>						2
<i>bawl</i>						2
<i>bluster</i>						1
<i>call</i>						1
<i>continue</i>						3
<i>cough</i>						3
<i>cry</i>	2	3	3	5	26	202
<i>croak</i>						4
<i>demand</i>					2	9
<i>echo</i>						4
<i>exclaim</i>					1	9
<i>falter</i>						4
<i>gasp</i>						1
<i>grin</i>						1
<i>groan</i>						3
<i>growl</i>					2	3
<i>grumble</i>					1	1
<i>inquire</i>					2	11
<i>interpose</i>						9
<i>interrupt</i>					1	2
<i>laugh</i>						3
<i>murmur</i>					2	8
<i>mutter</i>		1			1	20
<i>observe</i>			1		4	14
<i>pant</i>						1
<i>pursue</i>	1			1	2	14
<i>rejoin</i>	1		2	3	7	72
<i>remark</i>			1		1	3
<i>remonstrate</i>					1	1
<i>repeat</i>		1	1		2	20
<i>reply</i>	1	3	1	16	23	146
<i>resume</i>	1				2	11
<i>retort</i>		1	1		4	35
<i>return</i>	8	4	3	6	21	222
<i>roar</i>					1	6
<i>scream</i>						2
<i>shout</i>						1
<i>shriek</i>						1
<i>simper</i>						1
<i>snarl</i>						2
<i>sneer</i>					1	8
<i>sob</i>						4
<i>soliloquise</i>						1
<i>stammer</i>						3
<i>suggest</i>					1	7
<i>urge</i>	1		2	1	2	9
<i>whisper</i>	1				2	13
<b>TOTAL</b>	17	16	15	32	124	990

Barnaby Rudge (BR)

	Barnaby	Dennis	Dolly Varden	Edward Chester	Emma Haredale	Gashford	Grip	Hugh	Joe Willet	John Chester	John Grueby	John Willet	Long Parkes	Lord George	Miggs	Mr. Haredale
<i>add</i>	2	4	1	2		3		8		7		6		2		5
<i>answer</i>	9	5	5		1	3		6	3	3	1	8			3	5
<i>articulate</i>								1								
<i>ask</i>	2	4	2		2			6	1	6		2		1	1	1
<i>assent</i>																
<i>call</i>	1															
<i>chuckle</i>		1														
<i>continue</i>								1		1						1
<i>cry</i>	29	23	12	4	3	11	8	64	9	12	1	10	3	6	32	15
<i>demand</i>		1			1			1	1			1				
<i>echo</i>	5	2						1		1				1	1	1
<i>ejaculate</i>															1	
<i>exclaim</i>			1			2			1	3			1	1	1	
<i>falter</i>			2		2											
<i>grin</i>		1														
<i>growl</i>		6						5			1					
<i>implore</i>		1														
<i>inquire</i>										2				3		
<i>interpose</i>		1				1				4				1		
<i>interrupt</i>										1						
<i>laugh</i>								1		1						
<i>moan</i>		1														
<i>murmur</i>									1						2	
<i>muse</i>										1						
<i>mutter</i>				1		2		1	1			1	1	1		2
<i>observe</i>				1						1		1				
<i>order</i>																
<i>plead</i>													1			
<i>ponder</i>												1				
<i>pursue</i>		2				1			1	1	1				1	1
<i>reason</i>									1							
<i>rejoin</i>	2	6	1	1	3	5	1	2		5		2		1	1	
<i>remark</i>																
<i>remonstrate</i>		1														
<i>repeat</i>		1				7			3			5				1
<i>reply</i>	5	2	2	1	1	8	1	7	4	7	1	9	2	5		4
<i>respond</i>								1								
<i>resume</i>						3				1						
<i>retort</i>	1	4				1		6	2	1		3				5
<i>return</i>	1	8		9		12		8	7	52	3	14		5	4	14
<i>roar</i>		1						3				2				
<i>scream</i>		1													2	
<i>shout</i>		1														
<i>shriek</i>																
<i>sigh</i>									1						1	
<i>simper</i>																
<i>smile</i>										1						
<i>sob</i>			3												1	
<i>stammer</i>								1								
<i>suggest</i>										1						
<i>urge</i>						1			2							
<i>vociferate</i>		1														



	Barnaby	Dennis	Dolly Varden	Edward Chester	Emma Haredale	Gashford	Grip	Hugh	Joe Willet	John Chester	John Grueby	John Willet	Long Parkes	Lord George	Miggs	Mr. Haredale
<i>wheeze</i>		1														
<i>whimper</i>		1														
<i>whine</i>		2				1										
<i>whisper</i>		6	1		1			1				1				
<b>TOTAL</b>	57	88	30	19	14	61	10	124	38	112	8	66	8	27	51	55

	Mr. Varden	Mrs. Rudge	Mrs. Varden	Mr. Rudge	Simon Tappertit	Solomon	Stagg	Resto	TOTAL
<i>add</i>	6	3	2		1		2	2	56
<i>answer</i>		17		2	1	1	1	1	75
<i>articulate</i>									1
<i>ask</i>	2	3			3	1	2	4	43
<i>assent</i>						1			1
<i>call</i>									1
<i>chuckle</i>									1
<i>continue</i>	1								4
<i>cry</i>	29	11	4	3	14	3	8	18	332
<i>demand</i>	2	1			2				10
<i>echo</i>								2	14
<i>ejaculate</i>									1
<i>exclaim</i>		2	1		1				14
<i>falter</i>		1							5
<i>grin</i>									1
<i>growl</i>									12
<i>implore</i>		1							2
<i>inquire</i>	1								6
<i>interpose</i>	1		2					1	11
<i>interrupt</i>			1						2
<i>laugh</i>									2
<i>moan</i>									1
<i>murmur</i>	2		1					1	7
<i>muse</i>									1
<i>mutter</i>	3			1	1		1	1	17
<i>observe</i>	3							4	10
<i>order</i>								1	1
<i>plead</i>						1			2
<i>ponder</i>									1
<i>pursue</i>	3				1				12
<i>reason</i>									1
<i>rejoin</i>	10	4	1	1	5		3	4	58
<i>remark</i>	1				1				2
<i>remonstrate</i>									1
<i>repeat</i>	7		1				1	1	27
<i>reply</i>	9	8	1		6		2	21	106
<i>respond</i>									1
<i>resume</i>	4							1	9
<i>retort</i>		1	2	1	3		1		31
<i>return</i>	32	8	4	1	7	4	13	21	227
<i>roar</i>								1	7
<i>scream</i>									3
<i>shout</i>									1
<i>shriek</i>		1							1
<i>sigh</i>			2						4
<i>simper</i>			1						1
<i>smile</i>									1
<i>sob</i>									4
<i>stammer</i>									1
<i>suggest</i>	1								2
<i>urge</i>	1	1							5
<i>vociferate</i>									1

