

9. La influencia de Charles Dickens en Pérez Galdós a través de las suspensiones: el ejemplo de *Doña Perfecta*

9.1. Introducción

En este último capítulo nos ocupamos del estilo de Galdós desde una perspectiva diferente, tanto desde un punto de vista analítico como metodológico. Desde un punto de vista analítico, en primer lugar, en el capítulo investigamos la influencia que Charles Dickens ejerció en el estilo del autor canario. Para ello, nos centramos en las suspensiones, un concepto que ya hemos mencionado en capítulos anteriores (véanse apartados 4.4.2, 5.4.2, 6.4.2 y 8.4.1) y en el que parece existir, por parte de Galdós, un uso inspirado en el estilo de Dickens. Una suspensión puede definirse como «a protracted interruption by the narrator of a character's speech» (Lambert 1981, 6). En (1) mostramos un ejemplo extraído de *Our Mutual Friend*. Se trata de una proposición proyectora¹ utilizada por el narrador para introducir el habla de los personajes que pueblan el universo ficticio de la novela. Una suspensión puede tener varias funciones, como organizar el discurso, ofrecer información relevante sobre la caracterización de los personajes o crear efectos como la sensación de simultaneidad entre las palabras del personaje y la acción (si la hubiera) que se describe en la propia suspensión (Mahlberg y Smith 2010, 462-466). En (1), por ejemplo, la suspensión contribuye a crear ese efecto de sincronía entre las palabras de Silas Wegg y su lenguaje corporal («eyeing him while pretending to keep him company in eyeing the fire»). El uso de suspensiones ha sido identificado como un hábito literario característico de Dickens (Lambert 1981, Newsom 2000, 556) que, gracias a los avances en los estudios de corpus, ha podido ser analizado de forma siste-

¹ Como mencionábamos en el apartado 4.2.1, en este libro utilizamos, siguiendo la nomenclatura propia de la gramática sistémica funcional, los conceptos de proposición proyectora y proposición proyectada (Halliday 2004, 445) para referirnos a la voz del narrador y a las palabras de los personajes, respectivamente.

mática a lo largo de toda su producción (Mahlberg y Smith 2012, Mahlberg, Smith y Preston 2013, Mahlberg *et al.* 2016, entre otros). En la lengua literaria de Galdós, como analizamos en este capítulo utilizando *Doña Perfecta* como ejemplo, se advierte un uso similar de esta construcción. Sirva como botón de muestra el ejemplo (2), en donde se observa una estructura similar de la que Galdós se sirve para crear un efecto de simultaneidad entre el habla de don Inocencio (el Penitenciario) y su lenguaje corporal («acercándose a los dos jóvenes y haciéndoles una reverencia»), situado en la proposición proyectora que sirve para introducir el discurso.

- (1) ‘Ah, dear me, dear me!’ exclaimed Wegg, but eyeing him while pretending to keep him company in eyeing the fire, ‘such is Woman! And I remember you said that night, sitting there as I sat here—said that night when your peace of mind was first laid low, that you had taken an interest in these very affairs. Such is coincidence!’ (*Our Mutual Friend*, libro 3, capítulo 7)².
- (2) –¡Ah! Sr. D. José –exclamó el Penitenciario con franca risa, acercándose a los dos jóvenes y haciéndoles una reverencia–. ¿Está Vd. dando lecciones de horticultura? Insepe nunc Melibœe puros, pone ordine vites, que dijo el gran cantor de los trabajos del campo. Injerta los perales, caro Melibeo, arregla las parras... ¿Con que cómo estamos de salud, Sr. don José? (*Doña Perfecta*, capítulo 8).

Además de en el valor literario, también existen paralelismos de tipo formal que refuerzan la hipótesis de que el uso que Galdós hace de las suspensiones está relacionado con la influencia que Dickens ejerció sobre él. En los ejemplos (1) y (2) se muestran algunas de estas similitudes, de las que en el apartado analítico nos ocupamos en detalle, como los sintagmas preposicionales («with a sigh» y «con franca risa») y las oraciones subordinadas adverbiales («eyeing him while pretending to keep him company in eyeing the fire» y «acercándose a los dos jóvenes y haciéndoles una reverencia») que aparecen en las suspensiones o el uso de exclamaciones en el estilo directo que las precede («Ah, dear me, dear me!» y «¡Ah!»), reforzadas por un verbo de habla de carácter descriptivo («exclaimed y «exclamó»).

² Al igual que en los ejemplos de la producción narrativa de Galdós, los ejemplos de las novelas de Dickens que presentamos en este capítulo han sido extraídos de una versión digitalizada de los textos (véase apartado 9.3). Por lo tanto, en lugar de la paginación, únicamente se ofrece como referencia el capítulo en el que aparecen.

Desde un punto de vista metodológico, en segundo lugar, para llevar a cabo nuestro análisis hemos recurrido a un sistema de anotación, que ha permitido identificar las suspensiones en *Doña Perfecta* de manera automática. Como se explica en el apartado 9.3, esta anotación es parte de un proyecto de mayor envergadura, en el que, siguiendo un modelo de anotación existente para las novelas de Dickens, separamos distintos niveles textuales de la novela (entre los que se encuentran las suspensiones). Esta anotación, de la que aquí presentamos los resultados obtenidos en *Doña Perfecta*, permite realizar una comparación sistemática del uso que Dickens y Galdós hacen de las suspensiones para investigar la consabida influencia que el primero ejerció sobre el segundo desde una perspectiva inédita en la exégesis del autor canario.

El resto del capítulo se organiza como sigue. En primer lugar, en el apartado 9.2 ofrecemos un marco contextual sobre la conocida influencia que Charles Dickens ejerció en Galdós. A continuación, explicamos la metodología de estudio empleada, en donde detallamos los pormenores del comentado sistema de anotación que hemos desarrollado y aplicado sobre *Doña Perfecta*, y mostramos los resultados obtenidos (apartado 9.3). En el apartado 9.4, finalmente, presentamos el análisis de estos resultados. El análisis se organiza en torno a dos bloques principales. De un lado, nos ocupamos de aspectos de tipo formal, como el uso de sintagmas preposicionales y oraciones subordinadas adverbiales en las suspensiones (apartado 9.4.1) o el uso de exclamaciones y vocativos en el estilo directo que las precede (apartado 9.4.2). De otro lado, analizamos el valor funcional de las suspensiones y nos centramos tanto en el efecto de simultaneidad que contribuyen a crear entre el discurso de los personajes y su lenguaje corporal como en su valor caracterizador, en donde se advierte un claro paralelismo en el uso que Dickens y Galdós hacen de esta construcción (apartado 9.4.3). El capítulo finaliza con un apartado de consideraciones finales, donde exponemos tanto el potencial como las limitaciones del sistema de anotación empleado para analizar de manera sistemática este elemento en la producción narrativa de ambos novelistas.

9.2. Dickens y Galdós

Analizar el estilo de Galdós desde una perspectiva dickensiana no comporta, desde luego, una aproximación inédita en los estudios galdosianos. Es de sobra conocida la influencia que sobre el novelista ejercieron figuras de la literatura universal, entre las que se encuentra el autor inglés (Levy 1927;

McGovern 2000; Tambling 2013)³. De hecho, Dickens es tal vez el autor que de forma más patente influyó en el estilo de Galdós, quien así lo reconoció en la autobiográfica *Memorias de un desmemoriado*:

consideraba yo a Carlos Dickens como mi maestro más amado. En mi aprendizaje literario, cuando no había salido yo de mi mocedad petulante, apenas devorada *La Comedia humana* de Balzac, me apliqué con loco afán a la copiosa obra de Dickens (Pérez Galdós 1980,1693).

En este aprendizaje literario encontramos, precisamente, la traducción que Galdós hizo del *Pickwick* de Dickens para el diario *La Nación* en 1868, al tiempo que escribía su ópera prima *La Fontana de Oro*. La traducción sirvió no solo de homenaje al novelista victoriano, sino también para absorber algunos de sus hábitos estilísticos (Wright 1979, 24), como las descripciones minuciosas de la apariencia física de los personajes, la postura jocosa del narrador en determinados momentos de la historia o su animadversión a los opresores. De estos hábitos estilísticos, de hecho, nos habla Galdós en su crónica «Carlos Dickens», que publicó como una suerte de preámbulo a la comentada traducción de *Pickwick Papers* (Ramoneda 1989, 20).

Esta admiración se materializó en una clara influencia, que se reconoce con facilidad en los universos ficticios que Galdós nos plantea en sus novelas y que la crítica especializada se ha ocupado de recopilar. Un ejemplo son los nombres simbólicos. En *Doña Perfecta*, por ejemplo, existen personajes con nombres con una carga caracterizadora clara, como doña Perfecta o don Inocencio, similares a Esther Summerson (*summer sun*) o Alan Woodcourt (*would court*) en *Bleak House*. Las muletillas empleadas por los personajes resultan un recurso de caracterización habitual en las novelas de Galdós con un claro componente dickensiano, como «un suponer», de Benigna (*Misericordia*), o «en toda la extensión de la palabra», de doña Lupe (*Fortunata y Jacinta*), con una función caracterizadora similar a la de «I never will desert Mr. Micawber» de Mrs. Micawber (*David Copperfield*) o «I'll eat my head», de Mr. Grimwig (*Oliver Twist*). En la construcción de las novelas, por su parte, también se advierten ecos dickensianos claros, tanto en las tramas argumentales como en la caracterización de los personajes que aparecen en ellas.

³ Otros autores del canon que influyeron el estilo galdosiano fueron Cervantes (Goldman 1971, Benítez 1990, 1992), Balzac (Lacosta 1968, Ollero 1973) o los escritores de la escuela rusa, como Tolstói y Dostoievski (Gilman 1981, Ley 1977, 294-295).

