



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**APROXIMACIÓN A LO FANTÁSTICO EN *LA NOCHE*  
DE FRANCISCO TARIO POR MEDIO DE UN  
ANÁLISIS LEXICOMÉTRICO Y ESTILOMÉTRICO**

**TESIS  
QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:  
MÓNICA GONZÁLEZ BATISTA**

**ASESORES:  
MTRO. JORGE ADRIÁN LÁZARO HERNÁNDEZ  
DR. GERARDO EUGENIO SIERRA MARTÍNEZ**



**CIUDAD UNIVERSITARIA, 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Para Rodolfo.*



## **Agradecimientos**

Agradezco en primer lugar a Ricardo Bernal y Doris Camarena, quienes me presentaron a Francisco Tario en su curso de introducción a la literatura fantástica de la Universidad del Claustro de Sor Juana y me hicieron interesarme vivamente por su obra: sin su guía, difícilmente me hubiera aventurado a realizar un trabajo de investigación en torno a este esquivo, pero fascinante escritor.

Gracias también a Alejandro Toledo, quien no sólo me facilitó acceso a sus ejemplares originales de la obra de Francisco Tario y me brindó orientación constante en mi acercamiento a ella, sino que tuvo a bien presentarme a Julio Farell, hijo menor de Francisco Tario, a quien también extendiendo mi más sincera gratitud, por recibirme en su hogar y compartir conmigo fragmentos de su vida, la de su padre y la de los textos que yo apenas empezaba a conocer por aquél entonces.

También, desde luego, no puedo menos que agradecer a mis asesores, Jorge Adrián Lázaro Hernández y Gerardo Sierra, quienes canalizaron mi inquietud por conciliar mis intereses literarios y lingüísticos. De igual manera, agradezco a Margarita Palacios por toda su ayuda, desde las cuestiones académicas hasta las administrativas. En el Grupo de Ingeniería Lingüística (GIL) y el Seminario Universitario sobre Estudios del Discurso Forense (SUEDIF) de la UNAM encontré apoyos cruciales para la evolución de este trabajo y mi propia formación como profesional en Lengua y Literaturas Hispánicas.

Finalmente, agradezco a Rodolfo Franco, porque él es el origen de esta tesis y de todo lo que sigue. Gracias por el fuego, que lo es todo.



# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	iii
<b>Índice</b> .....	v
<b>1. Consideraciones iniciales</b> .....	5
1.1. Antecedentes e interés del tema.....	7
1.2. Planteamiento del problema .....	10
1.3. Hipótesis.....	12
1.4. Objetivo general.....	12
<i>1.4.1. Objetivos particulares</i> .....	13
1.5. Organización de la tesis .....	13
<b>2. Marco teórico</b> .....	17
2.1. Estado de la cuestión sobre los estudios en torno a la obra de Francisco Tario .....	17
<i>2.1.1. El fantasma en el espejo</i> .....	19
<i>2.1.2. Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario</i> .....	19
<i>2.1.3. “Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario”</i> .....	20
<i>2.1.4. “La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario”</i> .....	20
<i>2.1.5. Enfoque de este trabajo</i> .....	21
2.2. Tzvetan Todorov y lo fantástico.....	23
2.3. Enrique Anderson Imbert y lo fantástico en el cuento .....	27
<b>3. Marco metodológico</b> .....	33

3.1. Herramientas computacionales en la lingüística de corpus .....	33
3.2. Sketch Engine como herramienta para el análisis lexicométrico .....	38
3.3. Recursos de Sketch Engine utilizados en este trabajo .....	38
3.3.1. ‘Compare corpora’ .....	39
3.3.2. ‘Word List’ .....	40
3.3.3. ‘Concordancer’ y ‘Word Sketch’ .....	41
3.4. Análisis estilométrico mediante la teoría de la acción comunicativa y la técnica del diferencial semántico .....	45
3.4.1. Antecedente: semántica lingüística .....	47
3.4.2. Fundamento: teoría de la acción comunicativa .....	51
3.4.3. Fundamento: técnica del diferencial semántico .....	56
<b>4. Análisis lexicométrico .....</b>	<b>63</b>
4.1. Selección, limpieza y almacenamiento de corpora .....	63
4.2. Análisis lexicométrico .....	67
<b>5. Análisis estilométrico .....</b>	<b>89</b>
5.1. Adaptación de la teoría de la acción comunicativa a este trabajo .....	89
5.2. Adaptación de la técnica del diferencial semántico a este trabajo .....	92
5.3. Análisis estilométrico .....	95
5.3.1. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘hombre’ .....	99
5.3.2. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘mano’ .....	104
5.3.3. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘noche’ .....	107

5.3.4. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘voz’ .....	110
5.3.5. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘perro’ .....	116
5.3.6. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘brazo’ .....	118
5.3.7. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘luz’ .....	120
5.3.8. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘niño’ .....	123
5.3.9. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘casa’ .....	127
5.3.10 Modificadores adjetivos del lema-tema ‘mujer’ .....	127
5.3.11. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘agua’ .....	131
5.3.12. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘vida’ .....	134
5.3.13. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘cosa’ .....	135
5.3.14. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘día’ .....	139
5.3.15. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘pie’ .....	140
5.3.16. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘sangre’ .....	141
5.3.17. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘luna’ .....	142
5.3.18. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘mar’ .....	145
5.3.19. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘puerta’ .....	146
5.4. Intepretación del análisis estilométrico .....	148
<b>6. Conclusiones</b> .....	<b>159</b>
6.1. Conclusiones .....	159
6.2. Recomendaciones .....	161
6.3. Discusión abierta .....	162

<b>Bibliografía y hemerografía .....</b>	<b>163</b>
<b>Referencias <i>web</i> .....</b>	<b>171</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>173</b>

## Introducción

¿Qué es lo que define a la literatura fantástica? Más aún, ¿qué es lo fantástico? Sabemos que el problema de lo fantástico ha sido abordado desde perspectivas diversas, aunque con resultados sintomáticamente próximos. En términos generales, lo fantástico es una situación que pide ser interpretada bien como un engaño, bien como una alteridad maravillosa; un “tiempo de la duda” (Botton Burlá, 1994, p. 18). Paradójicamente, la concreción de cualquiera de estas dos posibilidades acaba con la fantasía: por definición, lo fantástico puede ocurrir únicamente en el seno del punto ciego que constituye la ambigüedad. La definición anterior nos permite responder a la pregunta inicial de la siguiente manera: lo que define a la literatura fantástica es la manifestación, en el texto literario, de la ambigüedad entre la mentira y la maravilla. Sin embargo, resuelta esta interrogante, surge una nueva pregunta: ¿por qué medios, a través de qué canales, ocurre esta manifestación en el texto?

Sobre Francisco Tario, dice Esther Seligson, en su prólogo a la antología *Entre tus dedos helados*: “[...] es un soñador de palabras, un soñador de palabras escritas, llenas de locuras, de quimeras, de onirismos, de memorias de infancia, de imágenes móviles, imaginantes.” (Seligson, 1988, p. 12). Ciertamente, más allá de constituir herramientas convencionales de expresión, significantes con significados limitados, para Tario, las palabras constituyen fuentes inagotables de significación. Reveladora a este respecto resulta la siguiente sentencia, incluida en su libro de aforismos, *Equinoccio*: “Nadie ha explicado satisfactoriamente lo que es la noche. Y mucho peor que nadie, del modo más brutal y rudimentario, los astrónomos. ¡Oh, qué tiene que ver la noche de los prostíbulos, y los templos cerrados, y los hospitales, con la noche de que hablan los astrónomos!” (Tario, 1946a, p. 9). Las palabras de Tario no sólo designan al mundo, lo *viven*.

Por lo que toca al estilo de Tario, es interesante el hecho de que suele encasillársele como autor de literatura fantástica, aunque no todas sus obras responden a los parámetros del género fantástico tal como se plantean al inicio de esta introducción: Francisco Tario incursionó en varios géneros literarios, con resultados tan disímiles como sorprendidos. *La noche* —su opera prima— posee, de entre toda su producción, la mayor y más patente uni-

dad en cuanto a su carácter fantástico, lo cual vuelve al conjunto de relatos que la componen un corpus idóneo para desarrollar la presente tesis, la cual pretende demostrar que el léxico y el estilo tienen una importancia fundamental para la caracterización de lo fantástico en la obra de un autor. La premisa de este trabajo es que, lógicamente, ni la materia prima del texto ni la organización especial que le confiere valor artístico son irrelevantes cuando se busca caracterizar cualquier aspecto de una obra literaria.

En específico, esta tesis busca una aproximación lingüística, intrínseca, al problema de la manifestación concreta de lo fantástico en los cuentos que forman parte de *La noche*. Para lograr este acercamiento, se recurrió a herramientas y métodos propios de las disciplinas lingüísticas conocidas como *lexicometría* y *estilometría*, las cuales, como sus nombres indican, se dedican a cuantificar, respectivamente, el léxico y el estilo de una muestra lingüística. Los métodos convencionales de ambas disciplinas se adaptaron a las necesidades de esta investigación, como se verá en los capítulos que corresponden a los análisis lexicométrico y estilométrico efectuados sobre la base del corpus de trabajo. Ello se hizo pensando en la naturaleza del corpus y la información que de él se buscaba extraer.

El objetivo general de este trabajo es proponer un método de análisis literario con bases lingüísticas concretas que permita buscar los posibles vínculos entre lo fantástico en *La noche* y la sustancia lingüística que le da forma. No se trata aquí de postular un sistema inamovible, sino de mostrar cómo la crítica y la teoría literaria pueden beneficiarse de métodos de análisis lingüístico computacional y sus herramientas. El objetivo implícito de lo anterior es proponer una forma de análisis que sea lo suficientemente flexible para adaptarse a diferentes obras y no dependa —o no por completo— de factores exógenos. Para efectos de este trabajo, se consideran factores exógenos aquellas situaciones o circunstancias externas que inciden en la caracterización de una obra literaria, como, por ejemplo, la adscripción premeditada a una corriente artística o la influencia manifiesta de otra obra literaria. Paralelamente, se consideran factores endógenos aquellos elementos que forman parte sustancial de la obra literaria e inciden en su caracterización, como el vocabulario o la temporalidad que se utilizan para dar forma y curso a una narración.

Con base en el estado de la cuestión actual de los estudios sobre la obra de Francisco Tario, es posible afirmar que nunca, antes del trabajo a continuación, se había buscado

un acercamiento lingüístico a los textos de este escritor. La presente tesis tiene la intención de dar inicio al análisis lingüístico de la obra legada por Francisco Tario y, al mismo tiempo, abrir la discusión en torno a sus factores endógenos concretos y los posibles medios para analizarlos.



## 1. Consideraciones iniciales

Nacido Francisco Peláez Vega el 9 de diciembre de 1911, en la Ciudad de México, Francisco Tario comienza su carrera literaria —punto crítico en el que decide cambiar su apellido por la voz tarasca que significa “lugar de ídolos”— con la publicación de *La noche* (Tario, 1943a), colección de cuentos y textos eminentemente fantásticos. Ese mismo año, en un inesperado despliegue de versatilidad, Tario concursa en el Premio Nacional de Literatura con su novela *Aquí abajo* (Tario, 1943b), de corte realista, que pierde contra *El luto humano*, de José Revueltas (Revueltas, 1943/1980). A partir de ese momento —punto crítico también—, la posterior producción literaria de Francisco Tario regresa a su origen y se vuelve por lo menos excéntrica respecto de su contexto cultural.

El conjunto de obras que Tario publica en vida son *Equinoccio* (Tario, 1946a), conjunto de aforismos; *La puerta en el muro* (Tario, 1946b), *Yo de amores qué sabía* (Tario, 1950) y *Breve diario de un amor perdido* (Tario, 1951a), todos textos narrativos de un estilo fragmentario que raya en lo lírico; *Acapulco en el sueño* (Tario, 1951b), colección de lo que bien podrían considerarse poemas en prosa inspirados en el puerto mexicano que marcó su vida; *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (Tario, 1952), segundo libro de relatos, en su mayoría considerados fantásticos; y *Una violeta de más* (Tario, 1968), su tercer libro de relatos, entre los que también aparecen varios canónicamente fantásticos<sup>1</sup>.

Póstumamente se publican su novela *Jardín secreto* (Tario, 1988) —obra “demasiado poética”, en palabras de Antonio Peláez, hermano del autor— y tres piezas teatrales inspiradas, de acuerdo con el testimonio de su hijo, el pintor Julio Farell, en el teatro del absurdo de Eugène Ionesco (González Dueñas & Toledo, 1989, p. 24), entre las que destaca *El caballo asesinado*. Recientemente, la editorial Ficticia publicó el volumen *La desconocida del mar y otros textos recuperados*, en el que Alejandro Toledo, especialista en la obra de Tario, compila algunos textos hasta ahora inéditos o que se habían publicado sueltos en

---

<sup>1</sup> Más adelante se profundiza en los parámetros que definen a lo fantástico, los cuales ya fueron brevemente mencionados en la introducción a este trabajo.

periódicos, entre los que se incluyen un poema, seis relatos breves —tres de ellos fantásticos—, fragmentos de un diario personal y otros textos, de variada naturaleza.

Se ha mencionado ya la marginalidad literaria de Tario. Sucede que la época en la que él comienza a producir estos textos de filiación en general fantástica o poética, es una en la que los literatos mexicanos concentran sus esfuerzos creativos en la crónica de la Revolución Mexicana y la narrativa que privilegia ambientes y preocupaciones nacionalistas. Un ejemplo paradigmático, piedra fundamental de esta tendencia social de la literatura mexicana, es la novela *Al filo del agua*, publicada en 1947, con la que Agustín Yáñez (Yáñez, 1947/1993) inaugura la corriente literaria de la novela mexicana contemporánea y que constituye, como señala Arturo Azuela, un parteaguas sustancial en la novela mexicana del siglo XX (Azuela, 1993, p. 291). Poco después, en 1950, Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad* (Paz, 1950/1993), cuya perennidad radica en el afán por hallar los símbolos profundos de lo mexicano. Otros tres años más tarde, en 1953, Juan Rulfo publica *El llano en llamas* (Rulfo, 1953/2006), en cuyos relatos se retrata, de manera elocuente, la crisis vinculada a la pérdida de una supuesta identidad mexicana, agostada como las tierras de Comala, tras el fracaso de los ideales revolucionarios.

En pleno periodo del Milagro Mexicano (1940-1970), en el que coexisten la progresiva industrialización y el consumismo —calcos de la cultura estadounidense—, con la recuperación en las esferas políticas de los mitos de origen mexicanos —el mestizaje, la Independencia, el positivismo vasconcelista—, estas obras entrañan una lectura que va mucho más allá de la exaltación patriótica o la búsqueda de la mexicanidad: esconden una angustia atávica, una incomodidad identitaria latente (Meyer, 2000, pp. 900-920). Una época de inquietudes tan graves, en la que es este tipo de literatura la que se perpetúa y difunde, no parece ser ambiente propicio para la creación de textos de corte fantástico, como los que constituyen una buena parte de la obra de Francisco Tario; así, su presencia en el panorama de las letras mexicanas de la época puede resultar sorprendente. La naturaleza desviante de la

obra de Tario le vale, en su tiempo, calificativos como “soñador” o “solitario”, lo cual sugiere una escisión de fondo respecto del canon literario<sup>2</sup>.

### **1.1. Antecedentes e interés del tema**

La mayor parte de los estudios que existen sobre la obra literaria de Francisco Tario se centran, en términos generales, en lo diverso de su estilo y lo desconcertante de los temas que aborda, considerando el contexto histórico, social, cultural y, en fin, epistemológico, que corresponde al cuarto de siglo en el que produce sus textos. Entre 1943 y 1968, Tario ensaya géneros literarios muy diversos; sin embargo, su título por excelencia es *La noche*, libro que fue, además, muy pronto consagrado como representante de un estilo fantástico, merced a las críticas de sus pocos pero selectos lectores —Andrés Henestrosa y Octavio Paz entre ellos— (González Dueñas & Toledo, 1989, p.15). En los relatos de esta colección, el autor buscó explorar las alternativas expresivas que la literatura le ofrecía, incluso a costa de una marginalidad que, apenas en muy recientes fechas, lo reivindicaría como pionero de un género prácticamente ajeno a las letras mexicanas.

Vale la pena, antes de continuar y aprovechando la coyuntura que ofrece la mención de la relación entre Tario y el paradigma literario de su tiempo, hacer un breve comentario acerca de lo que entendemos por literatura fantástica. La literatura fantástica se caracteriza, de acuerdo con Tzvetan Todorov (Todorov, 1981), por girar en torno a una ruptura en la realidad conocida que plantea la posibilidad de dos orígenes: un engaño verificable a través de la evidencia concreta, o una alteridad maravillosa, regida por leyes propias e ignoradas. Cuando alguna de estas dos posibles alternativas se materializa como solución y, finalmente, en un sentido u otro, se salva la ruptura, lo fantástico desaparece bajo una sutura de racionalización.

---

<sup>2</sup> Incluso *Pedro Páramo*, uno de los primeros frutos que dio la literatura fantástica en México, es posterior por más de una década a la primera obra publicada de Francisco Tario.

Es decir, en términos generales, lo fantástico puede ocurrir únicamente en el punto crítico de la incomodidad que resulta de la inquietud ante lo indefinido. Partiendo de la caracterización de lo fantástico propuesta por Todorov, es válido suponer que un autor de literatura fantástica buscará plasmar esa incomodidad —fermento indispensable de lo fantástico— en su obra, para producir el género deseado. Cabe preguntarse a continuación cuáles son los mecanismos concretos que dan lugar a dicha incomodidad en el texto literario. Esto permite imaginar diversos escenarios de investigación; entre ellos, uno en el que es viable aplicar la lingüística a la búsqueda de la manifestación concreta de un concepto abstracto y común a toda una corriente literaria, en un corpus textual específico que participe del concepto en cuestión.

La tendencia a analizar corpora de gran tamaño ha alejado a la lingüística aplicada, particularmente a la lingüística computacional, del análisis de obras literarias: evidentemente, un corpus acotado por los límites de la producción textual finita de un escritor nunca alcanzará la representatividad estadística de, por ejemplo, Internet<sup>3</sup>. No obstante lo anterior, esta aparente debilidad podría representar una ventaja metodológica para el análisis literario: un corpus finito permite llevar a cabo análisis profundos, basados en valores absolutos susceptibles de revisiones detalladas, lo cual permite ahondar en las características de un texto, un conjunto de textos o, incluso, un estilo o género literario. En este sentido, la lexicometría ofrece interesantes perspectivas a la teoría literaria y el análisis literario; sin embargo, las herramientas computacionales no pueden hacer todo el trabajo o, al menos, no cuando el objeto de estudio es un texto literario, ya que este exige que se tomen en cuenta no sólo factores como la frecuencia de aparición de los vocablos que lo conforman, sino también el estilo que lo configura.

---

<sup>3</sup> Sin embargo, se ha señalado que Internet, no obstante su volumen, presenta una serie de desventajas para el análisis lingüístico; a saber, que los motores de búsqueda no muestran suficientes incidencias de un mismo fenómeno; que, muchas veces, no hay suficiente contexto —ni cotexto— para estas incidencias; que los criterios de búsqueda de los motores en Internet son, desde la perspectiva lingüística, sesgados y distorsionantes; y que no es posible hacer búsquedas específicas usando criterios lingüísticos, lo cual no permite que los datos obtenidos sean del todo útiles para estudios de este tipo, por mencionar algunas (Kilgarriff, 2004).

Existe, por esta razón, una disciplina que busca comparar las huellas estilísticas — también llamadas “huellas digitales” o “*fingerprints*”— de dos o más productores de un discurso lingüístico, por medio de evidencias concretas. Esta disciplina recibe el nombre de estilometría<sup>4</sup>. Los estudios estilométricos generalmente se materializan en trabajos sobre atribución de autoría de textos y detección de plagios, con base en el cotejo de palabras de función de dos o más obras; sin embargo, parece viable que la estilometría lingüística tenga otras aplicaciones y que su metodología no sea prescriptiva, sino descriptiva: cambiante, como los diversos estilos de escritura.

En el caso de la literatura, por ejemplo, parece válido adaptar los métodos convencionales de la estilometría, de modo que las palabras de contenido que conforman el inventario léxico de una obra sean considerados rasgos primordiales para este tipo de acercamiento. Una adaptación de esta índole bien podría iniciar por buscar un método de medición que no se concentre únicamente en la cantidad de apariciones de un vocablo dado — corresponde a la lexicometría realizar este análisis—, sino en buscar la mayor o menor aproximación, a través del léxico, a un estilo determinado. Para ello, podría ser útil definir, desde un criterio teórico base, dentro de qué parámetros se desarrolla el estilo de un texto o tipo de textos dado y, partiendo de dichos parámetros, elaborar una escala que permita gradar su léxico como más o menos próximo al estilo en cuestión.