	Mr. Varden	Mrs. Rudge	Mrs. Varden	Mr. Rudge	Simon Tappertit	Solomon	Stagg	Resto	<b>TOTAL</b>
<i>wheeze</i>									1
<i>whimper</i>						1		1	3
<i>whine</i>									3
<i>whisper</i>	1	1					1	3	16
<b>TOTAL</b>	119	63	23	9	46	12	35	88	1163

Martin Chuzzlewit (MC)

	Anthony Chuzzlewit	Bailey	Charity Pecksniff	Chuffey	Jonas Chuzzlewit	Lewsome	Mark Tapley	Martin the elder	Martin the younger	Mary Graham	Merry Pecksniff	Moddle	Mould	Mrs. Hominy	Mrs. Gamp	Mrs. Lupin
<i>add</i>		2	2		7		12	4	8	1	1				2	1
<i>answer</i>	1	1	4		3	1	5	1	4	6	2				1	1
<i>ask</i>	2		2		12		7	17	35	1	3		2	1	1	1
<i>assent</i>					1		1									
<i>bawl</i>					1											
<i>chuckle</i>	1															
<i>conclude</i>																
<i>confide</i>							1									
<i>continue</i>								1		1			1		1	1
<i>cry</i>	6	8	20	19	37	3	33	21	46	3	28	2	9	3	23	6
<i>demand</i>					1			2	2							
<i>drawl</i>																
<i>echo</i>					2		1		1		1					
<i>exclaim</i>			2	1	1			2	2				1		2	
<i>falter</i>			1		1				1							
<i>giggle</i>											1					
<i>grin</i>					1											
<i>groan</i>									2						1	
<i>growl</i>					3											
<i>grumble</i>					3											
<i>hesitate</i>																
<i>hint</i>							1									
<i>inquire</i>	1	1		1	1		2	4	2		1					
<i>interpose</i>			2				2	1	1	1	1					
<i>interrupt</i>					6				1			1	1			
<i>laugh</i>													2			
<i>moan</i>															1	
<i>murmur</i>				1												
<i>mutter</i>					7		1	1							1	
<i>observe</i>		1	1		8		10	9	7		1	1	3	1	3	5
<i>pant</i>																
<i>persist</i>								1								
<i>pipe out</i>				1												
<i>proceed</i>								1			1				2	
<i>pursue</i>				1	1		2		9	1						3
<i>rejoin</i>	1		1	1	3		10	4	9		2	1	2			
<i>remark</i>					1									1		
<i>remonstrate</i>											1					
<i>repeat</i>	1		1		6		2	5	4				1		1	
<i>reply</i>	4	3	4		8		12	3	8	1	4	1	3		4	
<i>respond</i>																
<i>resume</i>					1		1		5		1					1
<i>retort</i>	2	3	2	1	15		5	7	4		3		1		5	
<i>return</i>	1	3	13	2	15		38	13	29	2	4		2		9	5
<i>roar</i>																
<i>ruminare</i>																
<i>scream</i>			1													
<i>shout</i>							1									
<i>sigh</i>							1		1						1	
<i>simper</i>			1								1					
<i>sneer</i>					2											
<i>sob</i>			1													

	Anthony Chuzzlewit	Bailey	Charity Pecksniff	Chuffey	Jonas Chuzzlewit	Lewsome	Mark Tapley	Martin the elder	Martin the younger	Mary Graham	Mercy Pecksniff	Moddle	Mould	Mrs. Hominy	Mrs. Gamp	Mrs. Lupin
<i>stammer</i>				1					1							
<i>suggest</i>			1		1		1		2							
<i>titter</i>																
<i>urge</i>			2		1		1		1							1
<i>whimper</i>	1															
<i>whisper</i>	1	1	1		4		3		3						1	1
<b>TOTAL</b>	22	23	62	29	153	4	153	97	188	17	56	6	28	6	59	26

	Mrs. Prig	Mrs. Todgers	Pecksniff	Tom Pinch	Ruth Pinch	Sweedlepipe	Montague Tigg	John Westlock	Resto	TOTAL
<i>add</i>		2	6	5	3	1	5	3	7	72
<i>answer</i>		1	3	9	2		2		3	50
<i>ask</i>		1	12	13	2	1	7		12	132
<i>assent</i>			2	1						5
<i>bawl</i>										1
<i>chuckle</i>										1
<i>conclude</i>							1			1
<i>confide</i>										1
<i>continue</i>			7						1	13
<i>cry</i>	2	15	64	87	2	11	30	13	66	557
<i>demand</i>			1	1			1			8
<i>drawl</i>									1	1
<i>echo</i>			1	1					2	9
<i>exclaim</i>		2	1	2		3		1	10	30
<i>falter</i>		1	1	4					1	10
<i>giggle</i>										1
<i>grin</i>										1
<i>groan</i>										3
<i>growl</i>									1	4
<i>grumble</i>										3
<i>hesitate</i>									1	1
<i>hint</i>									1	2
<i>inquire</i>	1			1	3	2	1		9	30
<i>interpose</i>			1	2			4	1	5	21
<i>interrupt</i>			1	2			1		3	16
<i>laugh</i>							1		4	7
<i>moan</i>										1
<i>murmur</i>			3				2		1	7
<i>mutter</i>			1	1			1		1	14
<i>observe</i>	3	1	9	6	5	2	2	6	34	118
<i>pant</i>									1	1
<i>persist</i>										1
<i>pipe out</i>										1
<i>proceed</i>										4
<i>pursue</i>				1		1	3	6	12	40
<i>rejoin</i>			5	6	1		2	3	7	58
<i>remark</i>			1	3			1		7	14
<i>remonstrate</i>			1						1	3
<i>repeat</i>		1	14	5			4	3	8	56
<i>reply</i>		1	4	17	1	1	9	7	23	118
<i>respond</i>				1						1
<i>resume</i>		1	4	2			2	2	9	29
<i>retort</i>	1	1	5	3			3	4	5	70
<i>return</i>	1	5	16	10	3	3	9	19	54	256
<i>roar</i>									1	1
<i>ruminare</i>			1							1
<i>scream</i>										1
<i>shout</i>										1
<i>sigh</i>		1							1	5
<i>simper</i>										2
<i>sneer</i>										2
<i>sob</i>					2				2	5

	Mrs. Prig	Mrs. Todgers	Pecksniff	Tom Pinch	Ruth Pinch	Sweedlepipe	Montague Tigg	John Westlock	Resto	<b>TOTAL</b>
<i>stammer</i>										2
<i>suggest</i>				3					2	10
<i>titter</i>									1	1
<i>urge</i>		1	1	2			1	1		12
<i>whimper</i>										1
<i>whisper</i>			1				1	1	1	19
<b>TOTAL</b>	8	34	166	188	24	25	93	70	298	1835