En el caso de las tramas argumentales, por un lado, encontramos ejemplos como el duodécimo capítulo de *La desheredada*, donde la sátira de la familia Pez se construye de un modo casi idéntico al que se hace de los Barnacles, en términos igualmente satíricos, en *Little Dorrit* (Tambling 2013). Otro ejemplo es el capítulo «Una visita al Cuarto Estado» en *Fortunata y Jacinta*, que ha sido frecuentemente relacionado con la búsqueda de un huérfano que tiene lugar en *Our Mutual Friend* (Gilman 1981, 218-219). En el caso de la caracterización de los personajes, por otro lado, advertimos paralelismos de distinto tipo. En ocasiones, tienen que ver con la apariencia física, como el caso de Marianela (*Marianela*), cuya diminuta estatura, así como su aspecto ciertamente grotesco y rozando lo repulsivo se asemeja al de Jenny Wren en *Our Mutual Friend* (Ericson 1934, 66). Otras veces los personajes parecen sacados directamente de las novelas de Dickens. En *Fortunata y Jacinta*, el tío de Fortunata, José Izquierdo, suele considerarse un personaje inspirado en Mr. Casby (*Little Dorrit*), al igual que doña Guillermina, también en *Fortunata y Jacinta* suele asociarse al personaje de Mrs. Jellyby (*Bleak House*) por su filantropía (Gilman 1981, 218).

Todos estos paralelismos forman parte de una suerte de inventario que se ha ido enriqueciendo con el paso del tiempo pero que no se sustenta sobre una base analítica sólida. Esto no quiere decir, en modo alguno, que las referencias que acabamos de exponer y todos los trabajos que se ocupan de los paralelismos que existen en las novelas de Dickens y Galdós (Ericson 1934, Levy 1937, Berkowitz 1948, Nisbet 1966, Nimetz 1968, Ley 1977, Gilman 1981, Ortiz 1986, Cardona 1988, Pasto-Crosby 1988, Willem 1992, McGovern 2000, Tambling 2013) no sirvan para ilustrar la influencia (innegable) que el primero ejerció sobre el segundo. Sin embargo, como lamenta Nieto Caballero (2019a, 324), no existen aproximaciones sistemáticas al estilo de ambos autores que permitan calibrar en qué medida el estilo de Dickens influyó en el de Galdós más allá de la colección de ejemplos basados en el conocimiento de la obra de ambos autores. Esta falta de estudios, según Nieto Caballero (2019a, 324), no solo justifica sino que parece demandar aproximaciones de carácter metódico a la obra de ambos autores. Los estudios de corpus son una buena opción en este sentido. La propia Nieto Caballero (2019a) plantea un estudio de estilística de corpus desde el que identifica concomitancias estilísticas en el uso que ambos autores hacen del lenguaje corporal. En este capítulo damos un paso más en el antedicho grado de sistematicidad de los análisis de la producción narrativa de ambos autores, pues recurrimos a un sistema de anotación para identificar segmentos de textos de forma automática desde el

que poder comparar el uso que ambos autores hacen de una construcción muy concreta: las suspensiones. A continuación, explicamos el procedimiento metodológico que hemos utilizado para identificar los ejemplos que analizamos en el apartado 9.4 de *Doña Perfecta*, novela de la que nos ocupamos en este capítulo.

9.3. Metodología y resultados

La anotación de las suspensiones de *Doña Perfecta* es parte de un proyecto de mayor envergadura en el que estamos anotando las novelas de Galdós en bloques según la clasificación que mostramos en el Apéndice 1: novelas de la primera época, las distintas series de los *Episodios nacionales* y las novelas contemporáneas. *Doña Perfecta* pertenece al grupo de novelas de la primera época –fue publicada en 1876–. De forma más concreta, el proceso de anotación que llevamos a cabo está basado en la anotación de las novelas de Charles Dickens en el marco del proyecto CLiC Dickens (Mahlberg *et al.* 2016)⁴, en el que las novelas del autor victoriano se anotan según los dos niveles principales de la historia: la voz del narrador y el discurso (fundamentalmente verbal, aunque también mental) de los personajes. En (3) mostramos un ejemplo de *Doña Perfecta* que sirve para ilustrar estos dos niveles. De un lado, la voz del narrador se corresponde con todo el discurso narrativo, que en el ejemplo (3) aparece en letra cursiva. El discurso de los personajes, de otro lado, se corresponde con el estilo directo que sirve para reproducir sus palabras y, de forma menos habitual pero también posible, sus pensamientos. En el ejemplo (3) el discurso de los personajes aparece en letra redonda.

- (3) *Pepe Rey dirigió la vista hacia donde estaba su prima, con intención de unirse a ella; pero algunas preguntas sagaces del canónigo le retuvieron al lado de doña Perfecta. Rosario estaba triste, oyendo con indiferencia melancólica las palabras del abogadillo, que instalándose junto a ella había comenzado una retahíla de conceptos empalagosos, con importunos chistes sazónada, y fatuidades del peor gusto.*

⁴ Para una información detallada sobre la aplicación CLiC, su sistema de anotación y sus aplicaciones de análisis en el ámbito hispánico remitimos a Nieto Caballero y Ruano San Segundo (2020: 94-97).

–Lo peor para ti –*dijo doña Perfecta a su sobrino cuando le sorprendió observando la desacorde pareja que formaban Rosario y Jacinto*–, es que has ofendido a la pobre Rosario. Debes hacer todo lo posible por desenojarla. ¡La pobrecita es tan buena!...

–¡Oh, sí, tan buena! –*añadió el canónigo*–, que no dudo perdonará a su primo (*Doña Perfecta*, capítulo 10).

En este sistema de anotación, además, en la voz del narrador se anotan dos construcciones concretas: las suspensiones cortas y las suspensiones largas. Una suspensión corta es aquella que está formada por hasta cuatro palabras, mientras que una suspensión larga es aquella con una longitud de cinco o más palabras. En el ejemplo (3) vemos tanto una suspensión corta («añadió el canónigo») como una larga («dijo doña Perfecta a su sobrino cuando le sorprendió observando la desacorde pareja que formaban Rosario y Jacinto»). En el caso de este capítulo, nos centramos únicamente en las suspensiones largas, a las que, por comodidad, nos referimos simplemente como suspensiones. La anotación de las suspensiones en las novelas de Dickens por parte de Mahlberg et al. (2016) tiene que ver con su relevancia en el marco del estilo del autor victoriano, como apuntábamos en la introducción. Trasladar este sistema de anotación a las novelas de Pérez Galdós hace posible, por tanto, investigar de forma sistemática esta misma construcción en su producción narrativa y analizar las concomitancias estilísticas que existen entre ambos autores.

Desde un punto de vista procedimental, el sistema de anotación se ha desarrollado partiendo de los dos niveles textuales que acabamos de comentar: la voz del narrador y el discurso de los personajes. Teniendo en cuenta que el estilo directo en que aparece representado el discurso de los personajes tiene unas características formales propias (las comillas, los guiones, etc.), Mahlberg et al. (2016, 445) utilizan estos elementos para diseñar un sistema que distinga ambos niveles. Como en inglés la norma es representar el discurso directo entre comillas, en su sistema de anotación recurren a las comillas como rasgo formal que permite distinguir los distintos niveles de texto. En español, sin embargo, no siempre se recurre a las comillas. En el caso de Galdós y la versión digitalizada de sus novelas alojadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f.), de donde hemos descargado las novelas para compilar nuestro corpus (véase apartado 2.2.1), la norma es que el estilo directo aparezca marcado por guiones largos, como se puede comprobar en el ejemplo (3). Este hecho hace que nuestro criterio formal para distinguir los distintos niveles de texto sea ligeramente distinto. En nuestro caso, hemos

recorrido a la marca formal del guion para marcar el inicio de estilo directo y al retorno de carro para marcar el final.

Metodológicamente, la *Doña Perfecta* se ha llevado a cabo utilizando Python. En concreto, hemos utilizado un sistema de anotación jerarquizada de elementos XML (*<element> </element>*) para anotar párrafos y oraciones, por un lado, y elementos «vacíos», también conocidos como *milestones* en inglés (*<milestone/>*), para localizar marcas de ejemplos de estilo directo y suspensiones, por otro. Los elementos que forman la anotación jerarquizada de párrafos y oraciones contienen el texto entre un elemento de apertura y otro de cierre (*<p>* y *</p>* en el caso de los párrafos, por ejemplo), mientras que los elementos vacíos que anotan el habla de los personajes y las suspensiones contienen su propio marcador para indicar el inicio o el final del fenómeno anotado (*<qs/>* y *<qe/>* para indicar el inicio y el final del habla de un personaje, por ejemplo). En la Tabla 14 mostramos las etiquetas que hemos utilizado, siguiendo la nomenclatura utilizada en inglés para las novelas de Dickens por Mahlberg *et al.* (2016).

Tabla 14. Etiquetas para la anotación de *Doña Perfecta*.

Etiquetas para la anotación		
Etiqueta	Significado (inglés)	Significado (español)
<i><p></i>	<i>Paragraph (start)</i>	Párrafo (inicio)
<i></p></i>	<i>Paragraph (end)</i>	Párrafo (final)
<i><s></i>	<i>Sentence (start)</i>	Oración (inicio)
<i></s></i>	<i>Sentence (end)</i>	Oración (final)
<i><sls/></i>	<i>Suspension (long) (start)</i>	Suspensión larga (inicio)
<i><sls/></i>	<i>Suspension (long) (end)</i>	Suspensión larga (final)
<i><sss/></i>	<i>Suspension (short) (start)</i>	Suspensión corta (inicio)
<i><sls/></i>	<i>Suspension (short) (end)</i>	Suspensión larga (final)
<i><qs/></i>	<i>Quote (start)</i>	Cita (inicio)
<i><qe/></i>	<i>Quote (end)</i>	Cita (final)

Fuente: elaboración propia.