Esta tesis tiene como fin, por una parte, buscar los mecanismos concretos de lo fantástico en *La noche* de Francisco Tario, y, por otra, proponer un método de análisis literario basado en evidencias lingüísticas, mediante la adaptación y aplicación de los principios de la lexicometría y la estilometría. El trabajo aquí desarrollado es de interés, por consiguiente, tanto para la lingüística como para la literatura. En especial, este trabajo interesa a la lingüística computacional, la teoría literaria y los estudios sobre la obra de Francisco Tario. Las modestas aportaciones que este trabajo espera hacer a esas áreas específicas del conocimiento tienen que ver tanto con el tema aquí abordado como con los medios utilizados para ello, ya que, hasta donde se puede concluir con base en los estudios actuales sobre Tario, esta es la primera vez que se intenta una aproximación lingüística a su obra. Esta

incursión podría ampliar la discusión en torno no sólo a las formas que lo fantástico adopta en la obra de Tario, sino a las formas que puede adoptar este concepto en la literatura.

## 1.2. Planteamiento del problema

Enrique Anderson Imbert, en su *Teoría y técnica del cuento*, señala que las lecturas del autor y el lector de un texto nunca serán iguales, pero siempre compartirán un punto de confluencia. Por lo que respecta al texto literario fantástico, no se convence de que sean los temas desarrollados los que deban definir este encuentro, puesto que, por una serie de razones, algunos de ellos sencillamente se resisten a una tipificación absoluta. Tampoco admite que ese espacio interpretativo compartido pueda sustentarse únicamente en las emociones que el texto produce en su lector, ya que, pese a la intención emotiva del autor, las emociones no pueden suponerse genéricas. “Dentro del cuento es donde ocurren las cosas”, señala sentencioso Anderson Imbert a propósito de los cuentos fantásticos (Anderson Imbert, 1999, p. 174). Quizá sugiere que aquello que propicia la ruptura fantástica en la literatura es tan evidente que se pierde de vista en el panorama. Ciertamente, si lo que otorga al texto literario fantástico su carácter particular no puede encontrarse propiamente fuera de él, parece pertinente buscar el origen de ese carácter en su interior, en la materia prima del texto: las palabras.

El interés de esta tesis es tratar de demostrar que las palabras utilizadas por Francisco Tario para escribir *La noche* juegan un papel fundamental en la construcción del estilo que ha dado a este libro un lugar dentro de la literatura fantástica mexicana. Ahora bien, la realidad es que Francisco Tario jamás se adscribió a ninguna escuela o camarilla literaria, y que, en realidad, evitaba cualquier tipo de reconocimiento como artista. Al respecto, comenta Alejandro Toledo lo siguiente: “Hasta donde sé, Francisco Tario [...] nunca presentó en público alguna de sus obras. Acaso se hubiera sentido ridículo ante esos rituales de la sociedad literaria por lo general más cercanos a las fiestas de quinceañeras que al diálogo franco sobre los libros” (Toledo, 2004, p. 10). Algo similar puede decirse sobre sus influencias. De acuerdo con el crítico literario José Luis Martínez, quien leyó y conoció personal-

mente a Francisco Tario, el escritor no tenía ningún vínculo consciente con autores de los que pudiera presumirse la paternidad literaria de su estilo, ya que, lamenta, “Francisco Tario aún no los conoce y no tiene un gran interés por ellos” (Martínez, 1949, p. 236). No obstante lo anterior, también es real y muy patente la inquietud de Tario por la ruptura, concepto que, a la luz de las reflexiones de teóricos como Tzvetan Todorov, Enrique Anderson Imbert y Flora Botton Burlá, constituye el epicentro de lo fantástico.

Dada la proclividad “natural” de lo fantástico a la ambigüedad, hallar la grieta germinal de la ruptura fantástica supone una importante dificultad, independientemente del lugar en el que se le busque; no obstante, la selección de criterios lingüísticos pertinentes puede ser útil para acotar los alcances de cada pesquisa. Así, la afirmación de Anderson Imbert sobre lo fantástico en el cuento es crucial para delimitar la presente aproximación a lo fantástico en *La noche* y justifica, a la vez que encuadra, la metodología de los análisis que en esta tesis se llevan a cabo: este trabajo no pretende reducir la complejidad de lo fantástico a los dominios exclusivos de un área del conocimiento —lo fantástico no se deja apresar con facilidad por caracterizaciones simplificadoras—; sin embargo, creemos que las bases del estudio de cualquier objeto del conocimiento residen en sus componentes más elementales. Las palabras, en este sentido, son al texto lo que las células al ser viviente.

De acuerdo con estudios previos que sirven como base a esta tesis, es posible caracterizar el estilo de una obra literaria, un conjunto de obras literarias o un autor, a través de la evidencia lingüística; no obstante, la filiación de una obra literaria a un género en particular es una tarea menos estudiada. Lo que se intenta aquí es tratar de determinar las características de un género literario en una obra literaria específica, a partir de rasgos lingüísticos mensurables —a través de la lexicometría y la estilometría—, para buscar el sustento endógeno de caracterizaciones consensuadas al respecto.

### 1.3. Hipótesis

Condema Tario, en una de las sentencias de *Equinoccio*: “Ningún respeto a las palabras muy en su lugar. Ningún respeto a los hombres muy en su lugar. En cambio un blando, cómodo sitio, para aquella linda muchacha que sacude tan alegremente sus cabellos” (Tario, 1946a, p. 52). ¿Es posible que sea esta aversión a la imprecisión de lo convencionalmente exacto lo que lleva a Francisco Tario a buscar, a través de la literatura fantástica, una incomodidad generadora de nuevos sentidos? Cabe también preguntarse, partiendo de las consideraciones de Anderson Imbert sobre la radicación de lo fantástico en el texto literario, si es posible identificar los medios concretos de los que Tario se vale para producir lo fantástico en *La noche*.

En relación con estas interrogantes, se plantea aquí la siguiente hipótesis: lo fantástico en *La noche* de Francisco Tario podría ser de naturaleza primariamente endógena y residiría en factores lingüísticos muy concretos: el léxico y el estilo de sus textos. En otras palabras, la incomodidad necesaria para proyectar lo fantástico en esta obra se derivaría de las palabras que su autor utiliza y podría ser hallada mediante aproximaciones cuantitativas y cualitativas a ellas.

### 1.4. Objetivo general

El objetivo de esta tesis es buscar las manifestaciones lingüísticas concretas del concepto de lo fantástico en *La noche*, de Francisco Tario, con base en el análisis de su léxico y estilo, mediante métodos basados en la lexicometría y la estilometría.

### **1.4.1. Objetivos particulares**

1) Llevar a cabo un análisis lexicométrico en torno a veinte lemas-tema de los cuentos fantásticos de *La noche* de Francisco Tario —corpus principal de este trabajo— utilizando como corpora de control el resto de sus cuentos, tanto fantásticos como no fantásticos.

2) Llevar a cabo un análisis estilométrico de estos lemas-tema, con base, principalmente, en la aplicación de la *teoría de la acción comunicativa* —propuesta por Jürgen Habermas (Habermas, 2010), y la técnica del *diferencial semántico* —ideada por Charles E. Osgood, George Suci y Percy Tannenbaum (Osgood, Suci & Tannenbaum, 1971)— a los modificadores adjetivos que los califican.

3) Interpretar los datos arrojados por los dos análisis anteriores para tratar de caracterizar lo fantástico en *La noche*, desde una perspectiva de la evidencia lingüística.

### **1.5. Organización de la tesis**

Esta tesis se divide en seis capítulos. En el primero se han presentado los antecedentes y el interés del tema abordado, así como el planteamiento del problema, la hipótesis y los objetivos de la investigación. Este capítulo busca establecer la justificación del trabajo que se lleva a cabo, así como de los medios en él utilizados, y exponer brevemente la forma en que la tesis se organiza. Todas las consideraciones teóricas y metodológicas aquí esbozadas se exponen a detalle en los capítulos segundo y tercero, que constituyen, en conjunto, el marco de trabajo de la tesis. Los análisis propuestos en los objetivos particulares de la tesis son desarrollados en los capítulos cuarto y quinto, e interpretados en el sexto —donde se recogen las conclusiones de este trabajo—, todos ellos están estrechamente relacionados entre sí.

En el segundo capítulo se establece el marco teórico de la tesis. En él, se exponen el estado de la cuestión en torno a los estudios sobre la obra de Francisco Tario y las nociones de las que parten los criterios de selección, almacenamiento y análisis de los corpora de trabajo. Estas nociones derivan básicamente de dos textos, *La introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, y *La teoría y técnica del cuento*, de Enrique Anderson Imbert. Ambos constituyen el fundamento teórico básico para la definición de los parámetros dentro de los que se construye el concepto de lo fantástico, la clasificación de los textos analizados en los últimos tres capítulos y el propio análisis que se ha aplicado a ellos. En otras palabras, el marco teórico pretende justificar la clasificación de estos corpora como fantásticos o no fantásticos, así como definir los límites teóricos dentro de los cuales se lleva a cabo la aproximación de la tesis.

El tercer capítulo plantea el marco metodológico de la tesis. Aquí se explican la utilidad de las herramientas computacionales para la lingüística de corpus y, a grandes rasgos, el funcionamiento del programa *Sketch Engine*, analizador léxico elegido para llevar a cabo el análisis lexicométrico de los corpora. Aunque el funcionamiento de *Sketch Engine* se explica de manera general, este capítulo se enfoca, sobre todo, en realizar una breve descripción —con ayuda de capturas de pantalla del programa en funcionamiento— de las herramientas específicas de *Sketch Engine* utilizadas. Finalmente, el último apartado de este capítulo justifica los ajustes metodológicos que se realizaron para efectuar el análisis estilométrico del corpus principal de trabajo y explica brevemente la teoría del diferencial semántico, que le da sustento.

El cuarto capítulo entra de lleno al proceso de selección, clasificación y cotejo automático de los corpora, la identificación de los veinte lemas-tema que constituyen el eje de los análisis posteriores, la manera en que se organizan por frecuencia de aparición y su comportamiento colocacional respecto de modificadores adjetivos; en otras palabras, se dedica por entero al análisis lexicométrico. Como complemento se han incluido imágenes y tablas que muestran los hallazgos hechos en el proceso y la forma en que estos se organizan. Los criterios que dan dirección a este capítulo, desde luego, no son definitivos y responden a una necesidad metodológica, inherente al tipo de trabajo llevado a cabo, más que a un modelo fijo de análisis. En esta sección se establecen las bases de los siguientes dos

capítulos, ya que en ella se provee toda la información cuantitativa relevante sobre el corpus principal de trabajo.

El quinto capítulo desarrolla un análisis estilométrico *ad hoc* de los modificadores adjetivos que califican a los veinte lemas-tema y que se basa, como ya se mencionó en los objetivos particulares, en la técnica del diferencial semántico de Charles Osgood, aunque también toma y adapta elementos de la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas. De nuevo, son las necesidades metodológicas las que han determinado los criterios del trabajo aquí efectuado. La aplicación de la teoría del diferencial semántico y la teoría de la acción comunicativa a la estilometría tiene por objeto ajustar las directrices actuales de esta disciplina al análisis de textos literarios. Este capítulo tiene la finalidad de hallar huellas textuales de lo fantástico en *La noche*, estableciendo la mayor o menor proximidad del léxico utilizado por Francisco Tario a los parámetros que se han establecido para el concepto de lo fantástico en el marco teórico.

Finalmente, el sexto capítulo recoge las conclusiones de la tesis y busca abrir la discusión en torno a este tema de investigación, además de sugerir algunas recomendaciones para la utilización y la adecuada calibración de *Sketch Engine*, cuando se le usa como herramienta de análisis literario, sobre cuando se trabaja con textos literarios que tienden a la expresión poética o figurativa, como es aquí el caso.



## **2. Marco teórico**

Con la finalidad de definir los fundamentos y límites teóricos de esta investigación, se presenta aquí un breve estado de la cuestión sobre los estudios en torno a la obra de Francisco Tario, así como los dos textos de referencia teórica utilizados; a saber, la *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov (Todorov, 1981), y la *Teoría y técnica del cuento*, de Enrique Anderson Imbert (Anderson Imbert, 1999), que ya se mencionaron someramente en el capítulo anterior. Estos dos textos sustentan las consideraciones que aquí se han hecho en torno a la naturaleza o el género de los textos que conforman los corpora de trabajo, así como sobre el tipo de análisis literario que se busca aplicar a ellos. Es decir, estos textos han permitido clasificar los corpora como fantásticos o no fantásticos y definir las bases teóricas de los medios a través de los cuales se aborda su estudio.

### **2.1. Estado de la cuestión sobre los estudios en torno a la obra de Francisco Tario**

Generalmente, el nombre de Francisco Tario va acompañado de calificativos como “desintegrado” o “solitario” (Toledo, 2004, p. 12), lo cual reviste su figura como autor y obra literaria de cierta marginalidad. Ciertamente, los esfuerzos para llevar a cabo el rescate de la totalidad de su obra son bastante recientes<sup>5</sup>; sin embargo, esta nunca ha sido por completo desconocida<sup>6</sup>: ya en 1944, sólo un año después de que Tario publicara *La noche*, aparece en la revista *El hijo pródigo*, la reseña que Celestino Gorostiza hace de *Aquí abajo*, primera

---

<sup>5</sup> El Fondo de Cultura Económica, en colaboración con Alejandro Toledo, prepara, al tiempo que elaboramos esta tesis, la publicación de la obra completa de Francisco Tario. Esta edición incluirá sus novelas, cuentos, aforismos, piezas dramáticas y otros muchos textos de diversa naturaleza. Agradecemos a Alejandro Toledo, quien nos orientó durante toda la fase de recolección de la obra de Tario, por este dato.

<sup>6</sup> Tenemos conocimiento —anecdótico, principalmente— sobre varios textos breves —en su mayoría reseñas— en torno a la obra de Francisco Tario; sin embargo, sólo hemos incluido en nuestra bibliografía aquellos textos a los que hemos tenido acceso.

novela del autor. En ella, Gorostiza pondera las virtudes personales y artísticas de Francisco Tario, las cuales, opina, “[...] pronto harán de él uno de nuestros mejores novelistas, si no es que *Aquí abajo* por sí sola no [sic] lo coloca en ese rango” (Gorostiza, 1949, p. 54). Otras referencias a la obra de Tario no son tan benévolas, como la que hace en 1989 la crítica teatral Malkah Rabell (seudónimo de Regina Rabinowitz) sobre la puesta en escena de *El caballo asesinado*, en la que, tras una rápida recapitulación de los momentos más relevantes de la obra, se apresura a señalar: “[...] no veo la necesidad de un segundo acto insoportablemente largo, del cual no entendí nada. [...] En resumen, se me hace un esfuerzo económico y artístico bastante inútil” (Rabell, 5 de octubre de 1989, p. 21).

En tiempos más recientes, quienes se asoman a la obra de Francisco Tario lo hacen desde perspectivas menos polarizadas, que tienden más bien a la recuperación de su obra y sus tópicos. Muy recientemente, señala Ricardo Guzmán Wolffer: “Como sus coetáneos, ha pasado [Tario] a mejor vida: esa donde sólo se le juzga por su tremenda obra literaria, y ya no por sus posibles excentricidades o por su contraposición a las camarillas en el poder editorial [...]” (Guzmán Wolffer, 5 de enero de 2014, p. 12). Hasta ahora han sido pocos, no obstante, quienes se han aventurado más allá de la reseña o la referencia suelta, con estudios que buscan profundizar sobre aspectos específicos de la obra de este autor, ya sea su contexto histórico, sus temas recurrentes o las conexiones entre estos y ciertos tópicos. Con todo, estas pocas aproximaciones comprometidas han ampliado las perspectivas en torno a la figura de Francisco Tario.

A continuación, con el fin de establecer un estado de la cuestión previo a la presente investigación, se mencionan al vuelo cuatro trabajos introductorios a la obra de Francisco Tario. Se han enlistado estos trabajos en orden cronológico, lo cual no responde sólo a una necesidad organizativa, sino también al hecho —patente tras leer los textos—, de que existe entre ellos una clara relación evolutiva, en la que la especificidad del tratamiento dado a la obra de Tario es cada vez mayor y se aleja progresivamente de lo contextual, lo cual permite pensar en la posibilidad de abrir camino a aquellas exégesis que no buscan emitir juicios de valor, sino conocer su objeto de estudio.

### **2.1.1. *El fantasma en el espejo***

Este ensayo (Toledo, 2004) atiende buena parte de la obra editada de Francisco Tario. *La noche, Aquí abajo, Equinoccio, La puerta en el muro, Yo de amores qué sabía, Breve diario de un amor perdido, Acapulco en el sueño, Tapioca Inn: mansión para fantasmas, Una violeta de más y Jardín secreto* son los títulos que Toledo comenta y analiza a la luz de una serie de acontecimientos significativos en la vida de su autor y de las consideraciones que hacen al respecto sus allegados, principalmente su hermano, Antonio Peláez, y su hijo menor, Julio Farell. De este último se incluye, como apéndice, una entrevista en la que se abordan cuestiones personales y familiares que atraviesan o se reflejan en los textos de Francisco Tario y, en alguna medida, arrojan luz sobre cuestiones centrales de los mismos. En términos generales, Toledo se enfoca en destacar el papel fundamental que juegan en la obra de Tario su contexto y la adopción de la narrativa breve como eje estructural de su producción literaria.

### **2.1.2. *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario***

Esta compilación de ensayos (Toledo, 2006), integra las lecturas críticas de trece escritores jóvenes en torno a las obras de Francisco Tario y Efrén Hernández, sus similitudes textuales y la forma en que ambas, pese a su aparente distanciamiento respecto del cánón literario de su tiempo, se preocupan por cuestiones universales y atemporales como la naturaleza humana, la escisión del hombre respecto del mundo, sus convenciones, o su bondad y maldad inherentes. Los ensayos de la colección que se enfocan en la obra de Tario señalan el parecido de esta con la de autores como Samuel Beckett, Émile Michel Cioran y Eugène Ionesco, cuyo teatro del absurdo Francisco Tario disfrutaba mucho, según ha sido señalado por su propio hijo, Julio Farell (Toledo, 2004, p. 61). También, estos estudios abordan la presencia en los textos de Tario de una especie de *leitmotiv* que acusa una fundamental interdependencia entre el hombre y las cosas. Como conjunto, esta compilación tiene el mérito

to de servir de escaparate tanto a los dos escritores “secretos” que presenta como a los jóvenes ensayistas que los rescatan.

### **2.1.3. “Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario”**

En este artículo (Poblete, 2011), la autora reflexiona sobre tres diferentes variedades del tópico del *doppelgänger* que pueden encontrarse en la obra narrativa, —principalmente en los cuentos— de Francisco Tario. De acuerdo con Poblete, el tema del doble, que representa los deseos reprimidos de un protagonista, es recurrente en la literatura fantástica. Ejemplos clásicos de este tema en la literatura son, por ejemplo, “La sombra”, de Hans Christian Andersen; “La casa vacía” de E.T.A Hoffmann; y *Frankenstein or The Modern Prometheus*, de Mary Wollstonecraft Shelley, textos en los cuales el tema del *doppelgänger* se manifiesta a través de una sombra, un fantasma y un monstruo, respectivamente. Lo que Poblete busca destacar es el hecho de que no sólo el tema del *doppelgänger* aparece en los relatos de Francisco Tario, de manera consistente, bajo las tres formas arriba mencionadas, sino que lo hace a través de una perspectiva que, en sus palabras, “no trae a la luz aquello oculto, sino que únicamente lo perfila en un sutil juego de claroscuros” (Poblete, 2011, p. 226), en el que la aproximación a la otredad pasa por distintos estadios y se efectúa a través de la mirada.

### **2.1.4. “La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario”**

Un año más tarde, Poblete publica un segundo artículo sobre la obra de Francisco Tario, en el que afina el punto crudo de la noción de otredad mencionado en el apartado anterior: la mirada y su papel como expresión de la voluntad (Poblete, 2012). En este trabajo, Poblete señala que la mirada, lejos de ser un acto casual, está provista de intención y significación, lo cual la convierte en acción y efecto del conocimiento y, en el caso de la literatura, en

parte indisoluble de la diégesis: la narración de un texto literario, vista en estos términos, se convierte en una consecuencia verbal de la mirada. Así, la manera en que la voz narrativa “mira” define la caracterización de las cosas narradas en los textos de Tario y, por tanto, la manera en que quien los lee puede conocerlas. La mirada, elemento siempre presente en la voz narrativa de Tario, se convierte bajo estos términos en factor determinante para el engranaje comunicativo que supone su obra. No obstante, advierte la autora que, en tanto esfuerzo de traducción de un discurso visual, el discurso narrativo es siempre sujeto de un cierto margen de error<sup>7</sup>. Esto es discutible por una serie de razones; entre ellas, que sólo es posible conocer el discurso visual mediante el narrativo y, en esta medida, no hay más opción que partir de este último para hacer la caracterización de un texto literario.