*Dombey and Son (DS)*

	Alice Marwood	Major Bagstock	Jack Bunsby	Captain Cuttle	Carker the brother	Carker the Manager	Dombey	Dr. Blimber	Edith Dombey	Mr. Feeder	Florence Dombey	Harriet Carker	Mr Morfin	Mr. Chick	Mr. Toodle	Mrs. Brown
<i>add</i>		3		1		6	7		1		2	1	2			1
<i>answer</i>	5			1	3	4			16		4	7	1		1	3
<i>argue</i>				1												
<i>ask</i>	6	1		1		7	12		8		28	3		2		3
<i>assent</i>					1	3								1		
<i>blubber</i>																
<i>blurt out</i>																
<i>call</i>																
<i>chatter</i>																
<i>chuckle</i>		3														4
<i>continue</i>						2	1		2			1				
<i>cry</i>		12		15	2	4	6	1	4	1	30	3	1			24
<i>croak</i>		1														4
<i>demand</i>				1		3			1							
<i>drawl</i>																
<i>echo</i>				2			1									1
<i>entreat</i>																
<i>exclaim</i>				2	1	6	1				4					4
<i>explain</i>							1									
<i>falter</i>				1							2					1
<i>gasp</i>				1												1
<i>growl</i>			2	1												
<i>hesitate</i>				1			1				1					
<i>hint</i>				1												
<i>inquire</i>		1		10	1	2	7		1		10	1			2	2
<i>insinuate</i>						1										
<i>interpose</i>	1			5	1	2							1	1		
<i>interrupt</i>						2	1		1		1					
<i>languish</i>																
<i>lisp</i>																
<i>mumble</i>																1
<i>murmure</i>				3		2										1
<i>muse</i>		1														
<i>mutter</i>	1			1		2			1							1
<i>nodd</i>				1												
<i>observe</i>		7	1	8	1	7	8	2			2	1			2	
<i>pant</i>		1									1					
<i>plead</i>														1		
<i>proceed</i>			1			1										
<i>pursue</i>	3	4	1	6	1	6	9	3	1		3				1	1
<i>rejoin</i>	1	1		2		2			3							
<i>remark</i>												1				
<i>remonstrate</i>																
<i>repeat</i>				4		6	7	1	6		5	2	1	2	1	2
<i>reply</i>	1	3	1	17	4	14	9	1	9		2	1	2	1	1	3
<i>respond</i>																
<i>resume</i>				3		4	2		1						1	
<i>retort</i>			1			3	2							1		5
<i>return</i>	19	13	1	37	14	30	34	2	16	2	21	3	5		4	4
<i>roar</i>				4												
<i>scream</i>																3
<i>sigh</i>											1					



	Alice Marwood	Major Bagstock	Jack Bunsby	Captain Cuttle	Carker the brother	Carker the Manager	Dombey	Dr. Blimber	Edith Dombey	Mr. Feeder	Florence Dombey	Harriet Carker	Mr. Morfin	Mr. Chick	Mr. Toodle	Mrs. Brown
<i>simper</i>																
<i>smile</i>					1	2					1					
<i>sob</i>											2					
<i>stammer</i>				1												
<i>stipulate</i>				1												
<i>submit</i>																
<i>suggest</i>		1		2		3	2				1		1			1
<i>urge</i>				1							2					
<i>whimper</i>																
<i>whine</i>																1
<i>whisper</i>		1	1	4							1					
<b>TOTAL</b>	37	53	9	139	30	124	111	10	71	3	124	24	14	9	13	71

	Mrs. Chick	Mrs. MacStinger	Mrs. Pipchin	Mrs. Skewton	Mrs. Toodle	Paul Dombey	Rob the Grinder	Solomon Gills	Susan Nipper	Mr. Toots	Mr. Tox	Walter Gay	Resto	TOTAL
<i>add</i>	1			1			1		1			3	3	34
<i>answer</i>	1				1	8	6					2		63
<i>argue</i>													1	2
<i>ask</i>			1	1	3	9	2		5	1	2	1	8	104
<i>assent</i>										1			1	7
<i>blubber</i>							3			1				4
<i>blurt out</i>										1				1
<i>call</i>													1	1
<i>chatter</i>				1										1
<i>chuckle</i>										3				10
<i>continue</i>	2			1						3		3		15
<i>cry</i>	3	1	2	13	8	3	22	6	17	5	4	27	10	224
<i>croak</i>			2	2										9
<i>demand</i>										1				6
<i>drawl</i>				4										4
<i>echo</i>						1					1	1		7
<i>entreat</i>													1	1
<i>exclaim</i>	3		1	1	1		3	2	8	1	1	3	3	45
<i>explain</i>														1
<i>falter</i>					2		2			1	3	4		16
<i>gasp</i>										1				3
<i>growl</i>													1	4
<i>hesitate</i>														3
<i>hint</i>				1										2
<i>inquire</i>	1			1	1	4	1	1	1	4	1	6	3	61
<i>insinuate</i>														1
<i>interpose</i>	2			1			2		1		1	1	2	21
<i>interrupt</i>						1	1	1	1				1	10
<i>languish</i>				1										1
<i>lisp</i>				4										4
<i>mumble</i>				1										2
<i>murmure</i>	2							1	1		1		3	14
<i>muse</i>							1							2
<i>mutter</i>							2							8
<i>nodd</i>														1
<i>observe</i>	1			5	1	1	1	4	3	1	5	2	4	67
<i>pant</i>														2
<i>plead</i>							3							4
<i>proceed</i>				1			1	1		1				6
<i>pursue</i>	9			2		1	2	2	5		2	5	3	70
<i>rejoin</i>				1			1		1	1	3		1	17
<i>remark</i>									2		1			4
<i>remonstrate</i>	1			1			1		1		2	1		7
<i>repeat</i>	6	1	1	2		1	1			2		1		52
<i>reply</i>		2		3	2	6	11	7	3	11	4	6	7	131
<i>respond</i>					1									1
<i>resume</i>	3			1				2		1	2		5	25
<i>retort</i>	5	3	6				4		2	4				36
<i>return</i>	14		6	13	4	17	42	20	20	18	11	16	21	407
<i>roar</i>														4
<i>scream</i>				1										4
<i>sigh</i>													2	3

	Mrs. Chick	Mrs. MacStinger	Mrs. Pipchin	Mrs. Skewton	Mrs. Toodle	Paul Dombey	Rob the Grinder	Solomon Gills	Susan Nipper	Mr. Toots	Mr. Tox	Walter Gay	Resto	TOTAL
<i>simper</i>				2										2
<i>smile</i>														4
<i>sob</i>					2				1		2			7
<i>stammer</i>										2				3
<i>stipulate</i>														1
<i>submit</i>													2	2
<i>suggest</i>	1										6	1	1	20
<i>urge</i>				1			1				1	2		8
<i>whimper</i>				1			5							6
<i>whine</i>				2										3
<i>whisper</i>	1					1						1	1	11
<b>TOTAL</b>	56	7	19	69	26	53	119	47	73	64	53	86	85	1599

David Copperfield (DC)