En la Figura 11 mostramos una captura de pantalla del sistema de anotación, donde aparece desglosado el ejemplo (3). La anotación jerarquizada de párrafos (*<p>* y *</p>*) y oraciones (*<s>* y *</s>*) se articula en torno a retornos de carro (párrafos) y signos de puntuación (oraciones). Por su parte, el inicio del habla del personaje (*<qs/>*) lo marca un guion, mientras que el final

(`<qe/>`) lo marca nuevamente el retorno de carro. La suspensión, finalmente, se identifica como un elemento dentro de una construcción de estilo directo que aparece necesariamente entre dos guiones. Al tratarse de una suspensión larga (de cinco o más palabras), el inicio se marca con `<sls/>` y el final con `<sle/>` (las suspensiones cortas se marcan con `<sss/>` y `<sse/>`). El inicio de una suspensión implica necesariamente el final del habla del personaje, mientras que el final de una suspensión implica necesariamente el reinicio del habla del personaje, que no son sino la primera y la segunda parte del parlamento del este, como se puede observar en la figura.

```

<p>
<s>
Pepe Rey dirigió la vista hacia donde estaba su prima, con intención de unirse a ella; pero algunas preguntas sagaces del
canónigo le retuvieron al lado de doña Perfecta.
</s>
<s>
Rosario estaba triste, oyendo con indiferencia melancólica las palabras del abogadillo, que instalándose junto a ella había
comenzado una retahíla de conceptos empalagosos, con importunos chistes sazónada, y fatuidades del peor gusto.
</s>
</p>
<p>
<s>
<q5/>
-Lo peor para ti
<qe/>
<sls/>
-dijo doña Perfecta a su sobrino cuando le sorprendió observando la desacerde pareja que formaban Rosario y Jacinto-
<sle/>
<q5/>
, es que has ofendido a la pobre Rosario. Debes hacer todo lo posible por desenojarla. ¡La pobrecita es tan buena!...
<qe/>
</s>
</p>
<p>
<s>
<q5/>
-¡Oh, sí, tan buena!
<qe/>
<sss/>
-añadió el canónigo-
<sse/>
<q5/>
, que no dudo perdonará a su primo.
<qe/>
</s>
</p>

```

Figura 11. Ejemplo de anotación en *Doña Perfecta*. Fuente: elaboración propia.

Este sistema de anotación se encuentra todavía en fase de desarrollo. Ese es uno de los motivos por los que en este capítulo solo presentamos un análisis de *Doña Perfecta*, ya que sobre los resultados obtenidos hemos tenido que repasar –y en su caso, retocar– algunos errores que hemos identificado. En la identificación de las suspensiones, por ejemplo, hemos advertido que cuando se utiliza un signo de puntuación dentro de la construcción, la suspensión no se anota correctamente. Tal sería el caso del ejemplo (4), en donde el nombre del personaje («D. Inocencio») contiene un punto que en el sistema de anotación se identifica como el final de una oración –no siendo etiquetada *exclamó*

el señor D. Inocencio escandalizado, por tanto, como una suspensión—. Más allá de estos casos, que comportan apenas unos cuantos ejemplos aislados, el sistema de anotación permite identificar de manera eficaz las suspensiones de la novela de Galdós de la que aquí nos ocupamos.

- (4) –¡El homicidio! ¡Qué atrocidad! –*exclamó el señor D. Inocencio escandalizado*—. Este hombre está loco (*Doña Perfecta*, capítulo 21).

En concreto, gracias al sistema de anotación que acabamos de explicar hemos sido capaces de localizar un total de 204 suspensiones en *Doña Perfecta*, que hemos exportado a un documento de Excel. En la Figura 12 mostramos veinticinco ejemplos, dispuestos en orden alfabético tomando como referencia la primera palabra de la suspensión.

Estilo directo	Suspensión	Estilo directo
-Es que de aquí no se ven más que los arrabales	-afirmó con disgusto el guía-	Cuando entre usted en la calle Real y en la del Condestable, verá fábricas tan hermosas...
-Señora	-afirmó el canónigo con energía-	Antes que consentir un atropello en esta honrada casa, antes que consentir el menor vej...
ue se ha propuesto hacerme morir de desesperación	-afirmó el joven visiblemente alterado-	Esto no es obra del ministro, esta y otras contrariedades que experimento son resultado...
ay sociedad, porque hay conciencia, porque hay Dios	travemente Rey, levantándose y alzando el brazo y señalando	diglo y repito que me casaré con ella.
-Pues te repito el bobetón, sobriño	-afirmó la señora con tanta energía como displicencia-	Ya lo sabes. No quiero que te cases con Rosario.
muerta, antes enterrada y hecha alimento de gusanos	Remedios cruzando las manos, como quien dice una pleg	que verla en poder de... ¡Ay!, señora, no se ofenda Vd. si le digo una cosa, y es que sería...
Lo decía	hadió bondadosamente el cura llenando el plato de su amigo	porque mi sobrina quiere que la acompañe Vd. un momento. Tiene que hacer no sé qué...
-Yo le aseguro al Sr. D. José	-añadió con energía el legislador lacedemonio-	que está muy retrebiendo hecho; porque de nada sirve formar causa a esos pillos. El juez les...
qué habían de entretenerse en estudiar antiguallas?	-añadió el canónigo con ironía-	Además, en latín sólo han escrito los calzonzos como Virgilio, Cicerón y Tito Livio. Yo, sin...
salvo el respeto, eso de la botafada es una calumnia	-añadió expresándose con extraordinaria dificultad-	Todos hablan de mí, que si entro o si salgo, que si voy, que si vengo... Y todo ¿por qué? P...
-Pero cómo te parece a tu padre?	flora, contemplando con verdadero arrobamiento al joven mi	Me parece que estoy mirando a mi querido hermano Juan. Se sentaba como te sientas tú...
-Bien sé lo que digo... Buenos tiempos van a venir	excelente mujer forzando más el sonsonete llorón con que	¡Dios mío! ¿Qué va a ser de nosotros? ¡Ah! Sólo el corazón de una madre siente estas cos...
-No seas tonto	la señora, poniéndole la mano en el hombro y mirándole de	No pienses disparates y convéncete de que tu enemigo, si existe, está en Madrid, en aqu...
-Parece que ni es tal ingeniero, ni cosa que lo valga	stario de olivos, que tenía empeñadas sus fincas por el doble	Pero ya se ve... Estos hambrientos de Madrid se creen autorizados para engañar a los pob...
-Sr. Pasolargo	-continuó la dama poniéndose seria-	esta noche, cuando vaya Vd. a su casa, mándeme acá a su hijo Bartolomé para que se que...
-Sr. Vejarroco, Sr. Pasolargo	-continuó la señora sin mirar al bravo de la localidad,	no estoy segura en mi casa. Ningún vecino de Orbajosa lo está, y menos yo. Vivo con el al...
-Mujer	-dijo al fin D. Inocencio-	me has quitado diez años de vida; me has abrasado la sangre; me has vuelto loco... ¡Que!
-¡Lástima de Cid Campeador	-dijo con el mayor desprecio doña Perfecta-	¿No cree Vd., como yo, señor Penitenciario, que en Orbajosa no hay ya un solo hombre a...
tú lo dudas? Hoy hemos de ver aquí cosas terribles...	-dijo con gran impaciencia la señora-	Hoy, hoy, ¿qué hora es? Las siete. ¡Tan tarde y no ocurre nada!...
Vaya, no la molesten Vds. con preguntas importunas	-dijo con oficiosidad el Penitenciario-	Pueden retirarse.
-Yo me defenderé como pueda	-dijo con resignación y cruzando las manos doña Perfecta-	¡Hágase la voluntad del Señor!
-Oiga Vd. una cosa, Sr. Ramos	-dijo D. Inocencio a su huésped cuando se pusieron a cenar-	¿Tiene Vd. muchas ocupaciones esta noche?
-Quizás. Señora, estamos en un día nefasto	-dijo D. Inocencio con solemne y conmovido acento-	¡Dios se apiade de nosotros!
-Ahora, querida sobrina	-dijo D. Inocencio entre serio y jovial-	puesto que hemos concluido de cenar, tráeme la jofaina.
-Sobrina	-dijo D. Inocencio grave y sentenciosamente-	cuando han pasado cosas mayores, los caprichillos no se llaman caprichillos, sino de otra...

Figura 12. Captura de pantalla de suspensiones de *Doña Perfecta*. Fuente: elaboración propia.

Organizar los resultados en una tabla de Excel nos permite explorar patrones y analizar de forma sistemática los ejemplos de un modo similar al que la aplicación CLiC permite para las novelas de Dickens. La aplicación CLiC ha sido desarrollada en el seno de un proyecto de investigación que analiza el estilo de Dickens en general y sus técnicas de caracterización en particular. En la Figura 13 mostramos una captura de pantalla de la herramienta, donde aparecen veinticinco suspensiones de la novela *Oliver Twist*.

Line	Left	Node	Right
1	from no bag but a basket. 'I 'lar, only think,	said Mrs. Mann, running out,—for three boys had been removed by this time.—	only think of that! that I should have
2	think this respectful or proper conduct. Mrs. Mann,	enquired Mr. Bumble, grasping his cane.	'to keep the parish officers a waiting at your
3	the other. He rebuked. 'I 'well, well, Mrs. Mann,	he replied in a calmer tone.	'it may be as you say; it may be. Lead the way
4	character. 'sir' said Mrs. Mann. 'I 'well, well,	said the board, evidently gratified with the compliment.	'perhaps I may be. Perhaps I may be. Mrs. Mann
5	spirits, and putting him quite at his ease. 'I 'Boy,	said the gentlemen in the high chair.	'taken to me. You know you're an orphan. I
6	for 'I 'I hope you say your prayers every night,	said another gentleman in a gruff voice.	'and pray for the people who feed you, and take
7	elysium, where it was all play and no work. 'O'her,	said the board, looking very knowing.	'we are the fellows to set this to rights; we'll
8	in a good 'spectable chimbly-sweepin' business,	said Mr. Gemfield. 'I want a	'prents, and I am ready to take him. 'I 'walk in
9	low a tone, that the words 'aving of expenditure,	'looked well in the accounts.	'have a printed report published; 'were alone
10	poor child's face, and he sobbed bitterly. 'Come,	said Mr. Bumble, somewhat less pompously, for it was gratifying to his feelings to observe the effect his discourse had produced.	'Come, Oliver! Wipe your eyes with the cuffs of
11	in Roman capitals of gigantic size. 'I 'Gather,	said the undertaker, taking Mr. Bumble by the gilt-edged lapel of his official coat.	'that's just the very thing I wanted to speak to
12	ever I see. Oliver, you are the—'I 'No, no, sir,	sobbed Oliver, clinging to the hand which held the well-known cane.	'no, no, sir; I will be good indeed; indeed
13	dional candle, when Mr. Bumble entered. 'I 'Aha!	said the undertaker, looking up from the book, and peering in the middle of a score.	'is that you, Bumble? 'I 'No one else, Mr
14	her's very small. 'I 'Why, he 'is, rather small,	said Mr. Bumble, looking at Oliver as if it were his fault that he was no bigger.	'he is small. There's no denying it. But he'll
15	very much out of repair. 'I 'Here, Charlotta,	replied Mr. Sowerberry, who had followed Oliver down.	'give this boy some of the cold bits that were
16	replied in the affirmative. 'I 'Then come with me,	said Mrs. Sowerberry, taking up a dim and dirty lamp, and leading the way upstairs.	'your bed's under the counter. You don't mind
17	with great deference, 'I 'I beg your pardon, sir,	said Oliver at length, sensing that no other visitor made his appearance.	'did you knock? 'I 'I knocked,' replied the
18	paper which he handed over to Sowerberry. 'I 'Aha!	said the undertaker, glancing over it with a lively countenance.	'an order for a coffin, ah? 'I 'For a coffin
19	be thus effectually and legally overborne. 'I 'Well,	said Mr. Sowerberry, taking up his hat.	'the sooner this job is done, the better. Hoah
20	in all its shapes. 'Nonsense! 'I 'I tell you,	said the man, denching his hands, and stamping furiously on the floor.—	'I tell you I won't have her put into the

Figura 13. Captura de pantalla de CLiC Dickens con suspensiones en *Oliver Twist*. Fuente: elaboración propia.