### ***2.1.5. Enfoque de este trabajo***

La evolución hacia lo particular que se observa en estos cuatro trabajos podría evidenciar una preocupación cada vez más mayor por desencallar del contexto y dar curso propio a los estudios sobre la obra de Francisco Tario. Y es que, frente a la originalidad de los textos de Tario, esta preocupación parece bastante justificada: ¿por qué habría de analizarse una obra literaria cuyas características poco o nada tienen que ver con su marco contextual, iniciando, precisamente, por parámetros contextuales, como la realidad histórico-social o una norma literaria determinada? Lo que otorga fundamento a la noción de que los textos de Tario son “raros” es la ausencia en ellos de los elementos que definen los parámetros de normalidad literaria vigentes en su tiempo. Sin embargo, aunque la *diferencia* de Tario se ha acusado en numerosas ocasiones, no ha sucedido lo mismo con su *singularidad*. Este

---

<sup>7</sup> Cabe mencionar que tanto este artículo como el de 2011 constituyen versiones reducidas del estudio de Patricia Poblete *El mal como voluntad de la mirada. Los relatos de Francisco Tario*. El título no se encontraba disponible en las bibliotecas y librerías de México al tiempo de elaborar esta tesis, de modo que decidimos contactar directamente a su autora, quien nos recomendó contactar a Editorial Académica Española, su casa editora, de quien, a la fecha, no hemos obtenido respuesta. Agradecemos a Patricia Poblete por su orientación y rápida respuesta en torno a este asunto.

aspecto de la obra de Tario podría arrojar más luz sobre la noción de marginalidad que gira en torno a ella.

Es importante entender que *diferencia* y *singularidad* son dos conceptos concomitantes, pero distintos: la *diferencia* es efecto de una relación de oposición, mientras que la *singularidad* se basa en una condición marcada por uno o más atributos particulares. En este sentido, la diferencia puede ser señalada mediante un ejercicio de contraste, pero no así la singularidad, que subyace en cada uno de los elementos opuestos y requiere, para su adecuada caracterización, de un acercamiento descriptivo y metodológico. De acuerdo con lo anterior, cabe suponer que la siempre señalada diferencia de los textos de Francisco Tario respecto de la norma literaria vigente en su tiempo —la cual, como apuntamos en el primer capítulo, está basada en la crónica de la Revolución Mexicana, y los ambientes y preocupaciones nacionalistas, como ya se mencionó en el primer capítulo— y, por tanto, su distanciamiento respecto de los parámetros que dan consistencia a dicha norma— implica una singularidad que merecería ser analizada bajo la luz de criterios que permitan caracterizarla desde su interior, independientemente de su marco contextual, para poder comprender cuáles son las formas concretas que adopta en el texto literario.

Esto no quiere decir que la singularidad de la obra de Francisco Tario no se haya abordado antes; de hecho, los estudios mencionados en los apartados anteriores permiten deducir que la singularidad de la obra de Tario está vinculada, por un lado, a los parámetros narrativos del cuento y, por otro, a una noción de lo fantástico que subyace bajo estos textos. Sin embargo, los mecanismos mediante los cuales lo fantástico se manifiesta en los cuentos de Tario han sido apenas esbozados. Al momento de realizar esta investigación, no se tiene noticia de que se haya intentado, por ejemplo, buscar qué es lo que otorga singularidad lingüística a los cuentos fantásticos de Francisco Tario. Sobre esa línea de interés, esta tesis pretende buscar evidencias lingüísticas de rasgos propios de lo fantástico en los cuentos de Francisco Tario, de modo que se abra la posibilidad de definir estos textos en términos de sus cualidades endógenas. Es importante aclarar, sin embargo, que, aunque el enfoque de este trabajo tiende a lo endógeno, no pretende deslindarse de los trabajos que ya existen sobre Tario ni de los fundamentos teóricos que los sustentan. De hecho, la idea germinal de esta tesis arraiga en el estado de la cuestión que ya se ha expuesto y se alimenta

de planteamientos teóricos que tienen que ver con los dos elementos recurrentes en la obra de Tario —lo fantástico y la forma narrativa del cuento—.

Ernesto Sábato decía que, en un sentido profundo, no puede existir una novela que no sea hasta cierto punto autobiográfica, en la medida en que, inevitablemente, encerrará los sueños y las pesadillas de su autor (Sábato, 1963, p. 13). Lo mismo podría decirse, en realidad, de cualquier texto literario. En virtud de ello, si las filias, fobias y pequeñas —o grandes— obsesiones de un autor quedan de manifiesto en las palabras que usa para construir una obra literaria, parece interesante buscar las manifestaciones léxicas y, por tanto, estilísticas de, por ejemplo, la aparente obsesión de Tario por lo fantástico. Tomando esto en cuenta, se presenta el siguiente marco teórico, en el cual se exponen brevemente dos textos de base.

## **2.2. Tzvetan Todorov y lo fantástico**

Tzvetan Todorov (Todorov, 1981) inicia sus reflexiones en torno al problema de lo fantástico haciendo un comentario crítico sobre otros estudios en los que se le ha tratado de conceptualizar. Menciona, entre algunos de sus predecesores, a Pierre-Georges Castex, Louis Vax y Roger Caillois, críticos literarios franceses que coinciden en caracterizar a lo fantástico como la irrupción de un elemento misterioso en la realidad conocida, frecuentemente intangible o dependiente de elementos externos respecto del texto literario, como el lector real o el autor del mismo. No obstante, esta caracterización no parece arrojar suficiente luz sobre la concreción de lo fantástico en la literatura<sup>8</sup>, principalmente en vista de que no acota

---

<sup>8</sup> Ponderación propia a propósito de lo que Tzvetan Todorov dice respecto de las definiciones de literatura fantástica que apuestan por la evocación del miedo en el lector como supuesta condición necesaria para dar su carácter al género: “Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente y, si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector.” (Todorov, 1981, p. 17.) En adelante, Todorov parte de esta lógica para descartar aquellas teorías literarias que definen a lo fantástico respecto de elementos externos al texto.

el concepto dentro de parámetros definidos y, en consecuencia, no permite postular condiciones de su aparición en el texto literario.

Ahora bien, si se admite que el común denominador en definiciones como las de estos teóricos es la transgresión, debe también admitirse la existencia de uno o más referentes externos. Esto es, la definición de lo fantástico no puede ser intrínseca y cerrada, ya que, para tener lugar, la transgresión depende de la ruptura respecto de ciertos parámetros. La siguientes líneas de Montague Rhodes James, autor de relatos sobre fantasmas citado por Todorov, contempla lo anterior: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada” (Todorov, 1981, p. 15). Lo fantástico será así siempre y cuando su explicación no sea dada, aunque, paradójicamente, sea esta posibilidad de ser explicado lo que le permite existir.

En otras palabras, idealmente, lo fantástico se mantiene a resguardo de cualquier tipo de solución, en algo que Flora Botton Burlá denomina “el tiempo de la duda”; esa duda acerca de la verdadera naturaleza de los acontecimientos, que puede ser de dos tipos, real o imaginaria (Botton Burlá, 1994, p. 16). Cuando el misterio es desvelado sin que las leyes de la realidad conocida se rompan, se entra en el terreno de lo extraño, en cuyo caso, lo fantástico encuentra su explicación en el ámbito de lo imaginario. Cuando, por el contrario, el misterio se soluciona dentro del ámbito de lo real, aunque fuera de las leyes de la realidad conocida, se entra en los dominios de lo maravilloso. Establecido así el marco de referencia de lo fantástico, es claro que sus manifestaciones concretas en la literatura estarán directamente vinculadas a los géneros en los que se desarrolle.

Dejando de lado la validez de la clasificación de géneros literarios que Todorov plantea con base en lo anterior, es interesante señalar que, para él, entre los géneros literarios extraño, fantástico y maravilloso es posible intercalar otros dos subgéneros que resultan de la combinación de estos tres géneros primarios, como se muestra en la tabla a continuación:

Extraño puro	Fantástico-extraño	Fantástico puro	Fantástico-maravilloso	Maravilloso puro
--------------	--------------------	-----------------	------------------------	------------------

Tabla 1. Géneros literarios propuestos por Tzvetan Todorov, en relación con el problema de lo fantástico en la literatura (p. 38).

De acuerdo con Todorov, el género fantástico-extraño es el que, a pesar de plantear extensamente como fantástico un problema, acaba por resolverlo en un engaño explicable. El género literario fantástico-maravilloso, por su parte, es el que, durante largo tiempo, plantea un problema en términos fantásticos, pero termina por darle una solución maravillosa, derivada de una realidad alterna. Sólo ante la ausencia de cualquier tipo de solución es donde prospera el género fantástico puro (Todorov, 1981, p. 38) —muy escaso realmente si se aplica al pie de la letra esta clasificación, como Botton Burlá bien apunta—.

Todorov postula, por otra parte, algunas condiciones *sine qua non* del texto fantástico (Todorov, 1981, pp. 18-19). La primera de estas condiciones tiene que ver directamente con su clasificación de géneros y establece que, para que un texto fantástico pueda ser considerado tal, es necesario que exija una lectura en la que los acontecimientos ocurran en un “mundo de personas reales” (Todorov, 1981, p. 18). Otra exigencia es que el lector se abstenga de realizar una lectura poética o alegórica del texto. Ciertamente, estas son dos reglas básicas del género: por un lado, si los acontecimientos no se desarrollan en el plano de lo real, no es posible romper con los parámetros de normalidad o convencionalidad, lo cual impide la aparición de lo fantástico; por otro lado, la posibilidad de que el texto sea resultado de una licencia poética aniquila lo fantástico *a priori*.

El texto de Todorov abunda en ejemplos de textos literarios en los que estas dos condiciones parecen cumplirse; sin embargo, no presenta conclusiones definitivas en cuanto a los mecanismos concretos mediante los cuales lo fantástico se manifiesta en la literatura. De entrada, no se explicita cómo, o por medio de qué recursos, es posible que prevalezca una lectura por encima de otra. En cuanto a los vehículos de lo fantástico en el texto literario mismo, Todorov menciona, a grandes rasgos, tres: el lenguaje figurativo, la voz narra-

tiva seleccionada y la estructura sintáctica del texto (Todorov, 1981, pp. 55-56). No obstante, la referencia a estos recursos no es bastante para caracterizar los mecanismos concretos de lo fantástico en la literatura o un “discurso fantástico”, pero, por otra parte, permite pensar en la viabilidad de buscar características textuales endógenas que permitan sustentar una teoría sobre la concreción de lo fantástico en la literatura, con base en los elementos del propio texto y no en factores exógenos.

Todorov insiste en que “todo texto literario funciona como un sistema; ello quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constitutivas de un texto” (Todorov, 1981, p. 61). Es imposible, desde esta perspectiva, que uno de los rasgos de una obra literaria se manifieste de manera aislada, sin afectar al resto de los componentes del texto. Consecuentemente, una vez identificado este rasgo, el lector avezado o el investigador experto podrían detenerse en él, identificar sus conexiones respecto de otros rasgos y tratar de hallar las repercusiones de esos vínculos. Bien visto, lo que Todorov está postulando es, esencialmente, la posibilidad de deconstruir el texto literario, realizar el co-tejo más o menos riguroso de sus rasgos —aunque Todorov no especifica la naturaleza de estos— y, finalmente, reconstruir la obra, desde una perspectiva fijada por los criterios utilizados para llevar a cabo un análisis fragmentario del texto.

Ahora bien, por lo que toca a la reconstrucción del género al que pertenece una obra, Todorov se apresura a apuntar que la estructuración de un género literario no puede —humanamente— ser resultado de la lectura y el análisis exhaustivos de todos los títulos que lo representan, sino que, más bien, se deriva del análisis de un número relativamente limitado de ocurrencias de un fenómeno dado y la posterior postulación, con base en ellas, de una hipótesis general que puede o no confirmarse. En todo caso, lo importante, señala Todorov, no es la cantidad de ocurrencias analizadas, sino la coherencia lógica de la hipótesis que las recoge (Todorov, 1981, p. 1). Con base en lo anterior, se puede suponer que las recomendaciones de Todorov en torno a la identificación de los rasgos que caracterizan a una obra literaria pueden aplicarse también a la identificación de los rasgos que caracterizan a un género literario.

Estas reflexiones son sugerentes. Pareciera que, como quien jala de la hebra suelta de un tejido y descubre la trama que lo compone, aquel que lograra llevar hasta sus últimas

consecuencias un análisis de este tipo podría tener en sus manos la esencia misma de la creación literaria. La idea es indudablemente tentadora; sin embargo, los medios y los límites no quedan del todo claros. Todorov parece inclinarse por buscar los rasgos característicos de la obra literaria en sus aspectos discursivos, aunque también menciona someramente el papel de la sintaxis y la semántica en la caracterización de lo fantástico en la literatura. La acción comunicativa del texto y los recursos que el escritor utiliza para lograrla podrían, por tanto, constituir claves que permitieran hallar el hilo conductor de lo fantástico en un texto literario.

Entonces, ¿dónde exactamente se deben buscar estos rasgos o mecanismos internos que permiten articular, de modo concreto, lo fantástico en el texto literario?

### **2.3. Enrique Anderson Imbert y lo fantástico en el cuento**

En su ensayo *El horror en la literatura*, H.P. Lovecraft resume su estilo literario en las siguientes líneas: “La única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si se despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de atención sobrecogida, como si fuese a oír el batir de unas alas tenebrosas, o el arañar de unas formas y entidades exteriores en el borde del universo conocido” (Lovecraft, 1927/1984), pp. 11-12). Lovecraft establece así los límites de todo un género literario —el del horror preternatural (*supernatural*) o cósmico— sobre la base de un factor externo respecto del texto (el “sentimiento de pavor” generado en el lector), muy cercano a los criterios comentados por Todorov.

Enrique Anderson Imbert (Anderson Imbert, 1999) también critica definiciones de lo fantástico como la que Lovecraft propone, basadas en factores exógenos, como la recepción e interpretación que hace del texto literario un lector-ideal hipotético: a su entender, el carácter fantástico de un texto literario no puede depender de las emociones que este pueda o no despertar, del mismo modo en que, como es de suponerse, no puede depender de las intenciones emotivas de quien lo escribe: la emotividad no basta para delimitar los confines

de un género literario y, en realidad, no puede ser considerada factor pertinente para llevar a cabo una definición de este tipo: la razón es que, en la medida en que se trata de un fenómeno psíquico *sui generis*, particular de cada caso en que se manifiesta, es imposible construir conceptos estables a partir de ella (Anderson Imbert, 1999, p. 174).

Partiendo de lo anterior, Anderson Imbert plantea una alternativa a estas caracterizaciones literarias basadas en lo puramente exógeno y establece la importancia de los distintos elementos que configuran internamente a un texto literario, específicamente al cuento, en tanto objeto del conocimiento. Para ello, propone un esquema de comunicación literaria que contempla la participación de todas las partes que coadyuvan a lo que podría establecerse como proceso gnoseológico<sup>9</sup> del cuento; esto es, a su aprehensión en tanto objeto del conocimiento:



Esquema 1. Flujo de la comunicación literaria, de Anderson Imbert (1992, p. 41).

---

<sup>9</sup> Se parte, para el uso del término ‘gnoseología’ de la definición de Walter Bruggen: “En sentido lato, la gnoseología (1) comprende tanto las investigaciones psicológicas sobre la producción y esencia del conocimiento humano como las investigaciones críticas acerca de su validez. Incluso puede atribuírsele una *metafísica del conocimiento* que estudie el conocer humano en el contexto total del ente. Tomado el término en sentido estricto, (2), gnoseología equivale a *crítica del conocimiento*. En este caso, hablando en general, es la investigación filosófica de la validez objetiva de nuestro conocimiento. [...] Así, la gnoseología será la investigación filosófica de la aptitud de nuestra razón para la verdad y a la vez de los límites del conocimiento [...] Es decir, la gnoseología se encarga de indagar lo relativo al conocimiento del mundo en tanto objeto. En este sentido, el esquema de comunicación literaria establecido por Anderson Imbert funciona como un proceso gnoseológico muy específico, ya que define los límites del conocimiento particular respecto de un objeto (el cuento), con lo cual, al mismo tiempo, señala las distintas entidades que participan de este proceso, desde diferentes niveles de aptitud para aprehender el conocimiento (Bruggen, 1978, p. 252).

Anderson Imbert no duda en dejar fuera del núcleo de la caracterización del cuento los elementos que él designa con los nombres de “escritor” y “lector real”, los cuales son, en última instancia, encarnados por mujeres y hombres reales. Sobre el escritor, el hombre que se transforma en productor de un texto literario, Anderson Imbert reflexiona:

Quien cuenta es un hombre concreto, de carne y hueso. Aunque sea nuestro vecino no lo conocemos bien. Su vida, como la de todos los hombres, es en gran parte inescrutable. La mejor documentada biografía no nos revelaría el secreto de su personalidad. Tampoco su autobiografía, pues nadie se conoce a sí mismo lo bastante. Confesiones exhaustivas no las hay. Sería absurdo, pues, que el crítico pretendiera explicar las características de un cuento, que es lo único que conoce, con el carácter de una persona desconocida. *Pero también sería absurdo que se confiriese al cuento una absoluta autonomía* (Anderson Imbert, 1999, p. 42).

Inevitablemente, aclara Anderson Imbert, los antecedentes y el contexto de un escritor determinarán en alguna medida sus inclinaciones literarias; “la suma de sus preferencias más o menos conscientes” (Anderson Imbert, 1999, p. 42). Sin embargo, en el cuento no figuran ya ni el escritor, ni el hombre que le da vida: el último resabio que queda de ellos es el narrador, quien, al mismo tiempo que presenta el texto, forma parte de los recursos estilísticos de los que el escritor se vale para dar una cierta intención a su obra. Acerca del lector, Anderson Imbert señala algo similar, puesto que reconoce que el lector real, encarnado en una persona real, es incognoscible y, por tanto, completamente inviable como base de la caracterización del cuento. Dice este teórico y autor: “Me parece, pues, más científico estudiar los puntos de vista de un efectivo narrador sin mezclarlos con los de un insubistente lector” (Anderson Imbert, 1999, p. 47).

Enrique Anderson Imbert insiste en que las lecturas del autor y el lector de un texto no pueden, por definición, ser idénticas, pero siempre hay un área común en la que se intersecan. Por lo que respecta al texto literario fantástico, no se convence de que sean los temas desarrollados los que deban definirlo, puesto que, por una serie de razones, algunos de ellos sencillamente se resisten a una tipificación absoluta. Tampoco admite que ese espacio interpretativo compartido pueda hallarse en las emociones que el texto produce en su lector, ya que, pese a la intención emotiva del autor, estas no pueden suponerse genéricas.

Otras particularidades relativas al contexto pueden agravar la complejidad del problema, de no ser adecuadamente sorteadas. Específicamente, por lo que toca a los cambios en el horizonte cultural respecto de lo que es transgresor y cómo estos cambios pueden modificar en el tiempo la interpretación de un texto literario como fantástico o no, creemos que el dilema puede librarse tomando como referente de un texto únicamente el horizonte cultural dentro del que fue escrito; en otras palabras, si el contexto gnoseológico<sup>10</sup> de un texto literario es de naturaleza positiva y el texto literario en cuestión propone una ruptura de orden lógico respecto de dicho contexto, es lícito hablar de literatura fantástica.

El esquema de Anderson Imbert muestra una interdependencia interna entre el narrador y lo que él denomina “lector ideal”. Ello nos permite deducir, en primer lugar, que ambos elementos forman parte del cuento y, en consecuencia, constituyen elementos pertinentes para su análisis. En segundo lugar, nos permite deducir que dicho análisis debe cimentarse en la relación de reciprocidad funcional que los caracteriza: sin un narrador ideal que, por medio de los recursos de diversa índole que el escritor pone en su boca, estableciera una pauta de lectura para un texto dado, no podría pensarse en un lector ideal, capaz de aprehender el texto como objeto del conocimiento. Por otra parte, sin la noción de un lector ideal, no tendría ningún sentido que el escritor se molestara en dirigir la lectura del texto por medio del narrador.

En todo caso, señala Anderson Imbert, es claro que narrador y lector ideal se construyen simultáneamente en el texto literario, a través de los recursos lingüísticos concretos que le dan forma (Anderson Imbert, p. 41). Bajo este razonamiento subyace la justificación del presente trabajo: un análisis literario basado en evidencias lingüísticas concretas debería, siempre que tomase en cuenta todo lo anterior, permitir la caracterización de lo fantástico en los cuentos fantásticos de *La noche*, sin detrimento del circuito comunicativo que cualquier texto literario supone, dado que el emisor y el receptor, en sus formas ideales, susceptibles de abstracción, forman parte del texto mismo y sólo a través de este pueden existir. Este método de análisis literario, en la medida en que no depende —al menos en su

---

<sup>10</sup> Partiendo de la definición del término ‘gnoseología’ de Brugger, entiéndase aquí ‘contexto gnoseológico’ como el entorno en el cual tiene lugar el proceso gnoseológico o de conocimiento del mundo en tanto objeto.

componente medular— de los factores exógenos de la obra, debería también poder ser utilizado para estudiar cualquier texto literario.