	Agnes Wickfield	Mr. Barkis	Clara Copperfield	Mr. Creakle	Dan Peggotty	David Copperfield	Doctor Strong	Dora Cooperfield	Emily	Ham Peggotty	Miss Littimer	Miss Betsey	Miss Dartle	Miss Mowcher	Miss Murdstone	Mr. Dick
<i>add</i>	1				2	3	1		2			1	1	2	1	1
<i>admit</i>						1										
<i>answer</i>	7				3	12			1				3			
<i>argue</i>						1										
<i>ask</i>	2		1			43		1				8	1			1
<i>assent</i>															1	
<i>assure</i>						1										
<i>coax</i>								1								
<i>confess</i>						1										
<i>continue</i>	1				1									1		
<i>cry</i>	2	1	10	2	6	17	1	11	7	4		12	4	6	2	1
<i>demand</i>				1	1	2										
<i>entreat</i>						1										
<i>exclaim</i>		2				8		3	3	1		11	2	4	3	
<i>explain</i>		1										1				
<i>falter</i>			5			4										
<i>fawn</i>																
<i>gasp</i>																
<i>grin</i>																
<i>growl</i>		3														
<i>hazard</i>						2										
<i>hint</i>						4										
<i>implore</i>			1							1						
<i>inquire</i>	1	2	1		1	21	1	4		1		6	1			
<i>interpose</i>			1		1	1	1								3	
<i>interrupt</i>					1								1			
<i>laugh</i>					2							1				
<i>murmur</i>					1	1										
<i>muse</i>												1				
<i>mutter</i>												1				
<i>observe</i>			1			3				1		6	1	1	3	
<i>pause</i>					1											
<i>plead</i>								2								
<i>pout</i>								2								
<i>proceed</i>					2								1			
<i>pursue</i>	1				1	2	1			2		6	1	1	2	1
<i>rejoin</i>					4	2				1	1	1	1			
<i>remark</i>					1	4						1			1	
<i>remonstrate</i>	1		2			2										
<i>repeat</i>		1		2	3	13						3				1
<i>reply</i>	8		2		9	34	3	3	2	2	2	14	1	7		
<i>resume</i>		1	2		2			1				1			1	
<i>retort</i>					1	2						1	2	1		1
<i>return</i>	13	2	16	1	15	51	8	9		4	5	34	12	9	5	3
<i>scream</i>																
<i>sigh</i>												2			1	
<i>sob</i>			1			1		4	2							
<i>stammer</i>						3										
<i>stop</i>					1											
<i>suggest</i>						4						1				
<i>thunder</i>																
<i>urge</i>														1		
<i>whisper</i>				2		1										
<b>TOTAL</b>	<b>37</b>	<b>13</b>	<b>43</b>	<b>8</b>	<b>59</b>	<b>245</b>	<b>16</b>	<b>41</b>	<b>17</b>	<b>17</b>	<b>8</b>	<b>112</b>	<b>32</b>	<b>33</b>	<b>23</b>	<b>9</b>

	Mr. Micawber	Mr. Murdstone	Mr. Omer	Mr. Spenlow	Mr. Wickfield	Mrs. Gummidge	Mrs. Heep	Mrs. Markleham	Mrs. Micawber	Mrs. Steerforth	Peggotty	Steerforth	Traddles	Uriah Heep	Resto	TOTAL
<i>add</i>		1	1									1		1	2	21
<i>admit</i>																1
<i>answer</i>		2									3	6	2	2	3	44
<i>argue</i>																1
<i>ask</i>		2			6						1	4	1		9	80
<i>assent</i>								2					1		2	6
<i>assure</i>																1
<i>coax</i>																1
<i>confess</i>																1
<i>continue</i>	1	2							1					1	1	9
<i>cry</i>	3	1		1	2	5	4	2	2		9	3	7	6	15	146
<i>demand</i>																4
<i>entreat</i>																1
<i>exclaim</i>			1					3	2			3	1	3	4	54
<i>explain</i>																2
<i>falter</i>																9
<i>fawn</i>														1		1
<i>gasp</i>	1							1								2
<i>grin</i>															1	1
<i>growl</i>														1		4
<i>hazard</i>																2
<i>hint</i>											1		1			6
<i>implore</i>																2
<i>inquire</i>			1				1					4	1		2	48
<i>interpose</i>	2								1						1	11
<i>interrupt</i>				2				1						1		6
<i>laugh</i>		1										3	1			8
<i>murmur</i>																2
<i>muse</i>											1					2
<i>mutter</i>					1									2		4
<i>observe</i>	8			1				1	1		2	1	4	5	8	47
<i>pause</i>																1
<i>plead</i>															1	3
<i>pout</i>																2
<i>proceed</i>														3	2	8
<i>pursue</i>	1	1	1		1			1	3	1			3	5	4	39
<i>rejoin</i>	3	1	1		1				1				6	3	1	27
<i>remark</i>				1											1	9
<i>remonstrate</i>																5
<i>repeat</i>	1	1			1			1	3		1	1		1	5	38
<i>reply</i>	9	5	1	1	1			1	4		4	6	10	11	9	149
<i>resume</i>		2												1	2	13
<i>retort</i>			1				1	2			1	2	1	2		18
<i>return</i>	21	4	3	1	3	4		7	9	3	5	16	17	19	29	328
<i>scream</i>											1					1
<i>sigh</i>																3
<i>sob</i>															1	9
<i>stammer</i>																3
<i>stop</i>																1
<i>suggest</i>											2					7
<i>thunder</i>		1														1
<i>urge</i>	1								1					1		4
<i>whisper</i>											1					4
<b>TOTAL</b>	51	24	10	7	16	9	6	20	29	5	32	50	56	69	103	1200

*Bleak House (BH)* (capítulos con narrador homodieético)

	Ada Clare	Mr. Charley	Esther Summerson	Lady Dedlock	Miss Flite	Miss Jellyby	Mr. Boythorn	Mr. Bucket	Mr. Guppy	Mr. Jarndyce	Mr. Kenge	Mr. Skimpole	Mr. Vholes	Mr. Woodcourt	Mrs. Jellyby	Old Turveydrop
<i>add</i>										3						1
<i>answer</i>		1	3		2	1		4		2		1		2		
<i>ask</i>	7		18	1	1	2		1		11				1		
<i>assent</i>								1			1		1			
<i>continue</i>						1			1							
<i>cry</i>	7	3	3		1	3	5		1	10	1	3			1	1
<i>entreat</i>			2													
<i>exclaim</i>			3		1	2	1			1						1
<i>explain</i>			1						1			1				
<i>falter</i>			1			1										
<i>groan</i>				1												
<i>growl</i>																
<i>hint</i>			2													
<i>implore</i>																
<i>inquire</i>			4					1		3						
<i>interpose</i>									1							
<i>laugh</i>							1									
<i>murmure</i>	1								1	1						2
<i>mutter</i>										1						
<i>observe</i>			1			2		4		10	3	3			3	
<i>proceed</i>			1								1	2			1	
<i>promise</i>		1														
<i>pursue</i>		1			2	1			2	4	2	2				
<i>recollect</i>			1													
<i>recommence</i>			1													
<i>rejoin</i>										2			1			
<i>remonstrate</i>			5													
<i>repeat</i>	1		4	1	1			1		3	1	1	1		1	1
<i>reply</i>	1	4	5	1		6	3	1	1	5				2		1
<i>resume</i>							1					1	1			
<i>retort</i>						1							1			
<i>return</i>	5	7	12		8	14	6	7	3	48	6	19	5	7	3	5
<i>smile</i>																
<i>snarl</i>																
<i>sob</i>						7										
<i>stammer</i>									1							
<i>suggest</i>			1						1	2						
<i>urge</i>			1													
<i>whisper</i>					3	1				1				1		
<b>TOTAL</b>	22	17	69	4	19	42	17	20	13	107	15	33	10	13	9	12