Para llevar a cabo nuestro análisis nos hemos apoyado en esta herramienta, pues, como apuntan Mahlberg *et al.* (2016, 438), la disposición de las suspensiones en una tabla similar a la de una concordancia permite una lectura vertical de los resultados y detectar patrones que en una lectura atenta de los textos pasan desapercibidos. En nuestro caso, nos basamos en los análisis realizados sobre este elemento en la producción narrativa de Dickens, de tal suerte que podamos explorar si existen usos similares en el modo en el que Galdós utiliza las suspensiones en *Doña Perfecta*.

9.4. Análisis

El análisis que presentamos a continuación se divide en dos bloques principales, uno relacionado con aspectos formales y otro con las funciones que pueden desempeñar las suspensiones. En primer lugar, en el bloque relacionado con aspectos formales (apartados 9.4.1 y 9.4.2) explicamos algunos de los componentes estructurales de las suspensiones que caracterizan el uso que Dickens hace de ellas, como las oraciones subordinadas adverbiales y los sintagmas preposicionales. También nos centraremos en algunos aspectos formales que se advierten con frecuencia en el estilo directo que precede a las suspensiones, como los vocativos o las exclamaciones. Como se podrá comprobar a lo largo del apartado, en el diseño textual de Dickens y Galdós en la organización de las suspensiones se advierte un claro paralelismo que sugiere un hábito dickensiano en el uso que Galdós hace de este elemento. En segundo lugar, en el apartado dedicado a las funciones de las suspensiones (apar-

tado 9.4.3) nos centramos tanto en el valor que las suspensiones tienen como recurso desde el que crear una sensación de sincronía entre el discurso de los personajes y su lenguaje corporal como en su potencial caracterizador. Como veremos, ambos aspectos, identificados como pare del uso idiosincrásico que Dickens hace de las suspensiones, son replicados por Galdós en *Doña Perfecta*, lo que servirá para afianzar la consabida influencia que Dickens ejerció sobre el autor canario desde una perspectiva inédita hasta la fecha.

9.4.1. Forma (i)

Las suspensiones, así como el estilo directo que las rodea, atesoran una serie de características formales en las novelas de Dickens que aparecen también en el uso que Galdós hace de estas construcciones. Por un lado, dentro de las suspensiones existen dos elementos a los que Dickens recurre frecuentemente para configurar distintos efectos literarios: las oraciones subordinadas adverbiales (*-ing clauses*) y los sintagmas preposicionales. Las oraciones subordinadas adverbiales, en primer lugar, son tal vez el elemento más significativo de las suspensiones, pues suelen hacer referencia al lenguaje corporal con el que se crea un efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y su gestualidad, como comentamos con más detalle en el apartado 9.4.3. En el ejemplo (5) mostramos un ejemplo («handing him the blue coat and waistcoat, and bustling very much») extraído de *Dombey and Son*. Sin embargo, las oraciones subordinadas adverbiales no solo hacen referencia al lenguaje corporal, sino que también pueden estar relacionadas con la dimensión psicológica del personaje, como mostramos en el ejemplo (6) de *The Mystery of Edwin Drood* («considering about it with the same sodden gravity»). La oración subordinada adverbial es, en el marco de las suspensiones en las novelas de Dickens, un recurso habitual desde el que incorporar información circunstancial —si bien esta puede ser relevante desde un punto de vista estilístico, como veremos en el siguiente apartado—.

- (5) ‘And now, Captain Cuttle,’ said Walter, *handing him the blue coat and waistcoat, and bustling very much*, ‘if you’ll come and break the news to Uncle Sol (which he ought to have known, days upon days ago, by rights), I’ll leave you at the door, you know, and walk about until the afternoon.’ (*Dombey and Son*, capítulo 15).

- (6) ‘He has plenty, Mr. Jasper, but he stones ‘em all away. Now, I don’t know what this scheme of mine comes to,’ *pursues Durdles, considering about it with the same sodden gravity*; ‘I don’t know what you may precisely call it. It ain’t a sort of a–scheme of a–National Education?’ (*The Mystery of Edwin Drood*, capítulo 5).

En *Doña Perfecta* observamos una tendencia similar. De las 204 suspensiones identificadas en la novela, 113 contienen oraciones subordinadas adverbiales, es decir, más de la mitad de los ejemplos –el 55,39 %–. En (7), (8), (9) y (10) mostramos cuatro ejemplos. Al igual que en las novelas de Dickens, vemos que se refieren tanto a la dimensión psicológica de los personajes, como ocurre en los ejemplos (7) y (8), como a información relacionada con el plano físico, como ocurre en (9) y (10). Este uso, como veremos en el apartado 9.4.3, suele servir para configurar efectos literarios similares a los que se advierten en las novelas de Dickens, como la comentada sensación de simultaneidad entre el discurso del personaje y su lenguaje corporal. Esta es sin duda la característica formal más representativa del uso que Dickens hace de las suspensiones, y que comporta también el rasgo más habitual en las que hemos identificado en *Doña Perfecta* –otros ejemplos citados en el capítulo que contienen oraciones subordinadas adverbiales son el (2), el (16), el (19), el (20), el (21), el (22), el (23), el (26), el (28), el (29), el (33), el (34), el (35), el (36), el (37) y el (43)–.

- (7) –Tú te has vuelto loco –replicó doña Perfecta, demostrando un sentimiento semejante a la compasión–. ¿Que tienes enemigos en Orbajosa? ¿Que alguien quiere vengarse de ti? Vamos, Pepe, tú has perdido el juicio. Las lecturas de esos libros en que se dice que tenemos por abuelos a los monos o a las cotorras, te han trastornado la cabeza (*Doña Perfecta*, capítulo 11).
- (8) –Querida tía –dijo Rey, sintiendo que se disipaba su encono–. También yo he cometido algunas faltas desde que soy huésped de esta casa (*Doña Perfecta*, capítulo 11).
- (9) –Es que no me dejan –respondió el ingeniero, dando un puñetazo en la mesa–. Rosario está secuestrada... (*Doña Perfecta*, capítulo 16).
- (10) –¡Qué pueblo!, pero ¡qué pueblo! –exclamó el militar tirando el chacó, poniendo a un lado espada y tahalí, cartera de viaje y capote–. Es la segunda

vez que nos mandan aquí. Te juro que a la tercera pido la licencia absoluta (*Doña Perfecta*, capítulo 18).

Además de las oraciones subordinadas adverbiales, el otro gran elemento que al que suele recurrir Dickens para ofrecer información circunstancial en las suspensiones es el sintagma preposicional. Estas construcciones «do not contribute to the progression of the story, but detail circumstantial information» (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 44). Así, mientras que las oraciones subordinadas adverbiales suelen referirse fundamentalmente al lenguaje corporal de los personajes, los sintagmas preposicionales suelen utilizarse para ofrecer información relevante sobre la actitud del personaje al pronunciar sus palabras, como se puede observar en los ejemplos (11) («with infinite contempt») y (12) («with an air of self-denial»). En Galdós también observamos un amplio uso de sintagmas preposicionales. De hecho, 93 de las 204 suspensiones identificadas en *Doña Perfecta* contienen algún sintagma preposicional (es decir, un 45,58 %). En los ejemplos (13) a (16) mostramos cuatro ejemplos. En algunas ocasiones, como se puede advertir en el ejemplo (16), las suspensiones contienen tanto oraciones subordinadas adverbiales («riendo») como sintagmas preposicionales. El uso que Galdós hace de los sintagmas preposicionales es similar al que acabamos de comentar por parte de Dickens. Como se puede observar en los ejemplos, estas construcciones sirven para ofrecer información relacionada con la actitud de los personajes —«con altanería» en (13), «con sarcasmo» en (14), «sin poder contener la risa» en (15) y «con expresión de triunfo» (16)—. Estos sintagmas preposicionales, además, pueden ser significativos en términos de caracterización. Los ejemplos (13) y (14), por un lado, se relacionan con doña Perfecta. El hecho de que pronuncie sus palabras «con altanería» (13) y «con sarcasmo» (14) contribuye a la proyección de su carácter soberbio, del que nos ocupamos con más detalle en el apartado 9.4.3. Los ejemplos (15) y (16), por otro lado, también forman parte de un patrón más amplio. Como se puede observar, en ambos se muestra a don Inocencio riéndose —«dijo D. Inocencio sin poder contener la risa» en (15) y «exclamó vivamente el canónigo, riendo y con expresión de triunfo» en (16)— y, además, lo hace en intervenciones donde el interpelado es Pepe Rey. Esto es justamente lo que ya ocurría en el ejemplo (2), donde la suspensión hacía referencia a la risa de don Inocencio mediante un sintagma preposicional («exclamó el Penitenciario con franca risa») en una suspensión que introducía sus palabras dirigidas también a Pepe Rey. Este patrón contribuye a definir la relación que existe entre D. Inocencio y Pepe Rey en la novela,

donde el primero se presenta como una suerte de enemigo dialéctico del segundo, pues suele cuestionar e incluso ridiculizar las intervenciones de Pepe Rey. Este rasgo de su caracterización, como acabamos de ver, se hace patente mediante el uso de sintagmas preposicionales en suspensiones, un elemento característico en el uso que Dickens hace de ellas en sus novelas. Otros ejemplos de *Doña Perfecta* que mostramos en este capítulo y que contienen sintagmas preposicionales son el (2), el (20), el (21), el (23), el (26), el (35), el (38), el (39), el (40), el (41), el (42), el (44), el (45) y el (46).