Es interesante observar cómo, en ocasiones, la forma en que Anderson Imbert concibe el cuento evoca las nociones más básicas de la lingüística. Dice este autor: “[...] una mente crea símbolos para que otra mente los recree” (Anderson Imbert, 1999, p. 42). Toda proporción guardada, este corolario a la definición del cuento se aproxima mucho a la teoría del signo lingüístico de Saussure, en la medida en que plantea que el sentido del signo constituye un momento del proceso de mediación referencial necesario entre el mundo objetivo y el mundo vivido. Sin embargo, hay una diferencia importante entre la teoría de Saussure y las consideraciones que hace Anderson Imbert en torno al cuento: la teoría del signo lingüístico contempla una mediación referencial inmediata, en la que el significado remite a un significante que tiene correlato en el mundo real y objetivo; en la literatura, por otra parte, lo que tiene lugar es una mediación entre la realidad percibida por el narrador del texto y la forma que esta percepción adopta en el texto literario, dirigido a un lector ideal.

Vale la pena recordar aquí lo señalado por Todorov: los rasgos característicos de una obra literaria no pueden manifestarse de manera aislada. Narrador y lector ideal son, en este sentido, elementos inseparables, que se necesitan mutuamente para existir y no pueden manifestarse más que mediante el texto literario mismo. Tener esto en mente permite definir el proceso de mediación referencial que se opera dentro de un texto literario y establecer una posible pauta para abordarlo en tanto objeto de estudio: en la medida en que el texto literario se constituye como acción comunicativa entre narrador y lector ideal, los cuales no son sino elementos estructurales interdependientes que se manifiestan en el texto mismo, la caracterización de un texto literario a través de una aproximación endógena a los elementos lingüísticos que lo configuran parece bastante viable. La propuesta de esta tesis es, así, realizar un análisis lingüístico que, con base en todo lo expuesto en el marco teórico, permita una aproximación a lo fantástico en los cuentos fantásticos de *La noche*, de Tario, sobre los fundamentos endógenos de sus cuentos, específicamente el léxico y el estilo del que este es vehículo, pero siempre tomando en cuenta que dichos elementos sustentan el circuito comunicativo entre narrador y lector ideal de la obra.



### **3. Marco metodológico**

A continuación se presenta una síntesis de la evolución simultánea que la lingüística de corpus y la lingüística computacional han experimentado en los últimos años, así como del cada vez más amplio espectro de aplicaciones que estas disciplinas pueden tener en conjunto. Posteriormente, se explica el funcionamiento de la herramienta computacional elegida para llevar a cabo el análisis lexicométrico de los corpora —el analizador léxico *Sketch Engine*—, con enfoque en los recursos específicos utilizados. Por último, se presentan los fundamentos del análisis estilométrico efectuado en el penúltimo capítulo de esta tesis, los cuales parten de la teoría de la acción comunicativa (Habermas, 2010) y la técnica del diferencial semántico (Osgood, Suci & Tannenbaum, 1971).

#### **3.1. Herramientas computacionales en la lingüística de corpus**

De acuerdo con Faber, Moreno Ortiz y Pérez Hernández (1999), la lingüística de corpus aparece desde inicios de la década de los cincuenta; sin embargo, a finales de esta misma década pierde fuerza, debido a cambios en las tendencias de la lingüística teórica, impulsados, principalmente, por Noam Chomsky. La reciente recuperación y el creciente auge de la lingüística de corpus resultan de la enorme cantidad de material de trabajo lexicográfico que puede obtenerse a través de las herramientas informáticas que hoy ofrece la lingüística computacional, lo cual vincula a la lingüística de corpus actual no sólo con la corriente empirista que le dio origen y basa sus análisis lexicográficos en corpus lingüísticos, sino con la vertiente de la lingüística de corpus que concentra sus esfuerzos en la generación de corpora en formato electrónico y herramientas informáticas para su adecuado estudio, con lo cual se ha facilitado la tarea de compilar el material de análisis, multiplicando los resultados obtenidos.

Tal ha sido el desarrollo tanto de la lingüística de corpus como de la lingüística computacional, que ambas comienzan a configurarse como disciplinas paralelas a la vez

que independientes, pero siempre vinculadas a un nivel fundamental. No sólo la diversidad de aplicaciones conjuntas que estas dos ramas de la lingüística tienen ha promovido esta concepción, sino también la publicación de una buena cantidad de textos académicos en torno a ellas y las posibilidades que proyectan en el horizonte de los estudios lingüísticos. Debido a todo lo anterior, la lingüística de corpus y la lingüística computacional representan interesantes aproximaciones a la compilación y descripción léxica, ya que, a través del análisis automatizado de corpora especializados —bien por sus dimensiones o por sus características—, es posible acercarse más a las realizaciones concretas de la lengua, lo cual flexibiliza y actualiza las posibilidades de su estudio.

Dos tipos de análisis se pueden llevar a cabo en cualquier corpus: el cualitativo y el cuantitativo. El primero se concentra en la descripción detallada de uno o más fenómenos lingüísticos, mientras que el segundo produce información sobre la incidencia diacrónica o sincrónica de estos fenómenos. Actualmente, casi todas las herramientas computacionales para análisis de corpora electrónicos facilitan ambos tipos de acercamiento. A través de estos programas es posible, por ejemplo, realizar listados de frecuencias de uso de vocablos, índices de frecuencias que muestren la razón caso/tipo (*token/type*) y hacer cálculos respecto del grado de representatividad de un corpus dado. También, en muchos casos, estas herramientas cuentan con aplicaciones de preprocesamiento que permiten etiquetar el texto. El desarrollo de estos programas y herramientas ha resultado en diversas aplicaciones prácticas, como la construcción de más y mejores diccionarios, diccionarios electrónicos (*Machine Readable Dictionaries* o *MRDs*), bases de datos léxicos (*Lexical Data Bases* o *LDBs*) y bases de conocimiento léxico (*Lexical Knowledge Bases* o *LKBs*), las cuales, a su vez, permiten la generación de nuevas teorías y trabajos sobre la lengua, en un ciclo evolutivo simbiótico.

Ahora bien, puesto que una de las formas más confiables de mejorar la calidad de estos diccionarios y bases de datos es nutrirlas mediante la compilación y el análisis de corpora de gran volumen, se han desarrollado también corpora electrónicos de dimensiones superlativas, procedentes de un amplio rango de fuentes orales, textuales y mixtas; es el caso, en el mundo anglosajón, del *British National Corpus (BNC)*, compuesto por una colección de más de cien millones de palabras, contenidas en textos diversos y partes de dis-

curso hablado, representativos de la última parte del siglo XX (*The British National Corpus*, consultado el 9 de mayo de 2014.). En lengua española, existen, por mencionar dos ejemplos conocidos, el *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* (*Corpus Diacrónico del Español*, consultado el 9 de mayo de 2014), conformado por doscientos cincuenta millones de palabras, procedentes de textos que datan desde los inicios del español hasta 1975, y el *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)*, que cuenta, en su más reciente versión, con ciento sesenta millones de palabras, de procedencia textual y oral de diversa naturaleza, obtenidos de fuentes fechadas entre 1975 y 2004 (*Corpus de Referencia del Español Actual*, consultado el 9 de mayo de 2014).

En una vuelta del ciclo, la aparición de los corpora electrónicos y el progresivo incremento de sus dimensiones ha impulsado a la lingüística computacional a desarrollar herramientas para su estudio especializado, como los analizadores léxicos (*scanners*) y sintácticos (*parsers*) —, que permiten, entre otras funciones, identificar conductas gramaticales y llevar a cabo investigaciones en torno a la incidencia o relevancia estadística de un fenómeno lingüístico dado. Recientemente, se ha propuesto que Internet sea utilizado como un corpus susceptible de análisis, lo cual aún es debatido, debido a una serie de limitantes que tienen que ver con su volumen, así como con su naturaleza heterogénea (Kilgarriff, 2004). Como se puede ver, cada nuevo avance en alguna de estas dos disciplinas influye en la otra: especialistas y entusiastas han contribuido, desde los primeros momentos de estas ramas de la lingüística, a explorar nuevas aplicaciones en diferentes ámbitos. En el de la literatura, sin embargo, la aplicación de la lingüística de *corpus* y la lingüística computacional se ha limitado sólo a ciertas líneas de investigación, interesadas en resultados cuantitativos y estadísticos, más que en su utilidad como elementos pertinentes para la caracterización de los textos.

Un ejemplo relativamente temprano de la aplicación de estas disciplinas a los estudios literarios aparece en 1979, cuando Daniel Dugast, investigador francés especializado en estadística léxica, publica su *Vocabulaire et discours: essai de lexicométrie organisationnelle. Fragments de lexecologie quantitative*. En esta obra Dugast aborda, concretamente, cuestiones relativas a la riqueza léxica de algunos textos literarios en lengua francesa, la frecuencia relativa de los vocablos cuantificados y, en general, el inventario léxico

que cada texto constituye. El objetivo de Dugast es demostrar que existen constantes estadísticamente relevantes en el discurso textual, las cuales, como materia prima de otras investigaciones, pueden resultar en lo que él llama “*terres vierges*” de los estudios sobre lengua y literatura (Dugast, 1979, p. 123). El estudio de Dugast representa una aproximación ciertamente novedosa a los textos en cuestión y un trabajo estadístico exhaustivo; sin embargo, sus corpora adolecen de una falta de consistencia interna: lo mismo hace descripciones cuantitativas de *Fort comme la mort*, de Guy de Maupassant, que de *La Vive*, de Raymond Jean, sin que medien criterios de selección definidos. Esto se explica porque el objetivo de Dugast es, más que hacer un análisis profundo sobre un texto en particular, mostrar algunas herramientas de las que se puede disponer para llevar a cabo esta tarea.

Varios años después, aparece en México la *Fonometría y Lexicometría del ‘Primero Sueño’ de Sor Juana Inés de la Cruz* (López Chávez & Arjona Iglesias, 1994). El estudio se divide en cuatro partes; a saber, lematización de los vocablos contenidos en el poema, junto con las frecuencias absolutas y relativas de cada uno de ellos; índice de concordancias de estos lemas; índice de frecuencias de vocablos en orden decreciente; y estadística fonométrica. Con el fin de facilitar la tarea de quienes se aproximen con fines académicos a su texto, los autores explicitan todos los criterios estructurales del estudio, así como las nueve categorías gramaticales contempladas en la lematización; a saber, nombre (n.), verbo (vb.), pronombre (pr.), adjetivo (aj.), adverbio (av.), artículo (ar.), preposición (ps.), conjunción (cj.) e interjección (i.). Lo que este trabajo busca es inventariar las cualidades fonológicas y léxicas del poema en cuestión, para servir como piedra angular de futuras investigaciones sobre este texto en particular.

Casi simultáneamente a la *Fonometría y lexicometría*, se publica también la *Aplicación de la Lingüística Computacional al ‘Primero Sueño’ de Sor Juana* (Arroyo Hidalgo, 1994<sup>11</sup>), en cuya introducción se señala el uso de algunas herramientas computacionales para la elaboración de los materiales de trabajo del estudio —la autora menciona una macrocomputadora Burroughs y el programa Tact, un sistema de recuperación y análisis de

---

<sup>11</sup> Un año antes, en 1993, Susana Arroyo ya había publicado el estudio *El ‘Primero Sueño’ de Sor Juana: estudio semántico y retórico* (Arroyo Hidalgo, 1993); sin embargo, aquí no se profundizó en la posibilidad de aplicar la lingüística computacional al análisis literario, como fue el caso de su siguiente trabajo.

textos, en su versión 1.2<sup>12</sup> (Arroyo Hidalgo, 1994, p. i) —. Este estudio se divide en dos índices y un apéndice —el propio poema de Sor Juana—, que permite consultar los vocablos cuantificados junto a su cotexto<sup>13</sup>. El primero de los índices concentra las frecuencias absolutas de aparición de los vocablos en orden decreciente, así como sus concordancias; el segundo, proporciona los lemas, su número de apariciones absolutas y su frecuencia relativa. Este trabajo pretende, también, dar pie a investigaciones posteriores sobre el poema, a la vez que busca “abrir múltiples posibilidades de ejecución de programas computacionales aplicados a la investigación lingüística y literaria” (Arroyo, 1994, p. ii).

No pretendemos, desde luego, hacer un listado exhaustivo de los trabajos de lingüística de corpus y lingüística computacional que usan textos literarios como material de análisis, pero creemos que es importante hacer mención de algunos antecedentes, para poder establecer un estado de la cuestión: en general, las herramientas provistas por la lingüística computacional se han aplicado a la literatura con la finalidad de realizar inventarios lingüísticos, que dejan a consideración de los estudios por venir su relevancia y aplicabilidad ulteriores. Lo que nosotros proponemos es utilizar una de estas herramientas para realizar un acercamiento no sólo a las cualidades léxicas, sino también estilísticas de la obra de un au-

---

<sup>12</sup>Gracias a la Dra. Margarita Palacios por señalarnos que la autoría del algoritmo usado por Tact 1.2 para el desarrollo este trabajo corresponde a Carlos Straßburger.

<sup>13</sup> El *Diccionario básico de lingüística* define ‘cotexto’ como el “conjunto de elementos que conforman el entorno de una unidad verbal, ya sea una palabra, frase u oración en el texto.” (Luna Traill, 2005, p. 73). No debe confundirse este término con ‘contexto’, ya que este se refiere al entorno general en que tiene lugar un acto verbal. Ahora bien, el *Diccionario* enlista tres tipos de entorno para dicho acto verbal: 1) el “entorno estrictamente lingüístico” o la “serie de constituyentes que preceden o siguen a una forma fónica, una sílaba, una palabra, una frase o una oración”; 2) el “entorno en el que se enmarca la situación comunicativa” o, dicho de otro modo, los “rasgos que conforman las condiciones en que se elaboran los enunciados (gestos, entonación, etc.) y su resultado como acto de habla”; y 3) “relaciones externas al texto” o el horizonte físico, social o cultural que precede o rodea al acto de habla. (Luna Traill, 2005, p. 378). Es decir, existe una definición de ‘contexto’ que se traslapa con la del término ‘cotexto’; sin embargo, dado que el segundo refiere únicamente al entorno lingüístico, sin otras posibles acepciones, se ha optado aquí por utilizar ‘cotexto’ para denominar de forma conjunta a los elementos lingüísticos que fungen como entorno de una manifestación lingüística concreta.

tor, a la vez que sugerimos la posibilidad de un análisis literario basado en evidencias lingüísticas concretas.

### **3.2. *Sketch Engine* como herramienta para el análisis lexicométrico**

*Sketch Engine* es un analizador léxico en línea desarrollado en 2004. Este programa fue diseñado por los investigadores Adam Kilgarriff, Pavel Rychly, Pavel Smrz y David Tugwell, con la finalidad de facilitar el trabajo de lexicógrafos, lexicólogos y, en general, de cualquier persona interesada en llevar a cabo análisis léxicos detallados a partir de corpora relativamente extensos. Estos corpora pueden ser cargados al analizador de tres formas: desde un dispositivo de almacenamiento —como se ha hecho en este trabajo—, a través de una ubicación en línea, y también es posible copiar y pegar un texto en un campo especial destinado a ello. *Sketch Engine* es capaz de utilizar como corpus de trabajo cualquier texto de cualquier lengua, siempre que este posea un cierto nivel de gramaticalidad y el analizador haya sido adecuadamente calibrado: una extensa variedad de funciones del programa ser ajustada, desde la codificación de los caracteres de un corpus almacenado en el programa, hasta el tipo específico de relación gramatical que se busca estudiar en él, con lo cual se pretende que el análisis automatizado sea preciso a la vez que flexible.

### **3.3. Recursos de *Sketch Engine* utilizados en este trabajo**

A continuación, se describen, en orden de importancia para esta tesis, las cuatro herramientas de *Sketch Engine* con ayuda de las cuales se ha llevado a cabo el análisis lexicométrico<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Las imágenes presentadas en las siguientes páginas muestran ejemplos tomados de nuestros corpora.

### 3.3.1. ‘Compare corpora’

Un usuario de *Sketch Engine* puede almacenar en su cuenta —dependiendo de las restricciones de su licencia— un determinado número de palabras, que pueden o no estar distribuidas en diferentes corpora: si lo están, el usuario podrá contrastarlos, con el fin de establecer similitudes o disimilitudes entre ellos. *Compare corpora* permite realizar contrastes automatizados entre varios corpora, con base en criterios de frecuencia relativa de aparición de los lemas o las palabras entre dos, tres o más corpora.

*Sketch Engine* también cuenta con corpora precargados. En el caso del español, estos corresponden, en su gran mayoría, a variedades TenTen, desarrolladas *ex profeso* para el programa por medio de metabuscadores web (*webcrawlers*). Otros corpora en español precargados en *Sketch Engine* son el *Araneum Hispanicum Maius*, de 1 200 000 617 *tokens*; el EUROPARL (*European Parliament Proceedings Parallel Corpus*) versión 7, con 54 806 927 *tokens*; y el CHILDES (*Child Language Data Exchange System*) de 65 000 *tokens* (imagen 1).

Preloaded corpora <a href="#">Select all</a>	<input type="checkbox"/> esTenTen11 (American, TreeTagger) <input type="checkbox"/> esTenTen11 (American, Freeling) <input type="checkbox"/> Araneum Hispanicum Maius [2013] <input type="checkbox"/> esTenTen11 (European, TreeTagger) <input type="checkbox"/> esTenTen11 (European, Freeling) <input type="checkbox"/> esTenTen11 (European, Freeling) sample <input type="checkbox"/> esTenTen11 (Eu + Am, Freeling, Lempos) <input type="checkbox"/> esTenTen11 (Eu + Am, Freeling, Lempos, sample) <input type="checkbox"/> esTenTen11 (Eu + Am, Freeling, Lempos, sample) with term grammar <input type="checkbox"/> esTenTen11 [Eu + Am, Freeling, sample 50M] <input type="checkbox"/> esTenTen11 (Eu, TreeTagger) sample <input type="checkbox"/> EUROPARL7, es <input type="checkbox"/> CHILDES Spanish Corpus <input type="checkbox"/> Spanish web corpus
My corpora <a href="#">Select all</a>	<input type="checkbox"/> Cuentos fantásticos <input type="checkbox"/> Cuentos fantásticos sin La Noche <input type="checkbox"/> Cuentos no fantásticos <input type="checkbox"/> La Noche

Imagen 1. *Compare corpora* puede arrojar una tabla comparativa que contraste, en términos relativos y generales, los corpora seleccionados<sup>15</sup> (dos, tres o más).

### 3.3.2. 'Word List'

Esta herramienta permite enlistar las palabras o los lemas que conforman un corpus dado, bajo criterios de frecuencia absoluta y relativa (imagen 2).

---

<sup>15</sup> En la imagen aparecen tanto los corpora precargados como los nuestros, sobre los que hablaremos a detalle en el capítulo siguiente.



Imagen 2. Es posible calibrar *Word List* de modo que la lista resultante muestre palabras, lemas y otros tipos de etiquetado. En este caso, se puede ver que la herramienta se ha ajustado para buscar y enlistar lemas.

Aquí se ha utilizado *Word List* para establecer la frecuencia de aparición absoluta de los lemas que interesaba analizar, para, sobre la base de este primer criterio, enlistar los sustantivos más utilizados por Tario y, por lo tanto, con mejores probabilidades de arrojar información léxica relevante sobre su obra. En el siguiente capítulo se verá que un segundo filtro para la selección de estos sustantivos fue la relativa tipicidad de estos elementos respecto del paradigma de la categoría gramatical a la que pertenecen.