	Richard Carstone	Resto	TOTAL
<i>add</i>	2	3	9
<i>answer</i>	2	1	19
<i>ask</i>	3	5	50
<i>assent</i>			3
<i>continue</i>	3	1	6
<i>cry</i>	9	10	58
<i>entreat</i>			2
<i>exclaim</i>		4	13
<i>explain</i>			3
<i>falter</i>		1	3
<i>groan</i>			1
<i>growl</i>		4	4
<i>hint</i>			2
<i>implore</i>		1	1
<i>inquire</i>	2	2	12
<i>interpose</i>			1
<i>laugh</i>			1
<i>murmure</i>		1	6
<i>mutter</i>		1	2
<i>observe</i>	1	4	31
<i>proceed</i>		1	6
<i>promise</i>			1
<i>pursue</i>	3	5	22
<i>recollect</i>			1
<i>recommence</i>			1
<i>rejoin</i>			3
<i>remonstrate</i>			5
<i>repeat</i>	2	5	23
<i>reply</i>	6	8	44
<i>resume</i>	1	2	6
<i>retort</i>	4		6
<i>return</i>	21	41	217
<i>smile</i>		1	1
<i>snarl</i>		1	1
<i>sob</i>			7
<i>stammer</i>			1
<i>suggest</i>	3		7
<i>urge</i>	1	1	3
<i>whisper</i>	1		7
<b>TOTAL</b>	64	103	589

*Bleak House (BH)* (capítulos con narrador heterodiegético)

	Grandfather Smalweed	Jo	Jobling	Krook	Lady Dedlock	Mademoiselle Hortense	Miss Flite	Mr. Bagnet	Mr. Bucket	Mr. Charley	Mr. George	Mr. Guppy	Mr. Jarldyce	Mr. Rouncewell	Mr. Snagsby	Mr. Tulkinghorn
<i>add</i>	1				1						3	1			2	
<i>answer</i>													1			
<i>ask</i>					1											
<i>begin</i>					1											
<i>chatter</i>	1															
<i>conclude</i>		1														
<i>continue</i>									2		1					1
<i>cry</i>	9	7	5	2		7	1		1		5	1			2	
<i>croak</i>																
<i>declare</i>														1		
<i>demand</i>		1														1
<i>drawl</i>																
<i>echo</i>	1															
<i>exclaim</i>	2	1				1	1		2		1					1
<i>explain</i>																1
<i>falter</i>		1														
<i>go on</i>												1				
<i>growl</i>			1													
<i>hint</i>	1															
<i>inquire</i>	2				1						2	2			1	2
<i>interrupt</i>			1													
<i>murmur</i>								2								
<i>mutter</i>						1					2					
<i>observe</i>	1															
<i>pant</i>	1															
<i>pipe</i>	1															
<i>plead</i>	1														1	
<i>proceed</i>		1	1		1				4		1	1		2	1	1
<i>pursue</i>									1				1			
<i>rejoin</i>			1						2							1
<i>remark</i>					1											
<i>remonstrate</i>																
<i>repeat</i>	3	1			2	3			1		5	5			2	1
<i>reply</i>	2	8	1			1			2	1	4	1			1	2
<i>retort</i>									2			1				
<i>return</i>	11	4	14	3	4	3		3	20	1	29	5	1	2	12	7
<i>ruminate</i>											1					
<i>sigh</i>					1											
<i>snarl</i>	3															
<i>urge</i>	1										1	1			1	
<i>whimper</i>		1														
<i>whine</i>	1															
<b>TOTAL</b>	42	26	24	5	13	16	2	5	37	2	55	19	3	5	23	18



	Mr. Vholes	Mrs. Bagnet	Phil Squod	Richard Carstone	Sir Leicester	Volumnia Dedlock	Resto	TOTAL
<i>add</i>					2	1	2	13
<i>answer</i>								1
<i>ask</i>								1
<i>begin</i>								1
<i>chatter</i>								1
<i>conclude</i>								1
<i>continue</i>					1		1	6
<i>cry</i>		5	4	1	1	2	13	66
<i>croak</i>	1							1
<i>declare</i>								1
<i>demand</i>					1			3
<i>drawl</i>						1		1
<i>echo</i>								1
<i>exclaim</i>		1	1	1	2	1	1	16
<i>explain</i>				1				2
<i>falter</i>								1
<i>go on</i>								1
<i>growl</i>								1
<i>hint</i>								1
<i>inquire</i>			1		1	2	2	16
<i>interrupt</i>								1
<i>murmur</i>								2
<i>mutter</i>								3
<i>observe</i>								1
<i>pant</i>								1
<i>pipe</i>								1
<i>plead</i>								2
<i>proceed</i>					2		5	20
<i>pursue</i>								2
<i>rejoin</i>							1	5
<i>remark</i>								1
<i>remonstrate</i>					1			1
<i>repeat</i>					4		2	29
<i>reply</i>			1		3		7	34
<i>retort</i>					1			4
<i>return</i>	8	5	2	3	8		20	165
<i>ruminare</i>								1
<i>sigh</i>								1
<i>snarl</i>								3
<i>urge</i>								4
<i>whimper</i>								1
<i>whine</i>								1
<b>TOTAL</b>	9	11	9	6	27	7	54	418

Hard Times (HT)