- (11) ‘You poor-spirited girl,’ returned Miss Wade with infinite contempt; ‘does all our companionship, do all our conversations, do all your old complainings, tell for so little as that?’ (*Little Dorrit*, libro 2, capítulo 20).
- (12) ‘Oh, Master Copperfield,’ he said, with an air of self-denial, ‘my reading is hardly to be called study. I have passed an hour or two in the evening, sometimes, with Mr. Tidd’ (*David Copperfield*, capítulo 17).
- (13) –María Remedios –dijo la señora con altanería–, no digas desatinos (*Doña Perfecta*, capítulo 25).
- (14) –Hombre, para, para por Dios, no nos pulverices –exclamó la señora con sarcasmo–. ¡Pobrecitos de nosotros! Ten piedad, hombre, y deja vivir a estas infelices criaturas. Y qué ¿serás tú de los que ayuden a la tropa en la grandiosa obra de nuestro aplastamiento? (*Doña Perfecta*, capítulo 19).
- (15) –Eso es; y cuando se le antoje –dijo D. Inocencio sin poder contener la risa–, hablará con Sócrates, San [sic] Pablo, Cervantes y Descartes, como hablo yo ahora con Librada para pedirle un fosforito. ¡Pobre señor de Rey! Bien dije yo que aquella cabeza no estaba buena (*Doña Perfecta*, capítulo 20).
- (16) –Pues, Sr. D. José –exclamó vivamente el canónigo, riendo y con expresión de triunfo–, esa imagen que a la filosofía y panteísmo de Vd. parece tan ridícula, es Nuestra Señora del Socorro, patrona y abogada de Orbajosa, cuyos habitantes la veneran de tal modo que serían capaces de arrastrar por las calles al que hablase mal de ella (*Doña Perfecta*, capítulo 9).

9.4.2. Forma (ii)

Por otro lado, en la construcción de estilo directo que precede a la suspensión también advertimos concomitancias que refuerzan el uso dickensiano que Galdós hace de las suspensiones. De forma más concreta, es habitual que encontrar tanto exclamaciones como vocativos en la construcción de estilo directo que precede a la suspensión. Las exclamaciones, en primer lugar, son un recurso habitual en las novelas de Dickens, que además aparecen reforzadas por el verbo *exclaim* en la propia suspensión, como se puede advertir en los ejemplos (17) y (18). Dickens es conocido por su uso magistral de los verbos de habla (Ruano San Segundo 2017). En el caso de las suspensiones, en el uso que hace de estos verbos se advierten patrones formales que revelan un uso deliberado con el que crear efectos artísticos concretos. Como se puede advertir en los ejemplos (17) y (18), la suspensión (donde se utiliza el verbo *exclaim*) sirve para separar dos partes del parlamento del personaje. Resulta interesante que en los dos ejemplos la separación que se hace del discurso en estilo directo de los personajes sea la misma: por un lado, encontramos una breve exclamación –«Right again!» en (17) y «Come back, come back!» en (18)– y, por otro, el contenido del mensaje del personaje en cuestión. Según Mahlberg, Smith y Preston (2013, 51), esto se hace para singularizar la exclamación y hacerla más contundente. Los ejemplos (17) y (18) ilustran esta tesis con claridad.

(17) ‘Right again!’ *exclaimed Quilp, with another contemptuous look at Sampson, ‘always foremost! I say, Sally, he is a yelping, insolent dog to all besides, and most of all, to me. In short, I owe him a grudge’* (*The Old Curiosity Shop*, capítulo 57).

(18) ‘Come back, come back!’ *exclaimed the woman, clasping him; ‘Do not touch him on your life. I charge you, come back. He carries other lives besides his own. Come back!’* (*Barnaby Rudge*, capítulo 6).

En *Doña Perfecta* advertimos un uso idéntico en varias suspensiones. En (19) a (23) mostramos cinco ejemplos en los que se advierte el patrón que acabamos de explicar en el caso del uso que Dickens hace de las suspensiones. Como se puede observar, todas las suspensiones contienen el verbo de habla *exclamar*. Además, todas separan el parlamento del personaje del mismo modo, es decir, aislando la parte del discurso donde se sitúa la ex-

clamación del resto de la intervención. El efecto creado es el mismo: dotar de contundencia a la primera parte del discurso del personaje, tanto por la exclamación –«¡Oh, no!» en (19), «¡Jesús, Pepe... qué tienes!» en (20), «¡Mis tierras!» en (21), «¡Qué traición! ¡Qué infamia!» en (22) y «¡Oh escándalo y libertinaje!... ¿Pero qué es esto? ¡Dios mío, qué deshonra!» en (23)– como por el verbo de habla (*exclamar*) que sirve para proyectarlas. Desde luego, esta similitud formal no parece ser fruto de la casualidad. De hecho, en otros ejemplos a lo largo del capítulo observamos exclamaciones en el estilo directo que precede a la suspensión –ejemplos (2), (4), (10), (28), (35), (37), (43) y (45)–, lo que refuerza una disposición cuidadosamente diseñada en la organización de las suspensiones y los elementos que la rodean.

(19) –¡Oh, no! –*exclamó el canónigo, arqueando las cejas*–. No mediré yo mis escasas fuerzas con adalid tan valiente y al mismo tiempo tan bien armado. El Sr. D. José lo sabe todo, es decir, tiene a su disposición todo el arsenal de las ciencias exactas. Bien sé que la doctrina que sustenta es falsa; pero yo no tengo talento ni elocuencia para combatirla. Emplearía yo las armas del sentimiento; emplearía argumentos teológicos, sacados de la revelación, de la fe, de la palabra divina; pero ¡ay!, el Sr. D. José, que es un sabio eminente, se reiría de la teología, de la fe, de la revelación, de los santos profetas, del Evangelio... Un pobre clérigo ignorante, un desdichado que no sabe matemáticas, ni filosofía alemana en que hay aquello de yo y no yo, un pobre dómine que no sabe más que la ciencia de Dios y algo de poetas latinos no puede entrar en combate con estos bravos corifeos (*Doña Perfecta*, capítulo 7).

(20) –¡Jesús, Pepe... qué tienes! –*exclamó la señora, levantándose con zozobra*–. ¿Está malo tu papá? (*Doña Perfecta*, capítulo 11).

(21) –¡Mis tierras! –*exclamó con júbilo el caballero, tendiendo la vista por el triste campo que alumbraban las primeras luces de la mañana*–. Es la primera vez que veo el patrimonio que heredé de mi madre. La pobre hacía tales ponderaciones de este país, y me contaba tantas maravillas de él, que yo, siendo niño, creía que estar aquí era estar en la gloria. Frutas, flores, caza mayor y menor, montes, lagos, ríos, poéticos arroyos, oteros pastoriles, todo lo había en los Alamillos de Bustamante, en esta tierra bendita, la mejor y más hermosa de todas las tierras... ¡Qué demonio! La gente de este país vive con la imaginación. Si en mi niñez, y cuando vivía con las ideas

y con el entusiasmo de mi buena madre, me hubieran traído aquí, también me habrían parecido encantadores estos desnudos cerros, estos llanos polvorientos o encharcados, estas vetustas casas de labor, estas norias desvenecijadas, cuyos canjilones lagrimean lo bastante para regar media docena de coles, esta desolación miserable y perezosa que estoy mirando (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

(22) –¡Qué traición! ¡Qué infamia! –*exclamó la madre antes bien rugiendo que hablando*–. ¿Esperabais veros? (*Doña Perfecta*, capítulo 31).

(23) –¡Oh escándalo y libertinaje!... ¿Pero qué es esto? ¡Dios mío, qué deshonra! –*exclamó doña Perfecta comprimiéndose otra vez con ambas manos la cabeza y dando algunos pasos por la habitación*–. ¿Rosario salió anoche de su cuarto?... (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

El empleo de vocativos, por su parte, también comporta una característica habitual en el estilo directo que precede a las suspensiones en el estilo de Dickens (Mahlberg, Smith y Preston 2013, 51). En (24) y (25) mostramos dos ejemplos. Como se puede advertir, el vocativo aparece siguiendo una disposición similar a la de las exclamaciones que acabamos de explicar: Dickens divide el habla del personaje en dos partes mediante el uso de la suspensión, aislando el vocativo por un lado (como ocurría con las exclamaciones que comentábamos hace un momento) y el resto del parlamento por otro. Esta división, de nuevo, sirve para enfatizar el uso del vocativo y resaltar la llamada de atención del personaje que habla sobre el interpelado. En *Doña Perfecta* advertimos un uso parecido, como se puede observar en los ejemplos (26) a (29). Aunque es cierto que en los ejemplos que mostramos la primera parte del estilo directo donde aparece el vocativo contiene también otros elementos, la estructura es la misma que en los ejemplos de Dickens: la suspensión interrumpe el habla del personaje y la divide en dos construcciones de estilo directo, siendo la primera la que contiene el vocativo y la segunda el contenido del mensaje del discurso del personaje. Mediante esta separación, además, también se logra el efecto dickensiano de resaltar la llamada de atención del personaje que habla sobre el interpelado. Otros ejemplos de *Doña Perfecta* que contienen vocativos en el estilo directo que precede a la suspensión y que refuerzan esta concomitancia formal son el (8), el (13), el (16), el (20), el (39) y el (46).