### 3.3.3. ‘*Concordancer*’ y ‘*Word Sketch*’

*Concordancer* y *Word Sketch* son, con seguridad, las dos herramientas centrales del programa. La primera de ellas es un generador de concordancias léxicas; la otra sirve para obtener conjuntos colocacionales. *Concordancer* permite analizar, junto a su cotexto a derecha e izquierda, cada una de las apariciones de los lemas o las palabras de un corpus (imagen 3); *Word Sketch*, por su parte, muestra las colocaciones que *Sketch Engine* detecta para un lema o una palabra dados, en una tabla que las organiza de acuerdo a las relaciones gramaticales en que se encuentran insertas (imagen 4).

file1809436	es rico, conque tú serás el elegido. La <b>noche</b> era fría, lluviosa, y soplaba un viento
file1809436	Dormirme como un novio impotente o tímido en su <b>noche</b> de bodas. Así lo hice. Y soñé. Soñé con
file1809436	sentirse los hombres después de una óptima <b>noche</b> de continuos placeres. /Peregrino de todos
file1809436	todos los puertos; noctámbulo de todas las <b>noches</b> ... decidí sucumbir para siempre. Nada sobre
file1809436	los mares, arrullando a los hombres. De <b>noche</b> , como un palacio iluminado, he velado su
file1809436	conozco todo, y decidí sucumbir. Fue una <b>noche</b> clara, muy tibia. Ha tiempo me asediaba
file1809436	pues, deseé fenecer en la inmensidad de la <b>noche</b> , del mar abierto, bajo las estrellas chispeantes
file1809436	tu plumaje... ¿Quieres que paseemos? ¡La <b>noche</b> es tibia! Yo dudé, reflexionando: "Si me
file1809436	atronó el espacio. Luego quedó en suspenso la <b>noche</b> y se fueron apagando las luces en los pueblos
file1809436	punzaban. Ya no había una sola luz en la <b>noche</b> : la luna se había apagado. Ya no había
file1809436	prometía ser eterno en el silencio frío de la <b>noche</b> . /De pequeño era yo esmirriado, granujiento
file1809436	bruces en cualquier lugar y allí pasaba la <b>noche</b> . Era mi voluntad. ¡No, no había en el mundo
file1809436	sepulcros que gimen en la claridad helada de la <b>noche</b> ...Vaciaré en las gargantas de los hombres
file1809436	percibe; la electricidad no alumbra. De <b>noche</b> todo es negro, impenetrable, pero yo veo
file1809436	orinar a sus mujeres; extraviarse en la <b>noche</b> enorme... Y es tal mi avidez que, cuando
file1809436	semblantes de los hombres sí, lo adivino. Esta <b>noche</b> he concluido mi última obra. Digo mi última
file1809436	vista se aclara, hasta volverse perfecta; la <b>noche</b> se ilumina fantásticamente con el fulgor
file1809436	cerca el campo; la melancolía húmeda de la <b>noche</b> , las capas de los árboles meciéndose, meciéndose
file1809436	lejos, mi casa envuelta en llamas ilumina la <b>noche</b> , y yo corro despavorido, saltando arroyos
file1809436	tierna. "Posiblemente —cavilo— me reste una <b>noche</b> de vida: doce horas: varios cientos de

Imagen 3. A menos que la herramienta se calibre para detectar sólo lemas, *Concordancer* arrojará resultados para realizaciones concretas. En esta imagen se aprecian las concordancias de ‘noche’, pero también las de su forma plural.

object_of	32	1.4	subject_of	21	2.4	n_modifier	46	1.7	modifies	30	1.1
transcurrir	6	11.3	ser	5	9.16	luna	5	10.93	mesita	8	12.57
caer	5	10.78	parecer	2	9.77	entero	4	10.93	oscuridad	3	11.3
pasar	4	10.54	placer	1	10.54	otoño	3	10.91	hora	3	10.14
entrar	3	10.75	enfriar	1	10.48	tormenta	2	10.42	diez	2	10.87
esfumar	1	9.96	emerger	1	10.25	boda	2	10.36	punto	2	10.19
despedir+nos	1	9.96	recibir	1	10.25	mismo	2	10.02	parte	2	9.91
restar	1	9.91	avanzar	1	10.19	claro	2	9.89	caverna	1	10.0
desear	1	9.87	soplar	1	9.96	septiembre	1	9.45	inmensidad	1	9.91
temer	1	9.87	llamar	1	9.54	escarcha	1	9.45	camisa	1	9.75
iluminar	1	9.83	dormir	1	9.54	diciembre	1	9.45	tren	1	9.75
trabajar	1	9.79	cesar	1	9.48	insomnio	1	9.45	curso	1	9.64
esperar	1	9.75	tocar	1	9.42	caluroso	1	9.42	espacio	1	9.64
comenzar	1	9.57	poder	1	9.39	otoñal	1	9.42	mitad	1	9.61
ocupar	1	9.48	dejar	1	9.27	cumpleaños	1	9.42	número	1	9.19
llegar	1	9.22	caer	1	8.64	enero	1	9.39	lluvia	1	9.09
ver	1	8.79	haber	1	7.14	mayo	1	9.39	viento	1	8.71
continuar	1	8.7				enorme	1	9.39			
haber	1	7.07				lóbrego	1	9.39	<b>y_o</b>	<b>7</b>	<b>0.7</b>
						primaveral	1	9.36	día	3	9.61
						abril	1	9.33	diez	1	11.42
						terrible	1	9.33	farol	1	11.19
						agosto	1	9.3	parque	1	11.09

Imagen 4. Un *word sketch* completo muestra todas las categorías gramaticales contempladas por el programa. En el caso del español, se buscó que *Sketch Engine* detectara sujetos, objetos directos, adjetivos, complementos adnominales y coordinaciones copulativas.

Los *word sketches* no sólo muestran las colocaciones de una búsqueda dada, sino que también proporcionan información de naturaleza cuantitativa y estadística: a la derecha de cada uno de los elementos con los que se colocan el lema o la palabra de referencia, aparecen dos columnas de números. De izquierda a derecha, la primera columna muestra las apariciones absolutas de la colocación en forma lematizada; la segunda, la frecuencia con que esa colocación ocurre respecto del total de palabras del *corpus*<sup>16</sup>. Ahora bien, las colocaciones organizadas en los *word sketches* se ligan a sus correspondientes concordancias, en las que pueden verse las derivaciones y flexiones concretas de los lemas, mediante hipervínculos insertos en la columna que muestra las apariciones absolutas (imágenes 5 y 6). Esto permite hacer un análisis más completo en torno a la estructura de la que el par en cuestión es nuclear.

n_modifier	46	1.7
<a href="#">luna</a>	<u>5</u>	10.93
<a href="#">entero</a>	<u>4</u>	10.93
<a href="#">otoño</a>	<u>3</u>	10.91
<a href="#">tormenta</a>	<u>2</u>	10.42
<a href="#">boda</a>	<u>2</u>	10.36
<a href="#">mismo</a>	<u>2</u>	10.02
<a href="#">claro</a>	<u>2</u>	9.89
<a href="#">septiembre</a>	<u>1</u>	9.45
<a href="#">escarcha</a>	<u>1</u>	9.45
<a href="#">diciembre</a>	<u>1</u>	9.45
<a href="#">insomnio</a>	<u>1</u>	9.45
<a href="#">caluroso</a>	<u>1</u>	9.42
<a href="#">otoñal</a>	<u>1</u>	9.42
<a href="#">cumpleaños</a>	<u>1</u>	9.42
<a href="#">enero</a>	<u>1</u>	9.39
<a href="#">mayo</a>	<u>1</u>	9.39
<a href="#">enorme</a>	<u>1</u>	9.39
<a href="#">lóbrego</a>	<u>1</u>	9.39

Imagen 5. Colocación de ‘noche’ con el adjetivo ‘lóbrego’, que *Word Sketch* muestra en su forma lematizada, sin la flexión de género.

---

<sup>16</sup> Más adelante mostraremos, mediante la aplicación práctica de *Word Sketch* a nuestra tesis, que, no obstante la búsqueda de precisión por la que esta herramienta apuesta, las cifras de estas dos columnas pueden verse afectadas por cuestiones relativas a la programación de la herramienta.

file1809436 ¿O no oyes lo que están tocando? Fue una **noche lóbrega** y misteriosa durante la cual sopló

Imagen 6. Los hipervínculos que aparecen en la columna de frecuencias absolutas de *Word Sketch* conducen a todas las concordancias correspondientes a las colocaciones enlistadas.

Las opciones avanzadas de *Word Sketch* permiten generar tablas selectivas, que tomen en cuenta únicamente colocaciones insertas en determinadas relaciones gramaticales (*gramrels*). Esto sirve a los propósitos del usuario interesado en obtener información lingüística muy concreta sobre su corpus (imagen 7).

The image shows two parts of the Word Sketch interface. On the left, a word sketch for the lemma 'noche' (noun) is displayed. It shows the lemma with its frequency (54) and a rate (1,844.8 per million). Below this is a table of collocates with their frequencies and scores. On the right, the advanced options panel is shown, with several settings selected to filter the results by grammatical relations.

n_modifier	9	1.5
tormenta	1	11.68
diciembre	1	11.68
insomnio	1	11.68
enorme	1	11.68
boda	1	11.68
invierno	1	11.54
entero	1	11.42
claro	1	11.19
vida	1	10.83

Advanced options settings:

- Lemma: noche
- Part of speech: auto
- Subcorpus: create new
- Minimum frequency: auto
- Minimum score: 0.0
- Maximum number of items in a grammatical relation: 25
- Sort collocations according to:  Raw frequency
- Cluster collocations:
- Structure word sketch by gramrels:
- Minimum similarity between cluster items: 0.15
- Minimum score for unary relations: 5.0
- Select gramrels:  adj\_complement,  modifies,  n\_modifier,  object,  object\_clause,  object\_inf,  object\_of,  predicate,  subject\_np,  subject\_of,  y\_o

Imagen 7. Las opciones avanzadas seleccionadas en este ejemplo permiten visualizar un *word sketch* que solamente muestra los adjetivos y núcleos sustantivos de frases nominales con función adjetiva que modifican al lema ‘noche’.

En resumen, *Concordancer* y *Word Sketch* son dos herramientas estrechamente vinculadas y que constituyen la base de otras funciones más complejas de *Sketch Engine* (como *Thesaurus*, que no se utiliza aquí, pero es probablemente el ejemplo más claro de cómo el programa combina las relaciones entre concordancias y colocaciones, para determinar

semejanzas o diferencias en el comportamiento de lemas o palabras y, con base en ello, establecer relaciones de sinonimia y antonimia).

Estas cuatro herramientas nos permitieron organizar la información léxica contenida en los corpora de trabajo, para llevar a cabo el análisis estilométrico del quinto capítulo, cuyos fundamentos generales se explican a continuación.

### **3.4. Análisis estilométrico mediante la teoría de la acción comunicativa y la técnica del diferencial semántico**

La estilometría se ocupa de la medición de los marcadores estilísticos, entendidos como cualesquiera rasgos textuales que aparezcan sistemáticamente en un texto dado y sean susceptibles de análisis. Acerca de la pertinencia de los rasgos analizados mediante aproximaciones estilométricas, Rosas (2011, p. 40) señala que, por lo general, se asume que las palabras de contenido —sustantivos, adjetivos, verbos— no deberían formar parte del análisis estilométrico de un texto, debido a que se trata de elementos que tienden a depender del tema del mismo. Se entiende que este juicio de pertinencia parte de la necesidad de contar, para efectuar un análisis estilométrico basado en estructuras sintácticas y marcadores discursivos, con un inventario limitado de rasgos poco susceptibles de variación, que permita establecer el grado de similitud o disimilitud entre un texto y otro, partiendo de parámetros fijos.

Una gran parte de los trabajos sobre estilometría se enfoca en estudiar las variaciones de marcadores estilísticos entre diferentes autores, más que en identificar y analizar los marcadores estilísticos de los textos de un mismo autor. Esto se debe a que, actualmente, la estilometría se centra en cuestiones relativas a la lingüística forense, particularmente en la detección de plagio y la atribución de autoría de textos. En su artículo “A new text statistical measure and its application to stylometry”, Felix Golcher señala que, aunque la estilometría constituye un campo de estudios científicos cuyo origen data de hace más de un siglo, se trata de una disciplina próspera y en constante desarrollo debido, entre otras razones,

a que hoy existe un vívido y creciente interés en sus posibles aplicaciones a los estudios forenses y, asegura, a que la cuestión central de la estilometría es mucho más definida que la de otras disciplinas dedicadas al análisis textual, en tanto que es más sencillo definir, en términos lingüísticos cuantificables, al autor que al tema o género de un texto dado (Golcher, 2007).

En general, los análisis estilométricos de obras literarias se conducen también en este sentido. Un ejemplo relativamente reciente es el artículo “Literature Fingerprinting: A New Method for Visual Literary Analysis” de Daniel A. Keim y Daniela Oelke (Keim & Oelke, 2007), quienes proponen tres tipos de análisis estilométrico; a saber, el basado en mediciones estadísticas de elementos lingüísticos discretos como grafos, sílabas o partes del discurso; el basado en mediciones léxicas, bajo criterios de frecuencia de aparición de vocablos; y, finalmente, el basado en mediciones sintácticas, que parte de factores como la longitud de los enunciados. Posteriormente, los autores aplican estos tres tipos de análisis a textos de Jack London, Mark Twain y la Biblia, con el fin de mostrar, gráficamente, las diferencias lingüísticas que sustentan la atribución de autoría diferenciada de estas obras.

No obstante lo anterior, creemos que nada impide que el espectro de posibilidades de esta disciplina se amplíe a otros ámbitos, como, por ejemplo, el del análisis literario. Ya se ha comprobado que no existen impedimentos para aplicar los conocimientos y métodos de disciplinas como la semántica y el análisis discursivo a los trabajos sobre detección de plagio y atribución de autoría de textos (Castro Rolón, Sierra, Torres Moreno, & Da Cunha Fanego, 2011): ¿por qué no aplicar el mismo principio en la estilometría aplicada al análisis literario? Una ampliación de miras de la estilometría debería, creemos, involucrar adaptaciones a los métodos y enfoques hasta ahora utilizados, con base en las necesidades particulares de cada caso. Ya lo adelantaba el propio Rosas en sus conclusiones sobre la aplicación de la estilometría a la detección de plagio: a mayor cantidad de datos analizados, mayor exactitud en los resultados obtenidos (Rosas, 2011, p. 77). Quizá sería pertinente añadir que a mayor pertinencia de los datos analizados, mayor relevancia en los resultados obtenidos. Pensamos que esto es especialmente cierto en el caso de la literatura, en particular si lo que se busca es caracterizar el estilo de la obra de un solo autor, donde las palabras de contenido se vuelven cruciales como factores de análisis, puesto que difícilmente puede hablarse

del estilo de un autor sin ellas. Posiblemente si se supiera cuáles son los rasgos más representativos de cada autor, sería mucho más sencillo orientar el análisis estilométrico de una obra literaria hacia el cotejo de características determinadas, lo cual podría resultar más eficiente que cotejar todos los rasgos estilísticos de dicha obra con los de otra. Ahora bien, para identificar los rasgos más representativos del estilo literario de un autor, sería necesario contar con herramientas que permitieran analizar, bajo criterios dados, el carácter de este estilo y de otros, diferentes, en principio, de él.

La presente tesis parte de las consideraciones anteriores para intentar un análisis de los cuentos fantásticos de *La noche* desde una perspectiva que involucra tanto la cuantificación de rasgos léxicos relevantes como el análisis estilométrico de estos, a través de herramientas y métodos adecuados a las necesidades de este trabajo<sup>17</sup>, cuyos antecedentes y fundamentos se abordan a continuación.

### ***3.4.1. Antecedente: semántica lingüística***

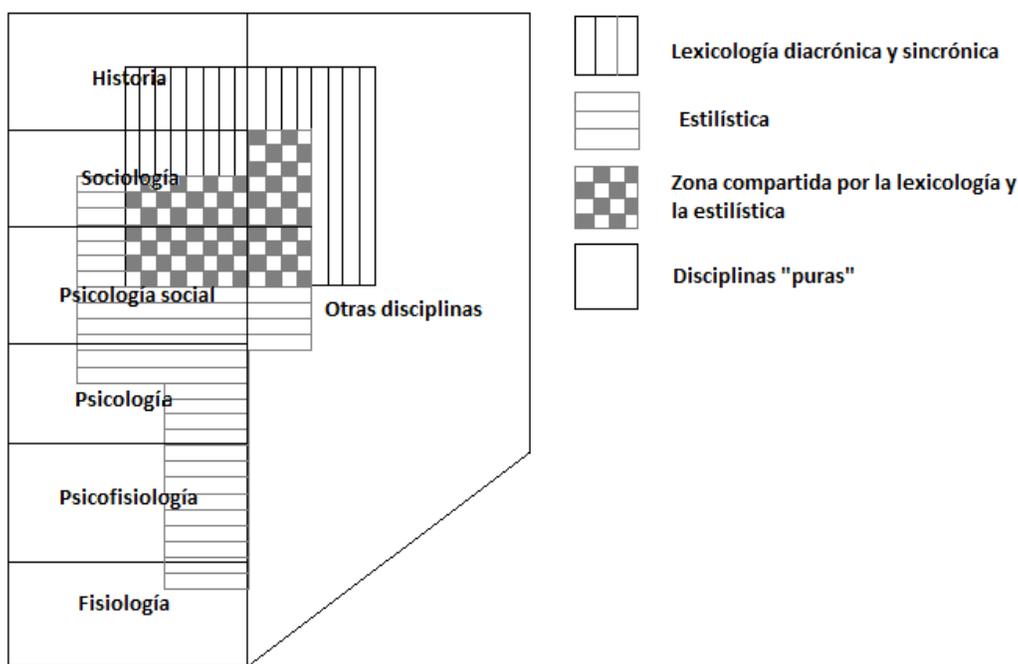
La semántica lingüística tiene su origen más remoto en las primeras consideraciones hechas por Ferdinand de Saussure, en su *Course de linguistique générale*, en torno a la lengua. De entre de las reflexiones que Saussure hace sobre las relaciones léxico-semánticas, destaca su concepción de las palabras como el centro de “constelaciones” asociativas, cuyos límites son indefinidos (Saussure, 1916/2000, pp. 175-177). Posteriormente, semantistas adscritos a la escuela estructuralista, como Jost Trier o Georges Matoré, realizan trabajos en torno a la posibilidad de sistematizar estas reflexiones mediante un modelo estructuralista de la semántica. Trier acuña la teoría de los campos léxicos, también llamados campos semánticos, con su estudio acerca de los términos alemanes en torno a la inteligencia (*Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, como se explica en Ullmann, 1962, pp. 9-

---

<sup>17</sup> Agradecimiento para la Dra. Margarita Palacios, por su apoyo y orientación para esta parte de la tesis. Su ayuda ha sido invaluable para lograr encauzar estas ideas dentro de un marco de trabajo con sustentos teóricos adecuados.

11). Unas dos décadas más tarde, Matoré enriquece esta teoría con sus consideraciones acerca de relación entre la lexicología y otras disciplinas, en un intento por caracterizar el ámbito de la estilística. Matoré señala: “On pu avec raison considérer le langage comme le fait social essentiel.” (Matoré, 1953, p. 39).

En tanto hecho social básico, para Matoré, la lengua constituye una parte inseparable de la historiografía, la sociología, la psicología y demás áreas del conocimiento, que pueden y suelen coadyuvar a complementar la caracterización del estilo de un autor (Matoré, 1953, p. 39). Matoré resume de forma gráfica esta superposición de planos en un esquema que, si bien presenta dificultades y no resulta del todo convincente, ilustra la posibilidad de establecer una relación entre la lengua y su entorno (esquema 2).



Esquema 2. Esquema de Matoré sobre la vinculación de la estilística con otras disciplinas. En general, el esquema permite mostrar las posibilidades de convergencia entre el léxico y sus entornos (Matoré, 1953, p. 51).

En 1979, Stephen Ullmann retoma el tema de las esferas conceptuales y los campos semánticos, y propone clasificar estos últimos de acuerdo con la continuidad y verificabili-

dad empírica de los elementos que agrupan; así, los divide en tres grandes categorías, a saber: campos concretos-continuos (i.e., los colores), campos concretos de elementos discretos (i.e., las relaciones de parentesco) y campos abstractos (referidos a elementos discretos, pero no susceptibles de verificación empírica, como los conceptos). Ahora bien, es inevitable notar —el propio Ullmann lo hace—, que esta clasificación por campos es bastante amplia, sin mencionar que la asunción de que absolutamente todo el vocabulario de una lengua puede ser “parcelado” en campos homogéneos y bien delimitados es difícil de asimilar (Ullmann, 1979, pp. 29-36).

Problemas de esta naturaleza, aunados a la persistente promesa de una semántica estructurada conforme a principios análogos a los de la sintaxis, la morfología, la fonología y, en fin, a los de todas las disciplinas derivadas de la lingüística “dura”, ha inspirado a multitud de semantistas a buscar parámetros teóricos más estables, que permitan sistematizar los estudios sobre el sentido de las palabras. En 1975, por ejemplo, Eugene Nida desarrolla la técnica del análisis componencial, que propone desagregar las palabras en elementos de sentido constituyentes (Nida, 1975). Como se le conoce hoy en día, el análisis componencial propone que todo lexema (palabra) está conformado por un grupo de semas (unidades de sentido), las cuales son denominadas, en conjunto, semema. Dentro de esta misma nomenclatura, se puede identificar al semantema (unión de lexema y semema), al archisemema (conjunto de semas común a varios sememas) y al archilexema (la forma léxica en que se apoya el archisemema). El análisis componencial tiene como fin establecer, de manera precisa, las relaciones de sentido que diferentes lexemas guardan entre sí, al tiempo que acusa un evidente interés por la estructura interna del significado de las palabras, lo cual pone de manifiesto la faceta de Nida como traductor (Nida, 1982).

En términos concretos, el análisis componencial se traduce en ejercicios de descomposición semántica similares al siguiente, muy básico, comentado por Lyons (Lyons, 1997, pp. 134-143):

- 1) <<hombre>> = humano & macho & adulto
- 2) <<mujer>> = humano & -macho & adulto
- 3) <<muchacho>> = humano & macho & -adulto
- 4) <<muchacha>> = humano & -macho & -adulto

De este análisis se infiere, por ejemplo, que la relación establecida entre los lexemas ‘hombre’, ‘mujer’, ‘muchacho’ y ‘muchacha’ depende de factores de sexo y edad, y también que es posible reducir al mínimo el número de componentes primitivos de los lexemas, utilizando operadores matemáticos como + y -. Dicho esto, es importante señalar que el análisis componencial adolece, a diferencia de la teoría de los campos semánticos, de una inherente desconexión respecto del mundo sensible y la interpretación que de él hace quien enuncia las palabras.