	Bitzer	Louisa Gradgrind	Mr. Bounderby	Mr. Gradgrind	Mr. Harthouse	Mrs. Gradgrind	Mrs. Sparsit	Rachael	Sissy Jupe	Sleary	Stephen Blackpool	Tom Gradgrind	Resto	TOTAL
<i>add</i>	1		1		2								1	5
<i>answer</i>		2	1				1	3	2		1		1	11
<i>ask</i>		8	2	9	3		6	3					1	32
<i>assent</i>			1	1			1			1				4
<i>bawl</i>			1											1
<i>bluster</i>			4											4
<i>continue</i>			1		2		1			1		1	1	7
<i>cry</i>	2		8	2			5	1	2		1	1	7	29
<i>demand</i>			1											1
<i>ejaculate</i>			1											1
<i>enquire</i>		1												1
<i>exclaim</i>				2			2						1	5
<i>explain</i>							1		1					2
<i>groan</i>				1										1
<i>growl</i>												1		1
<i>grumbl</i>												2		2
<i>hesitate</i>		1												1
<i>inquire</i>									1					1
<i>interrupt</i>			2											2
<i>murmur</i>												1		1
<i>mutter</i>		1												1
<i>observe</i>		3	1	2	1		2					1		10
<i>pout</i>		1												1
<i>proceed</i>			1											1
<i>pursue</i>	1	2	1	1	1		2	2					1	11
<i>rejoin</i>	1						4							5
<i>remonstrate</i>													1	1
<i>repeat</i>	1	1	5	4				1	1	1		2		16
<i>reply</i>		1	4		1				2	1	2	1	1	13
<i>resume</i>	1	1	3		2						1	2	1	11
<i>retort</i>			4	1	1		1						4	11
<i>return</i>	10	9	14	11	11	1	26	3	9	1	5	16	3	119
<i>roar</i>			1											1
<i>screech</i>								1						1
<i>sigh</i>				1			1							2
<i>sob</i>									1					1
<i>stammer</i>												1		1
<i>suggest</i>					1									1
<i>urge</i>				3										3
<i>whimper</i>						3						1		4
<i>whisper</i>		1					1		1			2		5
<i>yawn</i>					1									1
<b>TOTAL</b>	17	32	57	38	26	4	54	14	20	5	10	32	23	332



Little Dorrit (LD)

	Affery Flintwinch	Arthur Clennam	Barnacle Junior	Blandois	Cavaletto	Daniel Doyce	Edward Dorrit	Fanny Dorrit	Flora Finching	Frederick Dorrit	Henry Gowan	Jeremiah Flintwinch	John Chivery	Little Dorrit	Maggy	Miss Wade
<i>add</i>	2			2			2				1	2	1	2		1
<i>announce</i>															1	
<i>answer</i>	2			1		1	1	2						6	1	
<i>argue</i>																
<i>ask</i>		17	1	4	1	1				2			1	12		
<i>assent</i>		3				1	1	1				1				
<i>beg</i>														1		
<i>boast</i>				1												
<i>breath</i>														1		
<i>chuckle</i>															2	
<i>complain</i>																
<i>conclude</i>																
<i>continue</i>	1	2		1		1										
<i>cough</i>																
<i>cry</i>	18	9		20	6			16	4	3	3	3	1	8	3	
<i>demand</i>				1								2				
<i>drawl</i>				1				1								
<i>echo</i>	2													1	4	
<i>ejaculate</i>	1															
<i>entreat</i>		1														
<i>exclaim</i>		1		2		1		3			1		1			
<i>explain</i>		1									1					
<i>expostulate</i>														1	1	
<i>falter</i>					1									1		
<i>gasp</i>	1												1			
<i>giggle</i>									1							
<i>groan</i>		1											1			
<i>growl</i>				1								1				
<i>grumble</i>				1												
<i>hint</i>		1														
<i>hurry</i>									1							
<i>inquire</i>		2		2				1				1		2		
<i>interpose</i>					1			2				1			2	
<i>interrupt</i>	1			1				3			1					1
<i>laugh</i>											1					
<i>murmur</i>		2			1					1						1
<i>muse</i>		2														
<i>mutter</i>				1			1			1		1				
<i>observe</i>		7		1		1	2	5								3
<i>pant</i>	1															
<i>plead</i>														2		
<i>pout</i>									2							
<i>proceed</i>								2	3							
<i>pursue</i>		3	1					4								
<i>reason</i>																
<i>reiterate</i>																
<i>rejoine</i>						1		1	1		1			1		1
<i>remark</i>		1		4			1									1
<i>remonstrate</i>			1													
<i>repeat</i>	2	1		2				8	1				2	1		2
<i>reply</i>		1	1	4		1		2	1	2		3		1		1
<i>respond</i>																

	Affery Flintwinch	Arthur Clennam	Barnacle Junior	Blandois	Cavaletto	Daniel Doyce	Edward Dorrit	Fanny Dorrit	Flora Finching	Frederick Dorrit	Henry Gowan	Jeremiah Flintwinch	John Chivery	Little Dorrit	Maggy	Miss Wade
<i>resume</i>				2				2	1			1				
<i>retort</i>				3				10				1			1	
<i>return</i>	4	45	2	11	7	14	4	21	9	9	4	15	12	16	1	10
<i>sigh</i>		4								1				1		
<i>smile</i>				1												
<i>snarl</i>												1				
<i>snort</i>																
<i>sob</i>								1	1							
<i>stammer</i>																
<i>stipulate</i>						1										
<i>suggest</i>						1						1				
<i>superadd</i>																
<i>titter</i>									1							
<i>urge</i>		1						1					1			
<i>whisper</i>	1	1		1				1	1							
<b>TOTAL</b>	36	106	6	68	17	24	12	87	27	19	13	34	21	57	16	21

	Mr. Dorrit	Mr. Meagles	Mr. Merdle	Mr. Plornish	Mr. Rugg	Mr. Sparkler	Mrs. Clennam	Mrs. General	Mrs. Gowan	Mrs. Merdle	Mrs. Plornish	Pancks	Pet	Resto	TOTAL
<i>add</i>	2	2	1	1						1		2		1	23
<i>announce</i>															1
<i>answer</i>	2	1	1		1	3	4		1	2		1		1	31
<i>argue</i>		1		1	1									1	4
<i>ask</i>	6	4	2		2	1	4			3	4	3	1	4	73
<i>assent</i>	2	1	2				1			2		1		2	18
<i>beg</i>															1
<i>boast</i>															1
<i>breath</i>															1
<i>chuckle</i>															2
<i>complain</i>														1	1
<i>conclude</i>												1			1
<i>continue</i>	1	2													8
<i>cough</i>														1	1
<i>cry</i>	8	9			1		4				2	6	3	11	138
<i>demand</i>			1											1	5
<i>drawl</i>															2
<i>echo</i>												1			8
<i>ejaculate</i>															1
<i>entreat</i>															1
<i>exclaim</i>	2	1						1	1			1		1	16
<i>explain</i>	1														3
<i>expostulate</i>															2
<i>falter</i>															2
<i>gasp</i>	1											1			4
<i>giggle</i>															1
<i>groan</i>															2
<i>growl</i>															2
<i>grumble</i>															1
<i>hint</i>										1					2
<i>hurry</i>															1
<i>inquire</i>	3										1	1			13
<i>interpose</i>															6
<i>interrupt</i>	1	1					2								11
<i>laugh</i>															1
<i>murmur</i>															5
<i>muse</i>															2
<i>mutter</i>												1			5
<i>observe</i>	4	1						3	1	1		2		3	34
<i>pant</i>															1
<i>plead</i>						1							1	1	5
<i>pout</i>															2
<i>proceed</i>		1				1	1							2	10
<i>pursue</i>	3	2		1			2		1	1	1	3		4	26
<i>reason</i>		1													1
<i>reiterate</i>											1				1
<i>rejoine</i>							1			1	1	1			10
<i>remark</i>	1									1				1	10
<i>remonstrate</i>		1													2
<i>repeat</i>	5	3	2		1		2	1	3	2		2	1	2	43
<i>reply</i>	4		2				1					3		3	30
<i>respond</i>	1													1	2