- (24) ‘My dear friend,’ said Mr. Pickwick, running forward and grasping Wardle’s hand, ‘my dear friend, pray, for Heaven’s sake, explain to this lady the unfortunate and dreadful situation in which I am placed. You must have heard it from my servant; say, at all events, my dear fellow, that I am neither a robber nor a madman’ (*Pickwick Papers*, capítulo 16).
- (25) ‘My dear Joe,’ I cried, in desperation, taking hold of his coat, ‘don’t go on in that way. I never thought of making Miss Havisham any present’ (*Great Expectations*, capítulo 15).
- (26) –Vamos, Pepe, que tienes unos arrebatos y unas salidas –murmuró la señora sonriendo, con la vista fija en la puerta del comedor–. Pero se me olvidaba decirte que Caballuco está esperando para hablarte (*Doña Perfecta*, capítulo 14).
- (27) –Quizás no sea tan fácil, Sr. Licurgo –repuso el caballero, a punto que entraban por una senda a cuyos lados se veían hermosos trigos que con su lozanía y temprana madurez recreaban la vista–. Este campo parece mejor cultivado. Veo que no todo es tristeza y miseria en los Alamillos (*Doña Perfecta*, capítulo 19).
- (28) –¡Eh!, señorita Rosario –gritó, haciendo con la derecha mano gestos muy significativos–. Ya estamos aquí... aquí le traigo a su primo (*Doña Perfecta*, capítulo 19).
- (29) –Sr. Ramos, sigámosle –dijo Remedios oprimiendo convulsamente la mano del Centauro–. Tengo una corazonada (*Doña Perfecta*, capítulo 30).

En definitiva, tanto el uso de vocativos y exclamaciones en la construcción de estilo directo que precede a la suspensión como el empleo habitual de oraciones subordinadas adverbiales y sintagmas preposicionales en las propias suspensiones que comentábamos en el apartado 9.4.1 comportan hábitos formales dickensianos en el uso de suspensiones que, como hemos podido comprobar a lo largo del apartado, gozan de réplica en los ejemplos que hemos localizado en *Doña Perfecta*. La sistematicidad con la que Galdós recurre a los mismos elementos formales que definen el uso que Dickens hace de las suspensiones refuerza, desde luego, la idea de que el uso que el autor canario hace de este elemento está marcado por el estilo de Dickens. Además de estos

paralelismos formales, en el valor de las suspensiones también advertimos similitudes que refuerzan (más si cabe) esta influencia, como mostramos a continuación.

9.4.3. Función

Las suspensiones tienen dos funciones principales en las novelas de Dickens: la creación de un efecto de sincronía entre el habla de los personajes y su lenguaje corporal y la caracterización. Ambas se advierten también en el uso que Galdós hace de este elemento en *Doña Perfecta*. En el caso de creación del efecto de sincronía entre el habla de los personajes y su lenguaje corporal, por un lado, las suspensiones han sido identificadas en el marco del estilo de Dickens como un recurso en el marco de la kinésica de los personajes. Como sostienen Mahlberg, Smith y Preston (2013, 40),

(b) y interrupting a character's speech, suspensions can create an impression of simultaneity between the speech and the contextual information described by the narrator, which in turn can suggest similarities to the simultaneous occurrence of speech and body language in real life.

Es cierto que en el género novelesco en general, para configurar la comentada sensación de simultaneidad se recurre, como nos recuerda Korte (1997, 97), a «(a) the interruption of the character's speech by a description of the body language, and (b) the syntactical subordination of the body language to the character's speech», es decir, a suspensiones. Sin embargo, la sistematicidad con la que Dickens recurre a esta construcción la convierte en una construcción estilísticamente marcada (Newsom 2000, 556). En (30), (31) y (32) mostramos tres ejemplos que sintetizan el modo en que Dickens utiliza la simultaneidad entre el habla de los personajes y su lenguaje corporal. En el ejemplo (30) por un lado, vemos un uso meramente descriptivo, en el que la explicación del lenguaje corporal mediante una oración subordinada adverbial («enjoying his cigar») sirve para ofrecer información puramente circunstancial, que enriquece la descripción que Dickens nos ofrece y con la que imprime realismo mediante el efecto de simultaneidad creado entre el habla del personaje y el acto de fumar el puro que nos describe. En los ejemplos (31) y (32), por otro lado, advertimos un uso interpretativo. En estos ejemplos, el lenguaje corporal aparece acompañado de algún elemento que nos

revela cuestiones relacionadas con la dimensión psicológica del personaje. En (31), por ejemplo, sabemos cuál es el valor de la mirada («turning his eyes») gracias a «lovingly», mientras que la actitud de Mr Lillyvick en (32) cuando sacude su cabeza («shaking his head») también se explica mediante el uso de un adverbio («mournfully»).

(30) ‘In most respects, I dare say,’ *replied Eugene, enjoying his cigar*, ‘though whether high or low is of no importance. You have my name very correctly. Pray what is yours?’ (*Our Mutual Friend*, libro 2, capítulo 6).

(31) ‘When the prisoner came on board, he noticed that my father,’ *turning her eyes lovingly to him as he stood beside her*, ‘was much fatigued and in a very weak state of health’ (*A Tale of Two Cities*, libro 2, capítulo 3).

(32) ‘Ah!’ *said Mr Lillyvick, shaking his head mournfully*, ‘I thought as much. Lo, eh? I don’t think anything of that language—nothing at all’ (*Nicholas Nickleby*, capítulo 17).

En *Doña Perfecta* también advertimos con frecuencia esta función relacionada con la creación del efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal. En (33) a (38) mostramos seis ejemplos. Como se puede advertir, todas las suspensiones contienen una oración subordinada adverbial, similar a la de los ejemplos (30), (31) y (32) de Dickens, con las que se refuerza el efecto de sincronía entre el discurso del personaje y su gestualidad. Al igual que en el caso de Dickens, además, esta función puede ser meramente descriptiva o interpretativa. En los ejemplos (33) y (34) mostramos dos ejemplos descriptivos, en los que la oración subordinada adverbial simplemente describe una acción que tiene lugar al tiempo que el personaje habla —«metiéndose el palillo en la última muela» en (33) y «encendiendo un cigarrillo» en (34)—. En los ejemplos (35) a (37), por su parte, observamos ejemplos interpretativos. En los ejemplos (35) y (36), en primer lugar, se detallan dos ejemplos relacionados con la mirada de un personaje —«cerrando los ojos» en (35) y «clavando en él sus ojos» en (36)—, como ocurría en el ejemplo (31) de Dickens. En ambos casos, como también ocurría en el ejemplo (31), Galdós nos ofrece una interpretación de sendas descripciones de la mirada del personaje, relacionada directamente con su actitud: en el ejemplo (35) nos dice que el personaje cierra los ojos fruto de su temor («con miedo»), mientras que en el ejemplo (36) clava sus ojos en otro personaje

de manera afectiva («lentos de expresión cariñosa»). En el ejemplo (37), finalmente, observamos una referencia a la cabeza del personaje («llevándose ambas manos a la cabeza»), como ocurría en el ejemplo (32) de Dickens. De nuevo, al igual que en el ejemplo de Dickens, Galdós explica el significado de la descripción de gesto del personaje, que se lleva las manos a la cabeza en un gesto de desesperación («con desesperación»). Independientemente de su carácter descriptivo o interpretativo, lo verdaderamente significativo de estos ejemplos es, a nuestro juicio, el efecto de simultaneidad que se consigue mediante la suspensión, con las que Galdós imprime realismo a los diálogos de los personajes que pueblan *Doña Perfecta* de un modo similar a Dickens.

- (33) –Usted –*observó el Penitenciario, metiéndose el palillo en la última muela*– se inclinará más a los estudios de controversia. Ahora se me ocurre una excelente idea, Sr. D. José. Vd. debiera ser abogado (*Doña Perfecta*, capítulo 7).
- (34) –Esa es también mi opinión –*dijo el militar encendiendo un cigarrillo*–. ¿No ves que los partidarios son la gente mimada en este país? A todos los que asolaron la comarca en 1848 y en otras épocas, o a falta de ellos a sus hijos, les encuentras colocados en los fielatos, en puertas, en el ayuntamiento, en la conducción del correo: los hay que son alguaciles, sacristanes, comisionados de apremios. Algunos se han hecho temibles caciques y son los que amasan las elecciones y tienen influjo en Madrid; reparten destinos... en fin, esto da grima (*Doña Perfecta*, capítulo 18).
- (35) –¡Por Dios y la Virgen! –*exclamó María Remedios cerrando los ojos y apartando con miedo el rostro*–. Guarde Vd. ese chisme. Me horrorizo sólo de verlo (*Doña Perfecta*, capítulo 27).
- (36) –Lo que yo creo –*dijo Rosarito, clavando en él sus ojos llenos de expresión cariñosa*– es que tú no eres para nosotros (*Doña Perfecta*, capítulo 8).
- (37) –¡Dios mío, Santa Virgen del Socorro! –*exclamó la señora llevándose ambas manos a la cabeza y comprimiéndosela según el ademán propio de la desesperación*–. ¿Es posible que yo merezca tan atroces insultos? Pepe, hijo mío, ¿eres tú el que habla?... Si he hecho lo que dices, en verdad que soy muy pecadora (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