Luis Fernando Lara insiste en el hecho de que, hasta la fecha, los esfuerzos consagrados a estructurar la semántica lingüística han tenido resultados parciales, cuando no francamente comprometedores (Lara, 2001, pp. 17-18). Partiendo de esto, él propone una serie de postulados en torno al sentido del signo lingüístico, los cuales están encaminados a la caracterización del signo como proceso de mediación en los niveles neurológico, cognitivo y social. Evidentemente —como lo señala el mismo Lara—, la verificabilidad de teorías de la semántica lingüística en los dos primeros niveles resulta extremadamente compleja, si no imposible. Sin embargo, un análisis del signo en tanto acción comunicativa e interpretativa y, por tanto, inserta en un contexto que lo vincula al mundo sensible, parece bastante viable: así, lo que Lara sugiere es una teoría de la semántica lingüística basada en la pragmática —entendida en un sentido amplio—, que busque definir el sentido de las palabras, pero sin disociarlas de su referente: el “mundo vivido”, interpretación del siempre esquivo mundo objetivo (Lara, 2011, p. 44).

La propuesta de Lara es interesante en tanto que no propone remitirse al mundo “real” para localizar el referente de los signos, sino al mundo vivido, interpretado o transcrito, en el que estos signos tienen formas concretas. En el discurso hablado, este mundo vivido se manifiesta en las concreciones de la lengua; esto es, en un dialecto, sociolecto o idiolecto dados. En el discurso escrito, el mundo vivido se manifiesta en las concreciones de la escritura; es decir, en un texto, enunciado o vocablo concretos. Ahora bien, es claro que cualquier manifestación del mundo vivido puede tener lugar sólo dentro de un circuito comunicativo, en el que existan un emisor, un receptor y una comunicación orientada al entendimiento; no obstante, hay que recordar en este punto la propuesta de Anderson Imbert (1999), quien señala como, durante el proceso de creación literaria, el texto es escrito y

leído al mismo tiempo, en un circuito interno en el que narrador y lector ideal se encarnan en un mismo hombre.

### **3.4.2. Fundamento: teoría de la acción comunicativa**

Enrique Anderson Imbert menciona que los puntos de vista de narrador y lector ideal no pueden ser idénticos, pero existe entre ellos un punto de convergencia que posibilita el entendimiento, *telos* de todo acto comunicativo (Anderson Imbert, 1999). Esta observación, a propósito de la constitución del cuento en tanto acto comunicativo, se aproxima mucho a una teoría de la filosofía del lenguaje que pretende definir las relaciones ontológicas entre el mundo vivido y el mundo “real”, no sólo en la literatura, sino en cualquier manifestación comunicativa que represente una forma de discurso racional y refiera a un saber dado: se trata de *teoría de la acción comunicativa*, acuñada por Jürgen Habermas a finales del siglo pasado.

La teoría de la acción comunicativa de Habermas aborda las preocupaciones de Lara en torno a la indisolubilidad del vínculo entre palabras y mundo vivido, en la medida en que plantea que toda manifestación comunicativa, ya sea de tipo cognitivo-instrumental —acto teleológico destinado a conseguir un fin específico— o fenomenológica —acto argumentativo destinado a justificar una verdad— lleva implícita una pretensión de validez, que se fundamenta en un concepto abstracto de *mundo*, el cual no es otra cosa que un consenso en torno a lo que, en términos intersubjetivos, puede ser calificado como “objetivo” o “real”. Este mundo conceptualizado, sin embargo, ya no es, no puede ser más y, apurando un poco las implicaciones evidentes, nunca ha sido uno verdaderamente real u objetivo, sino una interpretación (Habermas, 1981/2010).

Derivado de este razonamiento, Habermas reflexiona en torno a la manifestación comunicativa en sus distintas formas, así como sobre los tipos de saber que cada una de ellas busca transmitir. En términos amplios, la teoría de la acción comunicativa analiza la transmisión de tres tipos de saber: *teórico-empírico*, *práctico-moral* y *práctico-estético*. El

primero de ellos se concreta, de acuerdo con Habermas, en teorías, tecnologías o estrategias; el segundo, en ideas morales o jurídicas; el tercero, en obras de arte. La propuesta de Habermas se resume, a grandes rasgos, en que una manifestación comunicativa que busque la transmisión de un saber de tipo teórico-empírico tendrá la intención de conseguir un entendimiento de tipo *descriptivo o epistémico*; una que busque la transmisión de un saber de tipo práctico-moral tendrá la intención de lograr un entendimiento de tipo *normativo o deóntico*; finalmente, una que busque la transmisión de un saber de tipo práctico-estético tendrá la intención de promover un entendimiento de tipo *valorativo o estético*.

Básicamente, puede entonces hablarse de tres planos en los que la teoría de la acción comunicativa divide al mundo vivido: el objetivo, el social y el subjetivo. A cada uno de estos planos es posible vincular, respectivamente y en términos paradigmáticos, los entendimientos epistémico, deóntico y estético; sin embargo, como se comprueba en la práctica, las manifestaciones comunicativas no se desarrollan siempre de manera paradigmática (tabla 3):

<b>Planos</b> <b>Entendimiento</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Social</b>	<b>Subjetivo</b>
<b>Epistémico</b>	Aserción	Argumentación	
<b>Deóntico</b>	Potencia normativa o estética <sup>18</sup> .	Obligación	Autocensura
<b>Estético</b>		Representación	Autoexpresión

Tabla 3. Interpretación personal de la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas.

---

<sup>18</sup> Habermas señala que el cruce del plano objetivo con los procesos de entendimiento deóntico y estético da lugar a una “relación estético moral con un entorno no objetivado”. Ello, creemos, dado que todo lo no objetivado no se encuentra intersubjetivamente consensuado, únicamente puede dar lugar a la potencia propia de aquello que, en el mundo vivido, puede ser objeto de juicios deónticos y estéticos (Habermas, 1981/2010, p. 280).

Un ejemplo de manifestación comunicativa no paradigmática en este sentido es el texto literario, que constituye un circuito comunicativo en sí mismo (narrador-lector ideal), podría, en términos paradigmáticos, concebirse como una manifestación comunicativa que busque una lograr únicamente un entendimiento estético en el plano subjetivo; no obstante, esta concepción dejaría de lado la concreción del circuito comunicativo en los binomios escritor-lector real y hombre-hombre, identificados por Anderson Imbert, los cuales permiten también concebir al texto literario como una manifestación comunicativa que puede buscar el entendimiento deóntico (el texto literario en tanto forma determinada de escritura) y epistémico (el texto literario en tanto objeto), en los planos social y objetivo. Si el texto literario no pudiera, al mismo tiempo que valorar al mundo vivido, describirlo o definir normas respecto de sí mismo, el entendimiento se vería limitado exclusivamente al circuito conformado por el narrador-lector ideal, lo cual supondría *a priori* una especie de anticomunicación, en la que habría escasas o nulas condiciones para transmitir algo inteligible en términos intersubjetivos.

Es claro que los procesos de entendimiento epistémico y deóntico tienen bases mucho más estables que el estético, puesto que la pretensión de validez de las manifestaciones comunicativas orientadas en un sentido descriptivo o normativo se basarán, por regla general, en nociones cultural y socialmente bien asentadas, mientras que la pretensión de validez de las manifestaciones comunicativas orientadas en un sentido valorativo dependerán, mayoritariamente, de nociones idiosincráticas que buscan expresar una interpretación personal del mundo vivido: en última instancia, el objetivo del arte es justamente transmitir valores personales, distintos de aquellos establecidos mediante procesos de entendimiento colectivos.

Al respecto, interesa a los fines de este trabajo mencionar la interpretación que Margarita Palacios hace de la teoría de la acción comunicativa, cuyo postulado básico es que los valores expresados a través de una manifestación comunicativa se definen por la mayor o menor objetividad intersubjetiva de los juicios que esta encierra (juicios colectivos contra juicios individuales) y el ámbito en que se produce (ámbito público contra ámbito privado). De acuerdo con esta interpretación (tabla 4), la comunicación de valores consensuados disminuye o aumenta dependiendo de los juicios y ámbitos involucrados.

	Ámbito público	Ámbito privado
Juicio colectivo	Todos nos bañamos todos los días.	Yo no me baño todos los días.
Juicio individual	Yo me baño un día sí, un día no. Y hoy no me toca	No me baño, porque no.

Tabla 4. Esquema de Margarita Palacios, inspirado en la teoría de Jürgen Habermas<sup>13</sup>. La diagonal señala el decremento progresivo de la objetividad entendida como un proceso intersubjetivamente consensuado.

De acuerdo con la interpretación de Palacios, cuando el *ámbito público* y el *juicio colectivo* se superponen, tienen lugar manifestaciones comunicativas que *externalizan valores intersubjetivamente establecidos*. En la tabla, esta combinación transmite valores de normalidad y generalidad: “todos nos bañamos todos los días [como debe ser]”. Por otro lado, cuando el *ámbito privado* y el *juicio colectivo* se traslapan, tienen origen manifestaciones comunicativas que *internalizan valores intersubjetivamente establecidos*; versiones personales de la normalidad y la generalidad. En la tabla, esta combinación transmite una objeción a estos valores: “yo no me baño todos los días [como se supone que debería ser]”.

Cuando el *ámbito público* y el *juicio individual* se encuentran solapados, se producen manifestaciones comunicativas que *externalizan valores subjetivamente establecidos*; dicho de otro modo, se trata de manifestaciones comunicativas que buscan, hasta cierto punto, acercar al consenso valores personales. En el ejemplo de la tabla, esta combinación transmite valores subjetivos, pero dentro de ciertos parámetros de normalidad y generalidad: “yo me baño un día sí y un día no, y hoy no me toca”. Finalmente, cuando el *ámbito privado* y el *juicio individual* se mezclan, el resultado obtenido son manifestaciones comunicativas que *internalizan valores subjetivamente establecidos*: este es el terreno de lo radicalmente subjetivo. En el ejemplo de la tabla, esta combinación transmite valores no sólo subjetivos, sino completamente idiosincráticos, mediante argumentos tautológicos: “no me baño porque no [porque no me gusta, porque no quiero, porque no me baño, etcétera]”.

Este esquema ejemplifica las relaciones paradigmáticas que pueden establecerse entre los planos objetivo, social y subjetivo, y los *entendimientos de tipo epistémico, deóntico y estético* propuestos en la teoría de la acción comunicativa. Como ya se mencionó, los en-

tendimientos epistémico y deóntico tienen un fundamento colectivo, mientras que el estético tiene uno individual. Tomando esto en cuenta, es posible proponer que la relación plano objetivo-entendimiento epistémico se refleja en la combinación ámbito público-juicio colectivo; que la relación plano social-entendimiento deóntico se refleja mejor en las combinaciones ámbito público-juicio individual y ámbito privado-juicio colectivo; y, por último, que la relación plano subjetivo-entendimiento estético se refleja en la combinación ámbito privado-juicio individual.

La razón de que, en esta interpretación, la relación plano social-entendimiento deóntico se encuentre representada por dos combinaciones es el hecho de que la *verificabilidad* de todo aquello que tiene que ver con normatividad se halla siempre en el centro del debate intersubjetivo y es inestable respecto de, por ejemplo, la verificabilidad propia de todo lo que tiene que ver con descripciones y la inverificabilidad propia de todo lo que tiene que ver con valoraciones. En este sentido, las manifestaciones comunicativas que busquen lograr el entendimiento *epistémico* se caracterizarán por una *mayor verificabilidad y menor subjetividad*; aquellas que busquen lograr el entendimiento *estético*, por una *menor verificabilidad y mayor subjetividad*; finalmente, en las que busquen lograr el entendimiento *deóntico*, tanto la *verificabilidad como la subjetividad serán fluctuantes* por definición.

Desde las unidades mínimas que las palabras constituyen, todo acto de habla o escritura lleva implícito un sistema de valores respecto del mundo vivido. La relativa objetividad de este sistema de valores dependerá del reconocimiento —o no reconocimiento— intersubjetivo de situaciones y nociones dadas. Una puerta, sea por caso, puede ser calificada por un sujeto como “grande”, “peligrosa” o incluso “agonizante”; sin embargo, la mayor o menor objetividad de estos calificativos dependerá de que otros miembros de la intersubjetividad “puedan reconocer bajo esas descripciones sus propias reacciones ante situaciones parecidas” (Habermas, 1981/2010, p. 41). Evidentemente, las probabilidades de que otros sujetos reconozcan sus propias apreciaciones disminuyen progresivamente con cada uno de estos calificativos: al llegar al adjetivo “agonizante” el sistema de valores se vuelve completamente idiosincrático, con pocas probabilidades de hallar parangón, a diferencia de lo que ocurre con “grande” o “peligrosa”.

Tomando en cuenta que, con base en lo anterior, toda manifestación comunicativa —incluidas las palabras que dan forma a cualquier acto de habla o escritura— encierra un sistema de valores respecto del mundo vivido, parece interesante utilizar la teoría de la acción comunicativa en un análisis estilométrico basado en muestras léxicas. Por otra parte, adaptado a través del esquema de Palacios, un ejercicio de este tipo podría permitir establecer los juicios y ámbitos involucrados en dichas muestras léxicas y, consecuentemente, el tipo de entendimiento al que se apela en cada caso. Aplicado a un texto literario, este ejercicio se antoja prometedor: determinar la caracterización léxico-estilística de lo fantástico en los cuentos fantásticos de *La noche* se vislumbra así como una propuesta factible, en la que los hallazgos podrían arrojar luz sobre la naturaleza más endógena de los textos y el género literario al que se suelen adscribir.

### ***3.4.3. Fundamento: técnica del diferencial semántico***

Esta técnica fue desarrollada por los psicólogos estadounidenses Charles E. Osgood, George Suci y Percy Tannenbaum y se orientó, inicialmente, al estudio de los procesos mentales. En términos generales, se puede decir que el concepto del diferencial semántico tiene el propósito de servir como un constructo que permita establecer escalas de juicios sobre conceptos; un medio para conseguir un fin y no un fin en sí mismo. La técnica del diferencial semántico, aunque suele ser imaginada como un test con parámetros fijos, constituye una forma generalizada de medición basada en el análisis factorial, mediante una escala, de objetos significativos; es decir, se trata de un medio útil para realizar gradaciones controladas de elementos cuantificables.

Posibles criterios para el diseño de escalas de diferencial semántico son la composición factorial (la dicotomía que dará límites y sentido a la escala), su relevancia (qué tan pertinente es esta dicotomía respecto de la naturaleza del elemento a cuantificar) y su estabilidad semántica (preferentemente debe tratarse de una dicotomía lineal, como los pares joven-viejo, ancho-estrecho, etcétera). En general, puede decirse que los dos rasgos verdaderamente esenciales de una escala de diferencial semántico son *dirección* y *distancia*: di-

rección respecto de un punto dado de la medición y distancia respecto de este mismo punto. Estos dos rasgos corresponden a la *cualidad* y la *intensidad* del elemento cuantificado, respectivamente. Una escala cuyo diseño se base en estas consideraciones elementales debería lucir más o menos como sigue (Osgood, Suci y Tannenbaum, 1957, pp. 78-80):

$\alpha$ : X \_\_\_\_\_ Y

En el modelo,  $\alpha$  representa el elemento cuantificado; X y Y, los valores factoriales de la escala —sus límites conceptuales—, mientras que los campos vacíos entre ellos representan cada uno de los posibles grados del diferencial. En cuanto al número de grados, Osgood recomienda que sean, como en el modelo, siete, aunque insiste en que la técnica puede ser adaptada a las necesidades concretas de cada caso. En realidad, para Osgood, sus recomendaciones en torno a la elaboración de estas escalas “no agotan el espacio semántico<sup>19</sup>” y, por tanto, no son restrictivas (Osgood, Suci y Tannenbaum, 1957, pp. 79). Por lo que respecta al diseño de escalas particulares y la selección de los valores mediante ellas cuantificados, Osgood advierte lo siguiente: “[...] although there are, we believe, standard factors of judgement, the particular scales which may, in any given research problem, best represent these factors, are variable and must be carefully selected by the experimenter to suit his purposes” (Osgood, Suci y Tannenbaum, 1957, p. 80).

El diferencial semántico fue creado para servir a los propósitos de la psicología; sin embargo, sus características permiten pensar en la posibilidad de utilizarlo en otras áreas del conocimiento cuyos objetos de estudio estén condicionados por la mediación referencial, como la lingüística, donde el signo, en tanto proceso de mediación representativa entre

---

<sup>19</sup> “Such scales may, of course, be used and their factorial composition determined directly from the data of the experiment (either through factor analysis of the results or less rigorously from inspection of its correlations with other scales) —but in this case it is necessary to include standard reference scales in the total set. It is also true, of course, that the three dominant factors we have isolated do not exhaust the semantic space, and therefore dimensions highly significant for differentiating the concepts in a particular study might be lost entirely if one stuck to only evaluative, potency and activity scales.”

significante y significado, puede ser objeto de medición. En otras palabras, los valores que determinan los límites de una escala de diferencial semántico están siempre sujetos a las necesidades del caso en que dicha escala es aplicada, por lo que cada escala es única y sirve a propósitos muy concretos.

En esta tesis, hemos utilizado el diferencial semántico como un medio para establecer la “distancia” que media entre elementos léxicos pertinentes y ciertos valores factoriales, derivados de la adaptación que Margarita Palacios hace de la teoría de la acción comunicativa. Estos elementos léxicos pertinentes son los modificadores adjetivos de elementos léxicos nucleares “cosechados” del corpus principal de trabajo (los cuentos fantásticos de *La noche*), mediante un análisis lexicométrico, en el cuarto capítulo de esta tesis. Dichos elementos léxicos nucleares se nombran aquí ‘*lemas-tema*’. El término ‘*lema-tema*’, resultado de la combinación de los términos ‘*lema*’ y ‘*tema*’<sup>20</sup>, se propone en nuestro trabajo como denominación genérica de las formas no marcadas de palabras con una alta frecuencia absoluta de aparición en el corpus principal de trabajo, las cuales, dentro de cotextos dados, cumplen con una función central en términos comunicativos<sup>21</sup>. Existen definiciones anteriores, pero conceptualmente cercanas, a la que proponemos para ‘*lema-tema*’. Para Ullmann, un lema-tema no es lo mismo que un lema-clave: un lema-clave lo será sólo en la medida en que se pueda constituir, en virtud de su frecuencia relativa de aparición (cociente de la frecuencia absoluta de aparición y el tamaño del corpus), como elemento estadísticamente significativo; un lema-tema no depende de su frecuencia relativa de aparición en el corpus para ser considerado relevante (Ullmann, 1979, pp. 67-83).

---

<sup>20</sup> Conviene definir brevemente los términos ‘*lema*’ y ‘*lematización*’, los cuales reaparecerán a lo largo de esta tesis. El *Diccionario básico de lingüística* define ‘*lema*’ como la unidad “representativa de todas las variantes morfológicas de una palabra: *amar* es el lema de *amo*, *amé*, *amaré*, etc.” (Luna Traill, 2005, p. 783). De igual forma, define ‘*lematización*’ como el “proceso de reducción de las variantes de una palabra a la forma que se selecciona como lema: del paradigma *león*, *leona*, *leones*, *leonas*, el lema es *león*.” (Luna Traill, 2005, p. 783). En el mundo anglosajón, la definición de ‘*lema*’ (*lemma*, en inglés) es similar a la presentada en el *Diccionario básico de lingüística*. Trask define *lemma* como “la forma menos marcada de una palabra, a veces llamada “forma de citación”, dado que es la versión más proclive a ser utilizada como entrada en los diccionarios.”<sup>20</sup> (Trask, 2007, p. 148).

<sup>21</sup> El *Diccionario básico de lingüística* define ‘*tema*’, en su acepción de término de la semántica, como el elemento “oracional que se toma como punto de partida en el acto comunicativo” (Luna Traill, 2005, p. 1404).

Los elementos léxicos pertinentes, una vez analizados mediante la adaptación que hace Palacios de la teoría de la acción comunicativa, son objeto de una medición o cuantificación de sus cualidades comunicativas, a través de una escala de diferencial semántico. Para la elaboración de esta escala, se han seguido las recomendaciones básicas que Osgood hace, aunque algunas de las posibles variables, como el número de valores factoriales, el número de grados y la disposición de la información, se han ajustado. Por ejemplo, en lugar de dos valores factoriales, el diferencial semántico presentado aquí tiene tres; a saber: *epistemicidad*, *esteticidad* y *deonticidad*. Los dos primeros corresponden a los extremos del diferencial, mientras que el segundo corresponde a una suerte de “grado cero” de la mediación referencial, cuya utilidad se verá más adelante. De este modo, el esquema de la referencialidad para este diferencial es el siguiente:



Y, más concretamente, el siguiente:



En cuanto al número de grados, se ha ajustado a dos entre cada valor factorial, para señalar una mayor o menor proximidad respecto de cada uno de ellos. Por ejemplo, los modificadores adjetivos del lema-tema ‘puerta’, último “cosechado” en el análisis lexicométrico del capítulo cuarto, se distribuyeron del siguiente modo:

‘puerta’: **EPISTEMICIDAD** ojival [de un] tugurio  
[de un] cuarto **DEONTICIDAD** \_\_\_\_ fatídica **ESTETICIDAD**



Los lemas-tema se han colocado en la zona sombreada en color oscuro, en el eje de las abscisas, uno por cada casilla. En el eje de las ordenadas, en la zona sombreada en color claro, se muestran los diferentes niveles del diferencial: en el espacio contiguo a los valores factoriales de la epistemicidad y la esteticidad (+) se han colocado los modificadores que más se acercan a dichos valores en la mediación referencial. Por otro lado, aquellos modificadores que, sin ser paradigmáticos, se encuentran dentro de los parámetros definatorios de alguno de estos dos valores factoriales, se han colocado más bien próximos al “grado cero” de la deonticidad (-).