	Mr. Dorrit	Mr. Meagles	Mr. Merdle	Mr. Plornish	Mr. Rugg	Mr. Sparkler	Mrs. Clennam	Mrs. General	Mrs. Gowan	Mrs. Merdle	Mrs. Plornish	Pancks	Pet	Resto	TOTAL
<i>resume</i>	3			1						2		1			13
<i>retort</i>	2	2	1		1			1		1		3	1		27
<i>return</i>	23	12	3	1	2	3	12	9	7	7	2	8	3	28	304
<i>sigh</i>															6
<i>smile</i>														1	2
<i>snarl</i>															1
<i>snort</i>												2			2
<i>sobb</i>															2
<i>stammer</i>						2									2
<i>stipulate</i>															1
<i>suggest</i>		2													4
<i>superadd</i>								1							1
<i>titter</i>															1
<i>urge</i>	1	1		1		2						1		1	10
<i>whisper</i>															5
<b>TOTAL</b>	76	48	15	6	9	13	34	16	14	25	12	45	10	71	958

*A Tale of Two Cities (TTC)*

	Sydney Carton	Charles Darnay	Madame Defarge	Dr. Manette	Jacques Three	Jerry Cruncher	Lucie Manette	Marquis St Evrémonte	Miss Pross	Mme. Defarge	Mr. Lorry	Mr. Stryver	Resto	TOTAL
<i>add</i>	2			1				2						5
<i>answer</i>	2	3	2	1		2	2			2	6		3	23
<i>argue</i>										1				1
<i>ask</i>		1	4	2		3	1	1	3	3	8	1	8	35
<i>assent</i>			4								1			5
<i>bawl</i>									1					1
<i>call</i>									1					1
<i>cry</i>	1		3	1		1	4		7	4	6	2	11	40
<i>croak</i>					6								2	8
<i>demand</i>								1		2		1	2	6
<i>echo</i>	1									1				2
<i>ejaculate</i>													1	1
<i>exclaim</i>	2	1		1	1	1	1				2		3	12
<i>explain</i>			1											1
<i>growl</i>						1							3	4
<i>grumble</i>													1	1
<i>hint</i>											1			1
<i>implore</i>				1										1
<i>inquire</i>									1	1	1		2	5
<i>interrupt</i>													1	1
<i>laugh</i>									1			1		2
<i>mourn</i>									1					1
<i>murmur</i>			1							1				2
<i>mutter</i>	3		2	1		2						1		9
<i>observe</i>	1	1	2		3			2			1		2	12
<i>pause</i>											1			1
<i>plead</i>						1								1
<i>proceed</i>						2								2
<i>protest</i>			1											1
<i>pursue</i>	1	4				1			1	1	3	1	2	14
<i>reason</i>			1											1
<i>rejoin</i>	1								1			3		5
<i>remark</i>									1				1	2
<i>remonstrate</i>		1												1
<i>repeat</i>	2		2	1		2		2		7	1	2	2	21
<i>reply</i>		1							1				2	4
<i>resume</i>		1											1	2
<i>retort</i>						3								3
<i>return</i>	5	5	7	1		8		2	5	9	1	1	10	54
<i>shriek</i>													1	1
<i>suggest</i>	1													1
<i>urge</i>							2				1			3
<i>whisper</i>											1		2	3
<b>TOTAL</b>	22	18	30	10	10	27	10	10	24	32	34	13	60	300



Great Expectations (GE)

	Bill Biddy	Bentley Drummie	Estella	Herbert Pocket	Joe Gargery	Magwitch	Miss Havisham	Mr. Jaggers	Mr. Pumblechook	Mr. Wopsle	Mrs. Joe Gargery	Orlick	Pip	The Aged	Mr. Wemmick	Resto	TOTAL
<i>acquiesce</i>				1													1
<i>add</i>			2		3								3		4	3	15
<i>answer</i>		1		1	1	6	1	1		1		1	9		3		25
<i>ask</i>	5		4	2		1	6	5	2	1	5		25			6	62
<i>assent</i>					1					1			1			1	4
<i>call</i>													1				1
<i>continue</i>					1												1
<i>cry</i>	2			2	4	2	6	2	2		7	1	5	1	2	8	44
<i>demand</i>					2		1								2	1	6
<i>echo</i>	1					1					1					1	4
<i>exclaim</i>						1	2				3		2			3	11
<i>explain</i>				1									2				3
<i>falter</i>													1				1
<i>growl</i>		1										4				2	7
<i>hazard</i>													1				1
<i>inquire</i>													3				3
<i>insist</i>						2											2
<i>interpose</i>			1				1				1		2			1	6
<i>interrupt</i>	1							2					2				5
<i>lisp</i>																1	1
<i>moan</i>							3										3
<i>murmur</i>	1												1				2
<i>muse</i>									1								1
<i>mutter</i>					1	1	1						1				4
<i>observe</i>					3	2		2			1		3			4	15
<i>pant</i>																1	1
<i>persist</i>						1											1
<i>pipe</i>														1			1
<i>plead</i>	1						1						2			2	6
<i>proceed</i>					1										1		2
<i>pursue</i>	1			2	4	2		5	1	1			1	1	2		20
<i>remark</i>	1						1						4		1	1	8
<i>remonstrate</i>													1			2	3
<i>repeat</i>	1	1	1			1	2	7		1	3		4		1	2	24
<i>reply</i>	2		5	5	3	1	2	1		1		2	10	1	3	2	38
<i>resume</i>	1				1	1			1				1			2	7
<i>retort</i>		3	3		1		1	5	1		1	5	2			1	23
<i>return</i>	4	2	8	7	12	6	2	2	5	3	5	1	11	2	18	19	107
<i>sneer</i>		1															1
<i>stammer</i>													1				1
<i>stipulate</i>								1									1
<i>suggest</i>													1			1	2
<i>urge</i>													1				1
<b>TOTAL</b>	<b>21</b>	<b>9</b>	<b>24</b>	<b>21</b>	<b>38</b>	<b>28</b>	<b>30</b>	<b>33</b>	<b>13</b>	<b>9</b>	<b>27</b>	<b>14</b>	<b>101</b>	<b>6</b>	<b>37</b>	<b>64</b>	<b>475</b>