1	to buy a link to light you.' 'I certainly, sir,	returned Mrs. Sparsit with a dignity serenely mournful,	'was familiar with the Italian Opera at a very
2	lords and ladies and honourables.' 'I trust, sir,	rejoined Mrs. Sparsit with decent resignation,	'it is not necessary that you should do anything
3	were born in the lap of luxury.' 'I do not, sir,	returned Mrs. Sparsit with a shake of her head,	'deny it.' 'Mr. Bounderby was obliged to get up
4	it in this way?' 'I wish with all my heart, sir,	said Mrs. Sparsit in a highly superior manner; somehow she seemed, in a	'that you may be in all respects very happy
5	acknowledgments for past favours. And I hope, sir,	moment, to have established a right to pity him ever afterwards;	'I fondly hope that Miss Gradgrind may be all
6	Sparsit. 'T' All is shut up, ma'am.' 'And what,	said Mrs. Sparsit concluding in an impressively compassionate manner,	'is the news of the day? Anything?' 'Well
7	by one another.' 'It is much to be regretted,	said Mrs. Sparsit making her nose more Roman and her eyebrows more	'that the united masters allow of any such class
8	I do not pretend to understand these things,	Condemnian in the strength of her severity,	'my lot having been signally cast in a widely
9	dignity and claims to reverence.' 'The clerks,	said Mrs. Sparsit with dignity,	'are trustworthy, punctual, and industrious, of
10	ma'am, I don't like his ways at all.' 'Bitzer,	said Mrs. Sparsit in a very impressive manner,	'do you recollect my having said anything to you
11	consider, I will not consider, I cannot consider,	said Mrs. Sparsit with a most extensive stock on hand of honour and morality,	'that I should be scrupulously true, if I
12	I think he married Gradgrind's daughter?' 'Yes,	said Mrs. Sparsit suddenly compressing her mouth,	'he had that - honour.' 'The lady is quite a
13	is she?' 'Excuse my impertinent curiosity,	pursued the stranger, fluttering over Mrs. Sparsit's eyebrows, with a propitiatory	'but you know the family, and know the world. I
14	what may be sometimes heard in Dutch clocks. Not,	air,	'that I would convey any imputation on his moral
15	when he shooked your feelings?' 'Yes, sir,	said Mrs. Sparsit with a lofty sense of giving strict evidence,	'he certainly did so. Though I do not mean to
16	to splendour,' but it is my duty to remember,	returned Mrs. Sparsit with a meek shake of her head,	'that what I was, I am no longer. Indeed,' said
17	expressed. 'A singular world, I would say, sir,	Mrs. Sparsit was fond of observing with a lofty grace; particularly when any of	'as regards the intimacies we form at one time
18	of the trouble, I believe.' 'I don't say that, sir,	the domestics were present,	'because that is very unkind to Mrs. Bounderby
19	the stairs. Your foot on the last step, my lady,	pursued Mrs. Sparsit after acknowledging the compliment with a disapproving of	'and all your art shall never blind me.' 'Art
20	small fry of business all the morning.' 'Bitzer,	her dark eyebrows, not altogether so mild in its expression as her voice was	'present my compliments to young Mr. Thomas, and
21	of speaking was not humied. 'My dear child,	in its dulcet tones;	'will you not bear with my society for a little
22	the coachman. 'It's a Providence! Come out, ma'am!	returned Mrs. Sparsit almost with severity,	'come out, or we'll have you dragged out
23	appears to my poor judgment - ' 'Oh! Pray, sir,	said Mrs. Sparsit apostrophizing the descending figure, with the aid of her	'don't disparage your judgment. Everybody knows
		threatening mitten,	
		and the Bank was closing,	
		then said Mrs. Sparsit to some one inside,	
		Mrs. Sparsit interposed, with sprightly cheerfulness,	

Figura 14. Captura de pantalla de CLiC Dickens con suspensiones que contienen referencias a Mrs. Sparsit en *Hard Times*. Fuente: elaboración propia.

Además de la creación del efecto de simultaneidad entre las palabras del personaje y su lenguaje corporal, la otra función principal de las suspensiones en el estilo de Dickens es la caracterización (Mahlberg y Smith 2012, 58-61). Este es un efecto que puede ser analizado gracias a la lectura vertical que permite la identificación automática de las suspensiones. En el caso de Dickens, Mahlberg y Smith (2012) demuestran, a través del ejemplo de Mrs. Sparsit en *Hard Times*, cómo la información aparentemente circunstancial que aparece en las suspensiones puede contribuir a proyectar rasgos del personaje que sirven para perfilar su carácter. En la Figura 14 mostramos una captura de pantalla de todas las suspensiones que contienen la palabra Sparsit en *Hard Times*, que son las que utilizan Mahlberg y Smith (2012) para analizar la caracterización de este personaje. Como explican las autoras, en las suspensiones se advierten descripciones que sirven para caracterizar a la criada como un personaje altanero y orgulloso que trata con cierta condescendencia a los demás, como «with a dignity serenely mournful» (concordancia 1), «in a highly superior manner» (concordancia 4), «in an impressively compassionate manner» (concordancia 5), «with dignity» (concordancia 8), «in a very impressive manner» (concordancia 10), «with a most extensive stock on hand of honour and morality» (concordancia 11), «with a lofty sense of giving strict

evidence» (concordancia 14), «with a lofty grace» (concordancia 16), «with severity» (concordancia 18). Todos estos ejemplos tienen, además, un denominador común: son sintagmas preposicionales. Como ya comentábamos en el apartado 9.4.1, los sintagmas preposicionales son un componente formal en el uso de suspensiones por parte de Dickens que, como vemos aquí, pueden atesorar funciones estilísticamente relevantes desde un punto de vista caracterizador.

En *Doña Perfecta* nos hemos aproximado al valor caracterizador de las suspensiones de un modo similar al planteado por Mahlberg y Smith (2012) en *Hard Times*. Utilizando a la propia doña Perfecta, hemos identificado todas las suspensiones en las que aparece el nombre completo del personaje (doña Perfecta). En la Figura 15 mostramos las veintinueve suspensiones que contienen una referencia directa al personaje, ordenadas según su orden de aparición en la novela. Esta disposición de las suspensiones nos permite, al igual que en el caso de Mrs. Sparsit analizado por Mahlberg y Smith (2012), explorar el tipo de información que Galdós ofrece al lector cuando interrumpe el habla de su protagonista mediante el uso de suspensiones. Como mostramos a continuación, en la información circunstancial que encontramos en estas proposiciones proyectoras se advierten elementos que contribuyen a perfilar el carácter de doña Perfecta de un modo similar al que acabamos de comentar con Mrs. Sparsit, lo que refuerza el eco dickensiano en el modo en el que Galdós utiliza las suspensiones.

Num.	Estilo directo	Suspensión	Estilo directo
1	-¿Citarás desmayado?	-dijo doña Perfecta a su sobrino.-	Ahora mismo te daremos de almorzar.
2	-Si almuerzas fuerte	-le dijo doña Perfecta con cariñoso acento-	se te va a quitar la gana de comer. Aquí comemos a la una. Las modas del campo no te gustan.
3	-¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana?	-indicó doña Perfecta, fija la vista en su sobrino.-	Pues me desla que tú, como hombre hecho a las pompas y etiquetas de la corte y a las modas que el Sr. D. Inocencio se va a quedar callado sin contestarte a todos y cada uno de esos p
4	-Puede que creas	-indicó doña Perfecta con ligero acento de vanidad.-	creo que Vd. al juzgar a este chico, traspasa los límites de la benevolencia... No te enfades
5	-Sr. D. Inocencio	doña Perfecta, mirando alternativamente a su sobrino y a su	Bien sé que del polvo sale la historia. Esos estudios son preciosos y utilísimos.
6	-No es esto condenar la arqueología	doña Perfecta, advirtiéndole con dolor que no pronunciaba un	Pero dispénsese Vd., Sr. D. Inocencio... porque él ignora que Vd. tiene un sobrinito el cual
7	-Pepe, por Dios, mira lo que hablas	-dijo doña Perfecta, con marcado tono de severidad.-	Pero no vayas a creer que te reprendo, ni que te doy lecciones: tú no eres niño y facilísim
8	-Mira, sobrino, tengo que advertirte una cosa	aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma.	Pero, hijo, de pensar las cosas a manifestarlas así con cierto desparpajo hay una distancia
9	-No, bien sé que eres un buen muchacho	ante afectadamente serio e inmutable del canónigo, que par	[Todo sea por Dios! Si hubiera sabido que lo tomabas así, no te habría dicho una palabra,
10	-Vamos, veo que te has enfadado	-dijo doña Perfecta, bajando los ojos y cruzando las manos.-	yo soy siempre la misma para mi querido sobrino, a pesar de sus ideas extravagantes y ar
11	-A pesar de todo	-indicó doña Perfecta, sonriendo ya con más naturalidad.-	tes que has ofendido a la pobre Rosario. Debes hacer todo lo posible por desenojarla. ¡Ea!
12	-Lo peor para tí	no cuando le sorprendió observando la desacorde pareja que	Ahí tienes cartas de tu padre. Regocijate, hombre. Buen susto nos hemos llevado por la p
13	-¡Gracias a Dios!	-dijo doña Perfecta a su sobrino.-	¿Que tienes enemigos en Orbojas? ¿Que alguien quiere vengarse de tí? Vamos, Pepe, t
14	-Tú te has vuelto loco	doña Perfecta, demostrando un sentimiento semejante a la co	¡Y no caben que se vayan a la calle.
15	-Que se acomoden los dos como puedan	-dijo doña Perfecta con expresión de hiel y vinagre.-	Yo quiero desagorviarte. Para que veas si soy buena, si soy indulgente, si soy humilde... ¿
16	-Yo quiero darte las razones que pides	doña Perfecta, indicando al sobrino que se sentase junto a e	Si creyeras en él, si fueras buen cristiano, no aventurarías péfidos juicios sobre mi condu
17	-¿Para qué nombras a Dios sino crees en él?	-dijo doña Perfecta, con solemne acento.-	¿Rosario salió anoche de su cuarto?..
18	naje!... ¿Pero qué es esto? ¡Dios mío, qué deshonra!	primiéndose otra vez con ambas manos la cabeza y dando algu	No creas que en Orbojas falta guardia civil.
19	-¡En los hechos, bien!	-dijo doña Perfecta más bien rugiendo que hablando.-	Es un hombre muy bravo, gran jinete, y el primer caballista de todas estas tierras: a la red
20	-Toma... ¿pero no te ha oído Vd. nombrar?	Hiego, asombrado de la ignorancia supina del sobrino de doña	¿No cree Vd., como yo, señor Penitenciarío, que en Orbojas no hay ya un solo hombre q
21	-¡Lástima de Cid Campeador!	-dijo con el mayor desprecio doña Perfecta.-	¿No ven ustedes que Ramos ha dado su palabra al gobernador?..
22	-¡Oh!, no	-repuso doña Perfecta con cruel sarcasmo.-	[Hágase la voluntad del Señor!
23	-Yo me defenderé como pueda	-dijo con resignación y cruzando las manos doña Perfecta.-	Te has sofocado como aquellos oradores republicanos que venían a predicar aquí la relig
24	-Vamos, hombre, sosiégate	-dijo doña Perfecta con bondad.-	sólo te digo que hagas lo que tu conciencia te dicte.
25	-Respecto a lo de las partidas	-dijo doña Perfecta cuando concluyeron de beber.-	¡U eres incapaz de una idea elevada, de una resolución grande y salvadora. Eso que me as
26	-¡María Remedios!	-dijo doña Perfecta con altanería.-	No me nombres lo de anteañoche. ¡Qué horrible suceso! ¡María Remedios... comprendo c
27	-¡Calla, calla!	-dijo doña Perfecta con vehemencia.-	¡El nos dirá algo bueno.
28	-¡Gracias a Dios...!	doña Perfecta levantándose para salir al encuentro del Penit	Levántate.
29	-¡Rosario, Rosario!	-exclamó doña Perfecta con terrible acento.-	

Figura 15. Captura de pantalla con suspensiones que contienen referencias a doña Perfecta. Fuente: elaboración propia.