El resultado de la aplicación de este marco metodológico es, como se ve, una matriz que busca agrupar la consecución de los objetivos particulares de esta tesis y, al mismo tiempo, facilitar la visualización e interpretación de los hallazgos surgidos en cada análisis, de un modo gráfico y mediante un modelo que sea viable extrapolar a otros trabajos de naturaleza similar.



## **4. Análisis lexicométrico**

En esta sección se explican los procesos de selección, limpieza, almacenamiento y análisis cuantitativo de los corpora de trabajo, con base en los marcos teórico y metodológico presentados en los capítulos anteriores, y a través del uso del analizador léxico *Sketch Engine* —específicamente, mediante la aplicación concreta de las herramientas que se describieron en el capítulo anterior—.

### **4.1. Selección, limpieza y almacenamiento de corpora**

Dentro de la metodología, el paso inicial fue llevar a cabo una selección de textos que conformarían dos primeros corpora de trabajo: cuarenta y cinco cuentos clasificados en dos grupos, fantásticos y no fantásticos. En este punto, cabe recordar que Francisco Tario escribió también textos que no reúnen las características básicas del cuento —unidad narrativa breve, con continuidad temática y un único arco narrativo—, los cuales debimos separar de los cuentos en toda regla, para mantener la cohesión y pertinencia del material analizado. Por otra parte, dado que la obra literaria de corte fantástico de Tario se concentra —en los términos expuestos en el segundo capítulo— ostensiblemente en sus cuentos, la inclusión de otro tipo de textos no hubiera sido consistente con los fines de esta tesis.

Se descartaron *a priori* las novelas *Aquí abajo* y *El jardín secreto*, así como *Equinoccio*, *La puerta en el muro*, *Yo de amores qué sabía*, *Breve diario de un amor perdido*, *Acapulco en el sueño* y las piezas teatrales incluidas en *El caballo asesinado*. De igual manera quedaron fuera de la selección los textos “La noche de los genios raros” (una especie de guión teatral), incluido en *La Noche*; “Música de cabaret” (colección de textos fragmentarios similares a los de *Equinoccio*), incluido en *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*; y los textos “Una roca frente al mar”, “Diario de un guardameta (1931)”, “Rosenda Monteros” y “Sobre la pintura de Julio Farell”, incluidos en *La desconocida del mar y otros textos recuperados*, que no constituyen —salvo por el poema “Una roca frente al mar”— pro-

piamente obras literarias, sino más bien semblanzas breves y fragmentos de narrativa personal.

Los cuentos que constituyen los dos primeros corpora de trabajo forman parte de los títulos *La Noche*, *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, *Una violeta de más*, y *La desconocida del mar y otros textos recuperados*. Nuestra discriminación entre cuentos fantásticos y cuentos no fantásticos parte, como ya mencionamos, de la teoría de Todorov; esto es, clasificamos como fantásticos aquellos cuentos en los que la historia narrada supone una ruptura lógica respecto de la realidad conocida y como no fantásticos aquellos que no presentan dicha ruptura. De acuerdo con esto, los primeros dos corpora contienen los textos que se enlistan a continuación:

## Cuentos fantásticos

La noche del féretro  
La noche del buque náufrago  
La noche del vals y el nocturno  
La noche de los cincuenta libros  
La noche de la gallina  
La noche del perro  
La noche de Margaret Rose  
La noche del muñeco  
La noche del traje gris  
La noche de “La Valse”  
La polka de los curitas  
Aureola o Alveólo  
Usted tiene la palabra  
Ciclopropano  
La semana escarlata  
El mico  
La vuelta a Francia  
Ave María Purísima  
Como a finales de septiembre  
Asesinato en do sostenido mayor  
El balcón  
El éxodo  
Fuera de programa  
La banca vacía  
Entre tus dedos helados  
Dos guantes negros  
Jacinto Merengue  
Contraluz

## Cuentos no fantásticos

La noche del loco  
La noche del indio  
La noche del hombre  
Mi noche  
El terrón de azúcar  
T.S.H.  
El mar, la luna y los banqueros  
Un huerto frente al mar  
Un inefable rumor  
La mujer en el patio  
- - -

Salta a la vista que la proporción de cuentos fantásticos (29) supera a la de los no fantásticos (16). Ello, sin embargo, no afecta los análisis lexicométrico y estilométrico de los textos, ya que, como se verá más adelante, esta tesis se centra no en los resultados cuantitativos obtenidos —aunque estos también son importantes—, sino en los resultados cualitativos de muestras léxicas concretas, relativos a sus propiedades comunicativas.

Una vez seleccionados y clasificados, los textos de estos corpora fueron digitalizados con apoyo del Grupo de Ingeniería Lingüística (GIL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y, posteriormente, convertidos a un formato de texto plano (.txt), de acuerdo a la “política de texto limpio” señalada por John M. Sinclair en sus recomendaciones para la creación de corpora (Sinclair, 2004). Luego de este paso, fue necesario llevar a cabo una limpieza manual profunda de los textos planos, debido a que algunos caracteres —acentos, diéresis y otros signos ortotipográficos— no habían sido adecuadamente procesados durante la conversión de formato. Por último, se cargaron los corpora, ya limpios y conforme a la clasificación previamente establecida, en una cuenta de *Sketch Engine* creada *ex profeso*. El total de *tokens* compilado fue de 223 578 entre ambos corpora: 153 284 en el corpus de los cuentos fantásticos y 70 294 en el de los no fantásticos (imagen 6).

Language	Corpus name	Configuration template	Tokens	
Spanish	<a href="#">Cuentos fantásticos</a>	Freeling for Spanish (lempos)	153,284	
Spanish	<a href="#">Cuentos no fantásticos</a>	Freeling for Spanish (lempos)	70,294	

[Create corpus](#) | [WebBootCaT](#)

Imagen 6. Banco que muestra los corpora almacenados en *Sketch Engine* para esta investigación.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, *Sketch Engine* ofrece la posibilidad de ajustar una serie de valores, entre los cuales se encuentra la forma en que el programa muestra los lemas de los corpora analizados. En la imagen de arriba, se puede ver que el programa ha sido calibrado de manera que el etiquetado de los corpora (columna *Configu-*

*ration template*), pueda mostrar los llamados “*lempos*”. Se denomina *lembo* (contracción de *lemma* y *part of speech*) a cualquier lema visiblemente etiquetado mediante un *tagset* —literalmente, “un conjunto de etiquetas”—, en el cual las *tags* o etiquetas corresponden a categorías gramaticales y aparecen sufijadas respecto del lema en cuestión. En el siguiente apartado explicaremos el motivo de este ajuste, así como algunos pormenores acerca del etiquetado de *lempos* en *Sketch Engine*.

## 4.2. Análisis lexicométrico

Iniciamos el análisis lexicométrico haciendo una comparación de los dos primeros corpora, con la herramienta *Compare corpora* de *Sketch Engine*: este primer cotejo mostró una diferencia general entre los conjuntos. Los números que aparecen en la imagen 7 bajo los nombres de los corpora se refieren al grado en que estos difieren, de acuerdo con una escala establecida por los desarrolladores de *Sketch Engine*, en la que 1.00 marca la identidad total y cualquier otra cifra señala una diferencia<sup>22</sup>. Para descartar la posibilidad de que esta disimilitud se debiera a la importante diferencia de volumen entre ambos corpora —el corpus de los cuentos fantásticos contiene más del doble de *tokens* que el de los no fantásticos— y, por consiguiente, a una mayor variedad de palabras en uno que en otro, decidimos cotejarlos contra un tercer corpus, mucho más voluminoso y, por tanto, con altas probabilidades de contener en sí toda la variedad léxica de los textos analizados.

El tercer corpus seleccionado para realizar esta segunda comparación fue el *Spanish web corpus*, uno de los corpora previamente almacenados en *Sketch Engine*, compuesto por 116 900 060 *tokens* y 97 773 185 palabras (imagen 7a). De acuerdo con esta segunda comparación, los primeros dos corpora de trabajo resultaron ser esta vez más semejantes entre sí que respecto del *Spanish web corpus*, lo cual parece indicar la presencia de rasgos léxicos

---

<sup>22</sup> Más información sobre los algoritmos utilizados para la programación de cada herramienta específica de *Sketch Engine* se puede consultar en línea, en la página *web* del programa (<http://www.sketchengine.co.uk>), específicamente la sección *Statistics used in the Sketch Engine*.

particulares en los cuentos de Tario; sin embargo, de acuerdo con el cotejo que se aprecia en la imagen 7, los cuentos fantásticos parecen mostrar rasgos léxicos distintivos: dicho de otro modo, los resultados de estas comparaciones podrían acusar la existencia de evidencias léxicas de un estilo particular en los cuentos fantásticos de Francisco Tario.

	Cuentos fantásticos	Cuentos no fantásticos
Cuentos fantásticos	1.00	<u>1.97</u>
Cuentos no fantásticos	<u>1.97</u>	1.00

Imagen 7. Cotejo de los corpora de cuentos fantásticos y cuentos no fantásticos.

	Spanish web corpus	Cuentos fantásticos	Cuentos no fantásticos
Spanish web corpus	1.00	<u>2.77</u>	<u>2.84</u>
Cuentos fantásticos	<u>2.77</u>	1.00	<u>1.97</u>
Cuentos no fantásticos	<u>2.84</u>	<u>1.97</u>	1.00

Imagen 7a. Cotejo de los corpora de cuentos fantásticos y cuentos no fantásticos, más el *Spanish web corpus*.

Ya habíamos señalado que *La noche* constituye la obra de Tario más ampliamente admitida como representante de una corriente fantástica y que nuestro marco teórico —en particular la teoría de Tzvetan Todorov sobre lo fantástico en la literatura—, permite sustentar la admisión de dicho consenso general en este trabajo. A partir de esto y tomando en cuenta tanto las reflexiones que Enrique Anderson Imbert hace sobre la radicación de lo fantástico en el interior del cuento como los resultados de las tablas en las imágenes 7 y 7a,

creemos que la búsqueda de posibles evidencias léxicas de un estilo particular en los cuentos fantásticos de Tario, especialmente en los que forman parte de *La noche*, está plenamente justificada: puesto que *La noche* constituye la obra fantástica de Tario por excelencia, el vocabulario de sus cuentos fantásticos debería, de acuerdo con nuestra primera hipótesis, evidenciar marcas léxico-semánticas de la incomodidad necesaria para dar pie a lo fantástico y, posiblemente, constituir un parámetro de referencia para otras obras de Tario en las que aparezcan elementos fantásticos, compartir características con ellas y representarlas en términos léxicos, semánticos y estilísticos.

Con esta idea en mente, y para dar inicio a la búsqueda de tales evidencias, dividimos el texto plano de nuestro corpus de cuentos fantásticos en cuatro subcorpora, constituidos por los cuentos que se incluyen en cada uno de los títulos que lo componen; es decir, por los cuentos fantásticos que forman parte de *La noche*, *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, *Una violeta de más* y *La desconocida del mar y otros textos recuperados*. El objetivo de esto fue realizar una nueva comparación entre los subcorpora y su corpus raíz, para así poder validar o refutar nuestra presunción acerca de que es *La noche* en donde debe buscarse la esencia de la obra fantástica de Tario. A continuación, mostramos gráficamente la división del corpus de cuentos fantásticos en los cuatro subcorpora arriba mencionados.

## Cuentos fantásticos

La noche del féretro

La noche del buque naufrago

La noche del vals y el nocturno

La noche de los cincuenta libros

La noche de la gallina

La noche del perro

La noche de Margaret Rose

La noche del muñeco

La noche del traje gris

La noche de “La Valse”

La polka de los curitas

Aureola o Alvéolo

Usted tiene la palabra

Ciclopropano

La semana escarlata

El mico

La vuelta a Francia

Ave María Purísima

Como a finales de septiembre

Subcorpus de cuentos  
fantásticos en *La noche*

Subcorpus de cuentos fantásticos en  
*Tapioca Inn: mansión para fantasmas*

Subcorpus de cuentos fantás-  
ticos en *Una violeta de más*

Subcorpus de cuentos *fantásti-  
cos* en *La desconocida del mar*  
y otros textos recuperados

### My corpora

Language	Corpus name	Configuration template	Tokens	
Spanish	<a href="#">Cuentos fantásticos</a>	Freeling for Spanish (lempos)	153,284	
Spanish	<a href="#">Cuentos no fantásticos</a>	Freeling for Spanish (lempos)	70,294	
Spanish	<a href="#">La desconocida del mar</a>	Freeling for Spanish (lempos)	22,440	
Spanish	<a href="#">La noche</a>	Freeling for Spanish (lempos)	29,271	
Spanish	<a href="#">Tapioca Inn</a>	Freeling for Spanish (lempos)	50,220	
Spanish	<a href="#">Una violeta de más</a>	Freeling for Spanish (lempos)	51,353	

Imagen 8. Banco de corpora almacenados para esta investigación, más los cuatro subcorpora extraídos del corpus de cuentos fantásticos.

La tercera comparación se efectuó para determinar similitudes o diferencias entre los cuatro subcorpora y el corpus de cuentos fantásticos. La razón de que el grupo de control de esta comparación fuera el corpus de cuentos fantásticos que aún incluye a los cuatro subcorpora radica en un criterio de fiabilidad de la prueba: aunque los cuatro subcorpora constituyen extractos del corpus de cuentos fantásticos, no consideramos adecuado realizar sendas comparaciones entre dichos subcorpora y cada una de las versiones del corpus de cuentos fantásticos que resultan de sus extracciones: de hacerse esto, cabría cuestionarse la posibilidad de que las muestras estuvieran, de entrada, sesgadas hacia la diferencia, puesto que un elemento que excluye a otro es, *a priori*, distinto del excluido. Tomando todo esto en consideración, la tercera comparación de corpora se realizó tal como puede verse en la imagen 9, a continuación:

	Cuentos fantásticos	La desconocida del mar	La Noche	Tapioca Inn	Una violeta de más
Cuentos fantásticos	1.00	<u>2.14</u>	<u>2.18</u>	<u>1.71</u>	<u>1.83</u>
La desconocida del mar	<u>2.14</u>	1.00	<u>3.41</u>	<u>3.12</u>	<u>3.09</u>
La Noche	<u>2.18</u>	<u>3.41</u>	1.00	<u>2.82</u>	<u>3.04</u>
Tapioca Inn	<u>1.71</u>	<u>3.12</u>	<u>2.82</u>	1.00	<u>2.74</u>
Una violeta de más	<u>1.83</u>	<u>3.09</u>	<u>3.04</u>	<u>2.74</u>	1.00

Imagen 9. Comparación entre el corpus de cuentos fantásticos y los cuatro subcorpora que lo constituyen. Los subcorpora se etiquetaron con los nombres de los libros a los que corresponden sus textos; sin embargo, los conjuntos únicamente incluyen los cuentos fantásticos de estos libros<sup>23</sup>.

Los resultados indicaron una diferencia mayor entre el corpus de los cuentos fantásticos y el subcorpus de *La noche* que entre aquél y cualquiera de los otros tres subcorpora, lo cual sugiere una posibilidad de buscar, en *La Noche*, cualidades léxicas y estilísticas muy particulares del estilo fantástico de Tario. También —vale la pena mencionarlo— se puede ver cómo los cuentos fantásticos de *La noche* parecen distanciarse progresivamente de aquellos que forman parte de las obras que le sucedieron: respecto del subcorpus de *Tapioca*-

<sup>23</sup> Los nombres completos de algunos de los libros se abreviaron, para reducir el espacio ocupado aquí por la tabla.

ca Inn: mansión para fantasmas, el subcorpus de *La noche* difiere en 0.64 puntos; respecto del de *Una violeta de más*, en 0.86 puntos; finalmente, respecto del de *La desconocida del mar y otros textos recuperados*, en 1.23 puntos. Podría inferirse de lo anterior que el léxico y, probablemente, el estilo de los cuentos fantásticos de Francisco Tario empiezan, bastante pronto, a distanciarse de lo fantástico tal como se le caracteriza en *La noche*.

Finalmente, se realizó una cuarta comparación, con el fin de establecer el grado de diferencia entre el corpus de cuentos fantásticos cuando incluye a su subcorpus de *La noche*, el corpus de cuentos fantásticos cuando excluye a su subcorpus de *La noche*, el corpus de cuentos fantásticos de *La noche* y el corpus de los cuentos no fantásticos (imagen 10).

	Cuentos fantásticos	Cuentos fantásticos sin La noche	Cuentos no fantásticos	La noche
Cuentos fantásticos	1.00	1.23	1.97	2.18
Cuentos fantásticos sin La noche	1.23	1.00	2.05	2.67
Cuentos no fantásticos	1.97	2.05	1.00	2.59
La noche	2.18	2.67	2.59	1.00

Imagen 10. Comparación entre el corpus de cuentos fantásticos cuando incluye y excluye al subcorpus de *La noche*, este subcorpus y el corpus de los cuentos no fantásticos.

Como se ve, esta última comparación muestra una diferencia de 2.67 puntos entre el subcorpus de cuentos fantásticos de *La noche* y el subcorpus de cuentos fantásticos que lo excluye, además de que este último y el corpus de cuentos fantásticos presentan una diferencia de 1.23 puntos. Incluso, el subcorpus de cuentos fantásticos de *La noche* se aleja más del conjunto que excluye a los cuentos fantásticos de *La noche* que del corpus de cuentos no fantásticos, aunque continúa siendo ostensiblemente distinto de este último. Lo anterior nos permite sostener la pertinencia de ahondar en el contenido lingüístico de los cuentos fantásticos de *La noche*: de acuerdo con estas comparaciones, sin *La noche*, los cuentos fantásticos Francisco Tario serían, por decirlo de cierto modo, menos fantásticos.

Como siguiente paso de nuestro análisis lexicométrico, elaboramos un listado completo de los lemas que conforman el subcorpus de cuentos fantásticos de *La noche* —a partir de este punto, el corpus principal de trabajo—, con ayuda de la herramienta *Word List of Sketch Engine*. El objetivo de este paso era identificar los lemas con mayor frecuencia absoluta de aparición del corpus, establecer dichos lemas como lemas-tema y usar estos como anclaje de un posterior análisis cualitativo: ello facilitaría agrupar algunas características léxicas y semánticas relevantes de los textos del subcorpus en torno a núcleos definidos, así como delimitar los alcances de nuestra aproximación a lo fantástico en *La noche*. Teniendo en cuenta el volumen del corpus en cuestión —apenas 29 271 *tokens*—, partir de lemas-tema era lo más razonable, ya que las muestras de conjuntos pequeños tienden a ser estadísticamente irrelevantes. Por otra parte, en un corpus de pequeñas dimensiones, como es el caso del que ahora nos ocupa, analizar apariciones absolutas de fenómenos lingüísticos o elementos dados es completamente viable, ya que estas se presentan en cantidades bastante manejables, lo cual posibilita otro tipo de aproximaciones al texto.

También es necesario mencionar que, antes de elaborar el listado de lemas del corpus, se calibró la herramienta *Word List* para que enlistara *lempos*, en lugar de lemas o palabras (recordemos lo anotado al respecto en el apartado 4.1). Como ya se mencionó, los *lempos* son, básicamente, lemas etiquetados de acuerdo a su categoría gramatical correspondiente. Las etiquetas de los *lempos* son asignadas por analizadores léxicos, con base en códigos similares al propuesto por el grupo EAGLES (*Expert Advisory Group on Language Engineering Standards*), que asigna una clave específica a cada tipo de elemento gramatical

del inventario de una lengua (Llisterri, 1996). *Sketch Engine* etiqueta sus *lempos* con sufijos formados por el símbolo ‘-’ más la letra inicial del nombre en inglés de la categoría gramatical de la que se trate. Los verbos, por ejemplo, son etiquetados con el sufijo -v (*verb*); los sustantivos, con el sufijo -n (*noun*), etcétera. El listado total arrojado por *Word List* fue de 4310 *lempos* (imagen 11).

Corpus *La noche* - statistics and info

Counts		General info		Lexicon sizes		Tags legend (tagset)		Lempos suffixes	
Tokens	29,271	Language	Spanish	word	6,640	adjective	A.*	adjective	-a
Words	23,558	Encoding	UTF-8	tag	265	adverb	R.*	adverb	-r
Sentences	1,291	Compiled	09/28/2014 23:46:20	<b>lempos</b>	<b>4,310</b>	determiner	D.*	determiner	-d
Paragraphs	0	Tagset doc	<a href="#">Description</a>	lemma	4,193	interjection	I	interjection	-i
Documents	1	Infolink	Not specified	lemma_lc	4,193	noun	N.*	noun	-n
				lc	6,277	verb	V.*	verb	-v
						pronoun	P.*	pronoun	-p
						conjunction	C.*	conjunction	-c
						preposition	S.*	preposition	-s
						punctuation	F.*	punctuation	-f
						numeral	Z.*	numeral	-z
						date	W.*	date	-w

Imagen 11. Información y estadística general del corpus de cuentos fantásticos de *La noche*, en la que pueden verse tanto el número de *lempos* detectados por el programa como el *tagset* o conjunto de etiquetas sufijadas que *Sketch Engine* utiliza para clasificar estos elementos<sup>24</sup>.