*Our Mutual Friend (OMF)*

	Alfred Lammle	Bella Wilfer	Betty Higden	Charley Hexam	Eugene Wrayburn	Mr. Fledgeby	Georgiana Podinsap	John Harmon	Lavinia Wilfer	Lizzie Hexam	Miss Abbey	Miss Wren	Mortimer	Mr. Boffin	Mr. Headstone	Mr. Inspector
<i>acquiesce</i>															1	
<i>add</i>	1	1		1	1	1		5				6	1	1		2
<i>admit</i>																
<i>answer</i>	1	1	2		2	2		2		5		1		5	5	
<i>argue</i>														1		
<i>ask</i>	3	18	2	4	10	7	1	11	1	8	4	13	8	24	11	2
<i>assent</i>	1	1			1	2		1				1		1		
<i>bluster</i>														1		
<i>call</i>																
<i>conclude</i>													1			
<i>continue</i>			1			1										
<i>cough</i>																
<i>cry</i>	4	25	3	3	3	12	6	4	2		2	22	3	21	3	2
<i>demand</i>	2				1	2		3	1		2	2	1	3		
<i>drawl</i>		1														
<i>entreat</i>																
<i>exclaim</i>	3	4		2	3	1	2	1	1		1	10	1	3	1	
<i>explain</i>		1					1	1				1				
<i>expostulate</i>																
<i>falter</i>		1						1								
<i>gasp</i>		1				1								1		
<i>grin</i>																
<i>groan</i>						2										
<i>growl</i>																
<i>grumble</i>				2		1										
<i>hazard</i>						1										
<i>hint</i>																
<i>inquire</i>	2	3			2	2		3		1		5		3	1	
<i>insinuate</i>														2		
<i>interpose</i>				2	1	1	1	1	3	1	1	3		2		
<i>interrupt</i>															1	
<i>laugh</i>	1	1			2	1								1		
<i>moan</i>						1										
<i>murmur</i>	1	1	1		7	1		3					1	1		
<i>muse</i>														1		
<i>mutter</i>					1	2		1				1		1	1	
<i>observe</i>	2	1			4	1	1	2	1			2	4	2		
<i>pant</i>		1														
<i>plead</i>						1	1									
<i>pout</i>		1														
<i>proceed</i>		2		1		6		1								
<i>proclaim</i>																
<i>protest</i>									1					1		
<i>pursue</i>		5		4	4	5	3	7	1			3	1	11	4	
<i>rejoin</i>	1	1			1			1			1					
<i>remark</i>	2	1			9	7		2			2	4	1	4	2	
<i>remonstrate</i>	1				1	2			1					1		
<i>repeat</i>	4	5		2	2	5		4		3			2	9	2	
<i>reply</i>	4	4		1	9	7	3	7	4	4	2	17	2	6	3	
<i>respond</i>																
<i>resume</i>	1			1	1	1		2		1	1	1	1	2		
<i>retort</i>	2	5			2	4		1	1			2	1	6	1	1

	Alfred Lammie	Bella Wilfer	Betty Higden	Charley Hexam	Eugene Wrayburn	Mr. Fledgeby	Georgiana Podsnap	John Harmon	Lavinia Wilfer	Lizzie Hexam	Miss Abbey	Miss Wren	Mortimer	Mr. Boffin	Mr. Headstone	Mr. Inspector
<i>return</i>	1	23	6	4	28	10	4	29	10	8	5	27	11	20	9	2
<i>roar</i>																
<i>scream</i>									1							
<i>snarl</i>	1															
<i>sneer</i>						1										
<i>sob</i>		2								1						
<i>stammer</i>																
<i>stipulate</i>																
<i>suggest</i>	1	7				1		1			1	1	3			
<i>urge</i>		1				2		2		1	1	1	1	3		
<i>utter</i>														1		
<i>vociferate</i>																
<i>whimper</i>						1										
<i>whisper</i>		1			2				1				1			
<i>whistle</i>						1										
<b>TOTAL</b>	39	119	15	27	97	96	23	95	30	33	23	123	44	138	45	9

	Mr. Milvey	Mr. Wilfer	Mr. Wren	Mrs. Boffin	Mrs. Wilfer	Riah	Rogue Riderhood	Silas Wegg	Sloppy	Sophronia Lamble	Mr. Venus	Resto	TOTAL
<i>acquiesce</i>													1
<i>add</i>	1	2				1	2	3	1			1	31
<i>admit</i>		1											1
<i>answer</i>						3	5		3		2	1	40
<i>argue</i>												1	2
<i>ask</i>		2		5		6	6	11	3	5	7	11	183
<i>assent</i>	1	1					1	2			2	2	17
<i>bluster</i>								1					2
<i>call</i>								1					1
<i>conclude</i>							1						2
<i>continue</i>									1				3
<i>cough</i>								1					1
<i>cry</i>			2	17	3		13	9	2	2	1	6	170
<i>demand</i>				1	1		1	1			1		22
<i>drawl</i>													1
<i>entreat</i>												1	1
<i>exclaim</i>		1		3	4		2	4		2	1	1	51
<i>explain</i>		2										1	7
<i>expostulate</i>				1		1							2
<i>falter</i>													2
<i>gasp</i>													3
<i>grin</i>									1				1
<i>groan</i>													2
<i>growl</i>							4	1				1	6
<i>grumble</i>								1			1		5
<i>hazard</i>													1
<i>hint</i>		2								1	1		4
<i>inquire</i>		1					1	3		1	1	4	33
<i>insinuate</i>		1											3
<i>interpose</i>					1	1				1			19
<i>interrupt</i>								1			1		3
<i>laugh</i>										1			7
<i>moan</i>													1
<i>murmur</i>						1	1			1			19
<i>muse</i>													1
<i>mutter</i>							5	1			1		14
<i>observe</i>	1	5						3		1	2	1	33
<i>pant</i>													1
<i>plead</i>			1										3
<i>pout</i>													1
<i>proceed</i>		1		1	2		1				1		16
<i>proclaim</i>					2								2
<i>protest</i>													2
<i>pursue</i>	2	2		4	3	2	1	4		1	1	4	72
<i>rejoin</i>		2		1	2						1	1	12
<i>remark</i>		1						1		1	4	4	45
<i>remonstrate</i>				1				2	1			1	11
<i>repeat</i>		4		2	5	1	6	3	1	1	1	3	65
<i>reply</i>	1	4			1	5	8	13		4	4	2	115
<i>respond</i>						1							1
<i>resume</i>		1		1	1	1		2		1			19
<i>retort</i>					2		3	7			2		40

	Mr. Milvey	Mr. Wilfer	Mr. Wren	Mrs. Boffin	Mrs. Wilfer	Riah	Roigue Riderhood	Silas Wegg	Sloppy	Sophronia lamble	Mr. Venus	Resto	TOTAL
<i>return</i>		15	1	11	15	6	14	26	1	6	12	18	322
<i>roar</i>							1		1				2
<i>scream</i>													1
<i>snarl</i>													1
<i>sneer</i>								1					2
<i>sob</i>													3
<i>stammer</i>			1										1
<i>stipulate</i>							1						1
<i>suggest</i>		2						1			1	2	21
<i>urge</i>		1	1	2		1	5	2		1	1	3	29
<i>utter</i>													1
<i>vociferate</i>							2						2
<i>whimper</i>													1
<i>whisper</i>				1				3			2		11
<i>whistle</i>													1
<b>TOTAL</b>	6	51	6	51	42	30	84	108	15	30	51	69	1499