En primer lugar, en las suspensiones encontramos distintas referencias al carácter benévolo y afectivo de doña Perfecta, un componente de su caracterización fundamental en algunos momentos de la novela (sobre todo al principio). En los ejemplos (38) y (39), que corresponden precisamente a los capítulos cinco y nueve de la novela, observamos cómo el discurso de doña Perfecta se articula «con cariñoso acento» y «con aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma, como de la flor el aroma», respectivamente. El ejemplo (40), en el que pronuncia sus palabras «con bondad», abunda en esta dimensión de su carácter. Como en el caso de Mrs. Sparsit que acabamos de comentar, esta información aparece conceptualizada en forma de sintagma preposicional, que también hemos identificado como un hábito formal en el uso que Galdós hace de las suspensiones (véase apartado 9.4.1).

(38) –Si almuerzas fuerte –*le dijo doña Perfecta con cariñoso acento*– se te va a quitar la gana de comer. Aquí comemos a la una. Las modas del campo no te gustarán (*Doña Perfecta*, capítulo 5).

(39) –Mira, sobrino, tengo que advertirte una cosa –*dijo doña Perfecta, con aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma, como de la flor el aroma*–. Pero no vayas a creer que te reprendo, ni que te doy lecciones: tú no eres niño y fácilmente comprenderás mi idea (*Doña Perfecta*, capítulo 9).

(40) –Vamos, hombre, sosiégate –*dijo doña Perfecta con bondad*–. Te has enfocado como aquellos oradores republicanos que venían a predicar aquí la religión libre, el amor libre y no sé cuántas cosas libres... Que te traigan un vaso de agua (*Doña Perfecta*, capítulo 21).

Sin embargo, doña Perfecta, lejos de ser un personaje plano, es una figura poliédrica que a lo largo de la historia muestra distintas caras de su personalidad. Así, aunque es cierto que en ocasiones se presenta como un personaje ciertamente bondadoso (sobre todo al inicio de la historia, como decíamos hace un momento), a media que avanza la novela descubrimos una cara menos amable de su personalidad. Este hecho también se aprecia en el uso que Galdós hace de las suspensiones de las que se sirve para introducir su discurso. En el ejemplo (41) advertimos cómo Perfecta contesta «con ligero acento de vanidad». Resulta interesante que el acento de vanidad sea ligero, pues nos encontramos al inicio de la novela –el ejemplo

(41) corresponde al séptimo capítulo— y doña Perfecta se nos ha presentado fundamentalmente como un personaje noble. Esta suspensión, sin embargo, anticipa la otra cara de su carácter, que a medida que avanza la novela advertimos con más frecuencia. De hecho, a partir del ejemplo (42), correspondiente al capítulo 18, observamos una descripción más explícita de su carácter desabrido en las suspensiones. En el ejemplo (42) se nos muestra «con expresión de hiel y vinagre», en el (43) pronuncia sus palabras «más bien rugiendo que hablando» y en los ejemplos (44), (45) y (46) lo hace con «desprecio», «sarcasmo» y «altanería», respectivamente. Resulta interesante cómo en estos ejemplos advertimos rasgos que ya hemos comentado en otros ejemplos del capítulo. En (22), por ejemplo, mostrábamos otro ejemplo en el que doña Perfecta pronunciaba su discurso «antes bien rugiendo que hablando», similar al ejemplo (43) que acabamos de mencionar. En los ejemplos (13) y (14), por su parte, veíamos a doña Perfecta articulando sus palabras con «altanería» y «sarcasmo», de forma idéntica a los ejemplos (45) y (46) que acabamos de comentar. Aunque tanto el ejemplo (22) como el (13) y el (14) no aparecen en las suspensiones que mostramos en la figura 15 por no contener el nombre completo del personaje, el hecho de que la información que en ellos se da sea prácticamente idéntica a la de los ejemplos que acabamos de mostrar sin duda refuerza el valor caracterizador que pueden atesorar las suspensiones en *Doña Perfecta*, similar al comentado anteriormente con Dickens. Además, en las suspensiones (41) a (46) que acabamos de explicar, advertimos nuevamente —con excepción del ejemplo (43), que contiene una oración subordinada adverbial— el uso de sintagmas preposicionales para proyectar rasgos del carácter de doña Perfecta, lo que refuerza el paralelismo formal entre Dickens y el autor canario en el uso que ambos hacen de las suspensiones con fines caracterizadores.

(41) —Puede que creas —*indicó doña Perfecta con ligero acento de vanidad*—, que el Sr. D. Inocencio se va a quedar callado sin contestarte a todos y cada uno de esos puntos (*Doña Perfecta*, capítulo 7).

(42) —Que se acomoden los dos como puedan —*dijo doña Perfecta con expresión de hiel y vinagre*—. Y si no caben que se vayan a la calle (*Doña Perfecta*, capítulo 18).

(43) —¡En los hechos, bien! —*dijo doña Perfecta más bien rugiendo que hablando*—. No creas que en Orbajosa falta guardia civil (*Doña Perfecta*, capítulo 19).

- (44) –Lástima de Cid Campeador –*dijo con el mayor desprecio doña Perfecta*–. ¿No cree Vd., como yo, señor Penitenciario, que en Orbajosa no hay ya un solo hombre que tenga vergüenza? (*Doña Perfecta*, capítulo 21).
- (45) –¡Oh!, no –*repuso doña Perfecta con cruel sarcasmo*–. ¿No ven ustedes que Ramos ha dado su palabra al gobernador? (*Doña Perfecta*, capítulo 21).
- (46) –María Remedios –*dijo doña Perfecta con altanería*–, tú eres incapaz de una idea elevada, de una resolución grande y salvadora. Eso que me aconsejas es una indignidad cobarde (*Doña Perfecta*, capítulo 25).

En definitiva, parece claro que, además de recurrir a componentes formales similares como las oraciones subordinadas adverbiales y los sintagmas preposicionales en las suspensiones (apartado 9.4.1) o las exclamaciones y los vocativos en las construcciones de estilo directo que las preceden (apartado 9.4.2), Galdós también utiliza las suspensiones de un modo similar a Dickens desde un punto de vista funcional. Como acabamos de comprobar, el autor canario recurre a estas construcciones para configurar un efecto de sincronía entre las palabras de los personajes y su lenguaje corporal y, lo que tal vez resulta más sorprendente desde un punto de vista intertextual, para ofrecer información circunstancial relacionada con la caracterización de los personajes, como acabamos de explicar mediante el ejemplo de doña Perfecta. A la luz de todas estas concomitancias estilísticas, tanto formales como funcionales, parece claro que la consabida influencia que Dickens ejerció en el estilo de Galdós también se advierte en el uso de suspensiones, un recurso característico del estilo dickensiano que tradicionalmente ha pasado desapercibido en los estudios que comparan la obra de Dickens y Galdós para explicar la influencia del primero sobre el segundo, pero cuyo estudio, como esperamos haber sido capaces de demostrar, puede resultar fundamental para indagar en la relación entre ambos autores.

9.5. Consideraciones finales

En este último capítulo nos hemos ocupado de la influencia que Charles Dickens ejerció en el estilo de Galdós. Esta influencia, ampliamente estudiada (y reconocida, incluso, por el propio Galdós), ha solido explicarse recurriendo

a colecciones de ejemplos basados en el conocimiento de la obra de ambos autores más que a análisis estilísticos de sus novelas. Aunque estos estudios demuestran con claridad la influencia que Dickens ejerció en el novelista canario, es cierto que el estilo de ambos autores no ha sido objeto de un estudio sistemático que haya permitido identificar concomitancias textuales sólidas sobre las que construir la influencia del autor victoriano en el estilo de Galdós. Gracias a un enfoque de corpus como el que aquí hemos presentado, sin embargo, ha sido posible calibrar la influencia dickensiana del estilo de Galdós desde una perspectiva puramente estilística. En concreto, para llevar a cabo nuestro análisis hemos recurrido a un sistema de anotación automática que nos ha permitido identificar suspensiones en *Doña Perfecta*. Una suspensión es una interrupción del habla del personaje por parte del narrador, que tradicionalmente ha sido identificada como rasgo distintivo del estilo de Dickens (Lambert 1981; Newsom 2000, 556). El sistema de anotación que hemos presentado se basa en un modelo existente desarrollado precisamente para analizar las suspensiones en la producción narrativa de Dickens. Como se ha podido comprobar, gracias a este sistema de anotación hemos localizado más de doscientas suspensiones en *Doña Perfecta*, lo que nos ha permitido realizar un análisis sistemático de esta construcción en la novela de Galdós y comparar el uso que el autor canario de ella en relación con Dickens. Como hemos visto, existen paralelismos tanto formales como funcionales en el uso que Galdós y Dickens hacen de las suspensiones. Desde un punto de vista formal, por un lado, hemos comprobado cómo ambos autores recurren a construcciones similares, como las oraciones subordinadas adverbiales y los sintagmas preposicionales en las suspensiones o las exclamaciones y los vocativos en las construcciones de estilo directo que las preceden. En cuanto a las funciones de las suspensiones, por otro lado, se ha podido comprobar cómo tanto Dickens como Galdós recurren a estas construcciones para configurar un efecto de sincronía entre las palabras de los personajes y su lenguaje corporal y también para ofrecer información que sirve para perfilar la caracterización de los personajes. Estas similitudes sin duda refuerzan la consabida influencia que Dickens ejerció en Galdós desde una perspectiva inédita en la exégesis del estilo del autor canario, al tiempo que demuestran el potencial de los estudios de corpus en textos literarios en nuestra lengua, un área todavía escasa de este tipo de análisis pero que, como esperamos haber sido capaces de demostrar a lo largo de estos capítulos, comportan una vía de análisis eficaz que puede complementar perfectamente las aproximaciones tradicionales al estudio del texto literario.