La finalidad de enlistar *lempos* fue detectar rápidamente y con base en un criterio homogéneo sólo aquellos lemas-tema que necesitaríamos: para los fines de este trabajo, se consideró que lo más indicado era que los lemas-tema fueran sustantivos lo más próximos posible al paradigma de su categoría gramatical.

Nos detendremos aquí un momento para señalar lo que Willard von Orman Quine menciona sobre las propiedades ontológicas de los objetos, porque nos parece una forma sumamente clara y sucinta de explicar nuestra decisión sobre la selección del tipo lemas-

<sup>24</sup> Esta información se puede consultar mediante la herramienta *Corpus Info*, del menú de herramientas básicas de *Sketch Engine*, ubicado del lado izquierdo de la interfaz.

tema a analizar. Quine señala que, desde un punto de vista deóntico, los objetos concretos son siempre los predilectos para fungir como vehículos directos del conocimiento. Él resume las razones de esto más o menos así: 1) los referentes concretos son la base de nuestra formación ontológica y, por tanto, prevalecen en nuestras descripciones del mundo; 2) las palabras que designan a estos referentes concretos, referentes intersubjetivamente observables, son la base de la comunicación que tiene más éxito sin necesidad de filtros previos; 3) la aprehensión de estas palabras, debido a que está fuertemente ligada a la dicotomía estímulo-efecto propia de los referentes concretos y, por tanto, encierra de fondo una causalidad evidente en la realidad física, son más fácilmente perdurables y “seguros” (Quine, 1960/2001, pp. 243-245). Estas consideraciones, transferibles a múltiples esferas del conocimiento, pueden ser extrapoladas también a este punto de nuestro análisis lexicométrico: los sustantivos constituyen, sin duda, los elementos que dan sustento al resto de las categorías gramaticales del español, en tanto que constituyen el núcleo de las unidades sintácticas y semánticas de la lengua y de todo el conocimiento que a través de ellas tiene lugar.

A más de esto, consideramos que los sustantivos, en tanto categoría gramatical que — al menos en el español— se encuentra relativamente libre de controversias por lo que toca a sus características paradigmáticas, representan una opción segura para la búsqueda de cualidades léxicas y semánticas puntuales en un corpus textual. Otras categorías gramaticales tienden a ser menos estables: tomemos por caso a los llamados verboides, que pueden fungir como sustantivos, adverbios o adjetivos, dependiendo de si se trata de infinitivos, gerundios o participios, respectivamente. En general, puede decirse que un sustantivo paradigmático es una entidad no contextual que aporta información léxica y, por tanto, semántica. No obstante, también los sustantivos pueden presentar divergencias respecto de su paradigma gramatical, como se verá en breve.

A continuación, se muestran los primeros veinte lemas sustantivos —enlistados, como ya se dijo, de acuerdo a un criterio de frecuencia absoluta de aparición— del corpus de cuentos fantásticos de *La noche*. Estos son nuestros veinte lemas-tema seleccionados. Es verdad que se ha decidido más o menos arbitrariamente el número de lemas-tema que se analizaría, aunque teniendo siempre en mente dos cosas: en primer lugar, que esta tesis pretende ser una *aproximación* al estilo de los cuentos fantásticos de Francisco Tario y no un

estudio completo al respecto; en segundo, que a partir de los lemas que se repiten veinte veces o menos en el corpus —como es el caso de ‘luna’, ‘mar’ y ‘puerta’—, la evidencia léxica relevante para nuestro trabajo tiende a menguar de modo patente.

Las tablas que enlistan los lemas del corpus muestran, del lado izquierdo, los *lempos* y, del lado derecho, el número de apariciones en el conjunto. Las casillas de la tabla que muestran los veinte lemas-tema seleccionados se han oscurecido ligeramente respecto del resto. Como se ve, hay más de veinte casillas oscurecidas y algunos de los elementos que en ellas aparecen se han tachado. Esto se debe a que, aunque *Sketch Engine* etiquetó con el sufijo *-n* a todos estos elementos, tras un análisis efectuado con ayuda de la herramienta *Concordancer* del programa, se confirmó que algunos no representaban ejemplos paradigmáticos de la categoría gramatical de los sustantivos. En uno de los casos, incluso, *Sketch Engine* se “equivocó” y etiquetó como sustantivo un lema que era en realidad un numeral (-*z*). El numeral erróneamente etiquetado fue ‘dos’. De hecho, el lema detectado y enlistado por *Sketch Engine* fue ‘do’. (Creemos que este error se debió a que el programa “pensó” que la forma ‘dos’ no era sino el plural de un hipotético lema sustantivo ‘do’ y, puesto que la orden era enlistar *lempos*, hizo el ajuste correspondiente para mostrar sólo la forma supuestamente lematizada. Errores de este tipo tienen que ver con la programación del lematizador y su *tagset*<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Más adelante haremos algunas notas al margen acerca de ciertas cuestiones de programación que hallamos en *Sketch Engine* y tienen incidencia directa sobre la fiabilidad de los resultados que el programa arroja, particularmente cuando el corpus analizado es de naturaleza literaria, como en este caso.

<i>Lempos</i>	Frecuencia absoluta de apariciones
el-x	1,806
de-i	956
y-c	887
uno-x	679
a-i	520
en-i	449
me-p	365
ser-v	305
mi-x	300
con-i	299
que-p	294
no-r	286
su-x	286
se-p	268
por-i	229
que-c	190
haber-v	175
a+el-i	139
más-r	137
yo-p	129
lo-p	122
de+el-i	119
como-c	112
sobre-i	98
hombre-n	88

<i>Lempos</i>	Frecuencia absoluta de apariciones
o-c	<u>83</u>
sin-i	<u>79</u>
estar-v	<u>79</u>
pero-c	<u>77</u>
todo-x	<u>72</u>
muy-r	<u>72</u>
tan-r	<u>71</u>
le-p	<u>70</u>
hacer-v	<u>66</u>
vez-n	<u>64</u>
tener-v	<u>63</u>
si-c	<u>63</u>
cuando-c	<u>62</u>
él-p	<u>60</u>
ir-v	<u>58</u>
qué-p	<u>57</u>
entre-i	<u>56</u>
mano-n	<u>54</u>
mí-p	<u>54</u>
noche-n	<u>54</u>
ojo-n	<u>54</u>
ver-v	<u>52</u>
qué-x	<u>51</u>
saber-v	<u>50</u>
decir-v	<u>49</u>

<i>Lempos</i>	Frecuencia absoluta de apariciones
tu-x	<u>44</u>
este-x	<u>44</u>
otro-x	<u>44</u>
aquel-x	<u>44</u>
poder-v	<u>43</u>
nos-p	<u>42</u>
para-i	<u>42</u>
ni-c	<u>41</u>
mirar-v	<u>41</u>
ya-r	<u>40</u>
ese-x	<u>40</u>
este-p	<u>39</u>
dar-v	<u>39</u>
voz-n	<u>39</u>
morir-v	<u>38</u>
nuestro-x	<u>38</u>
hasta-i	<u>37</u>
caer-v	<u>36</u>
margaret-n	<u>34</u>
te-p	<u>34</u>
ellos-p	<u>33</u>
todo-p	<u>33</u>
otro-p	<u>33</u>
así-r	<u>31</u>
cual-p	<u>30</u>

<i>Lempos</i>	Frecuencia absoluta de apariciones
negro-j	<u>30</u>
perro-n	<u>30</u>
querer-v	<u>29</u>
pronto-r	<u>29</u>
pensar-v	<u>29</u>
ahora-r	<u>28</u>
brazo-n	<u>28</u>
nada-p	<u>28</u>
luz-n	<u>28</u>
niño-n	<u>27</u>
blanco-j	<u>27</u>
casa-n	<u>27</u>
también-r	<u>27</u>
volver-v	<u>26</u>
llorar-v	<u>26</u>
mismo-j	<u>26</u>
mujer-n	<u>26</u>
contra-i	<u>26</u>
bien-r	<u>26</u>
aun-r	<u>25</u>
reír-v	<u>25</u>
tiempo-n	<u>25</u>
nadie-p	<u>25</u>
alguno-x	<u>25</u>
uno-p	<u>25</u>

<i>Lempos</i>	Frecuencia absoluta de apariciones
dormir-v	<u>25</u>
tal-x	<u>24</u>
agua-n	<u>24</u>
des-n	<u>24</u>
hacia-i	<u>24</u>
solo-j	<u>23</u>
vida-n	<u>23</u>
entonces-r	<u>23</u>
cosa-n	<u>23</u>
mas-c	<u>22</u>
día-n	<u>22</u>
pie-n	<u>22</u>
cuyo-p	<u>22</u>
amo-n	<u>21</u>
recordar-v	<u>21</u>
comprender-v	<u>21</u>
deber-v	<u>21</u>
ninguno-x	<u>21</u>
bajo-i	<u>21</u>
sangre-n	<u>21</u>
escuchar-v	<u>21</u>
cierto-j	<u>21</u>
usted-p	<u>21</u>
luna-n	<u>20</u>
porque-c	<u>20</u>

<i>Lempos</i>	Frecuencia absoluta de apariciones
mar-n	<u>20</u>
dejar-v	<u>20</u>
aquí-r	<u>20</u>
allí-r	<u>20</u>
abrir-v	<u>20</u>
pues-c	<u>20</u>
puerta-n	<u>20</u>

Los lemas-tema son, pues, los sustantivos ‘hombre’, ‘mano’, ‘noche’, ‘voz’, ‘perro’, ‘brazo’, ‘luz’, ‘niño’, ‘casa’, ‘mujer’, ‘agua’, ‘vida’, ‘cosa’, ‘día’, ‘pie’, ‘amo’, ‘sangre’, ‘luna’, ‘mar’ y ‘puerta’<sup>26</sup>. Se debe recordar que la lista muestra sólo las formas lematizadas, pero las apariciones concretas de estos lemas pueden presentar flexiones de género y número. Como se ve, se trata de sustantivos bastante cercanos al paradigma de la categoría gramatical que les corresponde: lexemáticamente fijos, no contextuales y léxicamente relevantes. En cuanto a los lemas que aparecen tachados, las razones para eliminarlos fueron varias.

En el caso de los lemas ‘vez’ y ‘tiempo’, la eliminación no se efectuó propiamente por problemas de transcategorización; sin embargo, a pesar de ser clasificados como sustantivos por la norma gramatical del español y el lematizador del programa, ambos elementos son demasiado relacionales para ser considerados paradigmáticos: se trata de sustantivos, sí, pero, en general, forman parte de frases nominales con función adverbial, del tipo “cierta vez”, “a veces”, “a tiempo” o “hace tiempo”<sup>27</sup>. Nosotros, antes de tomar de decisión de eliminarlos del listado, hicimos un par de pruebas con la herramienta *Concordancer*, en las cuales se confirma un comportamiento prevalentemente relacional dentro del corpus<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> La centralidad de algunos de estos sustantivos ya ha sido señalada antes en diferentes estudios sobre la obra de Francisco Tario, aunque con base en otros criterios. Se pueden consultar, por ejemplo, los ensayos “Abra-cadabra”, de Ana Edith Sánchez Sánchez, y “Un sueño en el mar”, de Israel Carranza, para un acercamiento a la interdependencia entre el hombre y las cosas en *La noche*, y al papel del mar y el puerto de Acapulco en la obra de Tario, respectivamente (Sánchez Sánchez, 2006, pp. 220-266 y Carranza, 2006, pp. 205-219).

<sup>27</sup> Los lemas ‘noche’ y ‘día’, que pueden también aparecer en frases nominales con función adverbial como “una noche” o “aquel día”, se conservaron por dos razones: la primera de ellas es que, en general, se trata sustantivos más próximos al paradigma de la categoría gramatical de los sustantivos, debido a que su carga léxica y semántica tiende a ser poco o nada relacional respecto de otros elementos de la oración. La segunda razón es que consideramos que la nocturnidad —un tópico central no sólo en *La noche*, sino en toda la obra de Tario— no podía dejar de formar parte de nuestro análisis. En consecuencia, el lema ‘día’ se conservó también, con la finalidad de contrastar los resultados obtenidos para ‘noche’.

<sup>28</sup> Prescindimos de ellos en este capítulo, pero los resultados de las pruebas hechas en *Concordancer* pueden consultarse en los anexos de la tesis.

El lema ‘margaret’ —que en el texto plano del subcorpus aparece como ‘Margaret’, con mayúscula inicial— se eliminó por tratarse de un nombre propio, que, aunque podría ser susceptible de análisis, no posee otro referente que no sea el sujeto específico al que designa en el cuento “La noche de Margaret Rose” y, por tanto, es cuestionable en tanto objeto del conocimiento y elemento pertinente, al menos en los términos planteados en nuestro trabajo. En cuanto al lema ‘dos’, ya se ha explicado el motivo de la eliminación.

Tras una rápida ojeada a la lista de lemas-tema seleccionados, saltan a la vista algunas cosas. Es muy evidente, por ejemplo, que varios de estos lemas forman parte del campo semántico del cuerpo humano y sus funciones (‘mano’, ‘voz’, ‘brazo’, ‘pie’, ‘sangre’); también, que hay al menos dos dicotomías presentes: los pares hombre-mujer y noche-día. Esto es en sí mismo digno de ser analizado; sin embargo, lo que en este trabajo nos interesa destacar no es tanto la naturaleza de estos lemas-tema, sino los atributos que Tario les asigna en el texto: en tanto unidades lingüísticas fundamentales para la transmisión y aprehensión del conocimiento, los sustantivos más paradigmáticos siempre serán susceptibles de llevar sobre sí una carga valorativa. Lo que nosotros buscamos son, justamente, evidencias lingüísticas de la carga valorativa que Tario pone sobre esos elementos textuales en los cuentos fantásticos de *La noche*. Creemos que este acercamiento nos permitirá saber, en más de un sentido, *cómo son las cosas* en la noche fantástica de Tario.

Aproximaciones similares a la que aquí proponemos se han intentado antes, con resultados interesantes. Michael Pearce analiza el *British National Corpus* con ayuda de *Sketch Engine*, para tratar de encontrar rasgos colocacionales distintivos de los lemas sustantivos *man* y *woman* (‘hombre’ y ‘mujer’), en sus formas singular y plural: *man/men* y *woman/women* (Pearce, 2008). Su finalidad es localizar evidencias lingüísticas de tendencias sexistas en los textos que conforman al corpus. Para lograr esto, Pearce se basa, primero que nada, en un análisis lexicométrico cuantitativo, que busca establecer el número de apariciones de cada uno de sus lemas-tema y sus formas flexivas concretas. Posteriormente, con ayuda de *Word Sketch*, Pearce enlista todos los adjetivos, frases nominales con función adjetiva y verbos que aparecen en colocación con estos lemas-tema en el corpus, y, finalmente, clasifica todas las colocaciones con base en una prueba de rasgos de la personalidad

conocida como *Big Five* y que no es sino una escala de diferencial semántico<sup>29</sup>. Los resultados obtenidos en este trabajo reflejan —aunque el método utilizado no es riguroso en términos de clasificación o gradación semántica—, tendencias evidentes en el tipo de descripciones y actividades que los textos del *British National Corpus* asignan a cada uno de los lemas-tema de la investigación de Pearce: las mujeres, en general, son calificadas mediante adjetivos que denotan debilidad, dependencia y bajo control de impulsos; los hombres, por el contrario, tienden a ser calificados mediante adjetivos que denotan fortaleza, independencia y racionalidad, aunque también tienden a ser más fácilmente vinculados a actos violentos, particularmente a través de las acciones que recaen sobre ellos. Existen otros ejemplos de trabajos similares llevados a cabo por medio de *Sketch Engine*<sup>30</sup>; sin embargo, el de Pearce nos ha parecido particularmente afín a nuestra aproximación y metodología, ya que, a pesar de no referirse a un corpus textual literario, busca rasgos cualitativos en torno a núcleos léxicos, para así tratar de corroborar la presencia de un estilo que derive directamente de un discurso social.

El siguiente paso de nuestro análisis consistió en utilizar la herramienta *Word Sketch* del programa, con el fin de obtener un listado de las colocaciones de nuestros lemas-tema, concretamente, respecto de los adjetivos y frases nominales con función adjetiva que los modifican. La decisión de basar nuestro análisis cualitativo en este tipo de modificadores parte de que la mayor parte de los lemas-tema identificados refieren a entidades inanimadas —o relativamente animadas, pero carentes de volición— que tienden a formar parte de oraciones con sujeto cero, en las que la acción designada por el verbo más próximo probablemente se beneficiaría más de un análisis separado. (Pearce salva este escollo gracias a que los dos lemas-tema de su análisis y, por consiguiente, todas las formas flexivas que les

---

<sup>29</sup> El *Big Five* comenzó a ser desarrollado en los años cincuenta, pero fue más ampliamente utilizado en la década de los ochenta, en los Estados Unidos. El referente de Pearce es, en este caso, el psicólogo Lewis R. Goldberg, en su artículo “*Language and individual differences: the search for universals in personality lexicons*”. La referencia completa al artículo de Pearce aparece en nuestra bibliografía.

<sup>30</sup> Las fichas de numerosos trabajos lexicográficos y de aproximación a fenómenos lingüísticos y sociolingüísticos a través del análisis de corpora textuales pueden hallarse en la sección *Documentation*, bajo la subsección *Bibliography: papers and presentations*, de la página web de *Sketch Engine*: <http://www.sketchengine.co.uk/>

corresponden refieren a entidades animadas y con volición, cuyas funciones como sujeto y objeto son pertinentes en tanto indicadores del discurso que busca caracterizar mediante evidencias lingüísticas en el corpus.)

Como ya expusimos antes, la función de *Word Sketch* es generar una tabla que muestre las colocaciones de un lema o una palabra y tome en cuenta todas las relaciones gramaticales o *gramrels* indicadas en los campos correspondientes de la interfaz de la herramienta, con la posibilidad de incluir o excluir categorías, de acuerdo con la información que se desee obtener. En nuestro caso, ajustamos la herramienta de manera que únicamente arroja los adjetivos y frases nominales con función adjetiva que modifican a nuestros lemas-tema. Los resultados obtenidos, tal como fueron desplegados por *Sketch Engine*, se pueden ver en las siguientes páginas. A cada lema-tema corresponde una tabla compuesta por tres secciones: de arriba abajo, en la primera sección, aparece el lema-tema; en la segunda, su frecuencia absoluta total en el corpus de cuentos fantásticos de *La noche*; en la tercera, en tres columnas distintas que se leen de izquierda a derecha, los modificadores en colocación identificados por *Word Sketch*, la frecuencia absoluta de la colocación y la frecuencia relativa de esta misma colocación en el corpus.

hombre	mano	noche	VOZ	perro
<b>La noche</b> <b><u>88</u></b>	<b>La noche</b> <b><u>54</u></b>	<b>La noche</b> <b><u>54</u></b>	<b>La noche</b> <b><u>39</u></b>	<b>La noche</b> <b><u>30</u></b>
hercúleo <u>1</u> 11.19 docto <u>1</u> 11.19 famélico <u>1</u> 11.19 <del>morfina</del> <u>1</u> <del>11.19</del> gordo <u>1</u> 11.19 listo <u>1</u> 11.09 riquísimo <u>1</u> 11.09 ventrudo <u>1</u> 11.09 barba <u>1</u> 11.0 <del>limpio</del> <u>1</u> <del>11.0</del> solitario <u>1</u> 10.83 pálido <u>1</u> 10.83 sucio <u>1</u> 10.	lleno <u>2</u> 12.09 poeta <u>2</u> 12.0 terciopelo <u>1</u> 11.68 fino <u>1</u> 11.19 pálido <u>1</u> 11.19 largo <u>1</u> 11.09 blanco <u>1</u> 9.91	tormenta <u>1</u> 11.68 diciembre <u>1</u> 11.68 insomnio <u>1</u> 11.68 enorme <u>1</u> 11.68 boda <u>1</u> 11.68 invierno <u>1</u> 11.54 entero <u>1</u> 11.42 claro <u>1</u> 11.19 <del>vida</del> <u>1</u> <del>10.83</del>	bajo <u>3</u> 12.0 ronco <u>2</u> 11.54 ágil <u>1</u> 10.61 ultratumba <u>1</u> 10.61 melodioso <u>1</u> 10.61 ultrahumano <u>1</u> 10.61 cavernoso <u>1</u> 10.61 saludable <u>1</u> 10.54 cálido <u>1</u> 10.54 lastimoso <u>1</u> 10.54 sollozantes <u>1</u> 10.48 alado <u>1</u> 10.48 frenético <u>1</u> 10.48 dulce <u>1</u> 10.48 humano <u>1</u> 10.42 alto <u>1</u> 10.09 fresco <u>1</u> 10.05	sarnoso <u>1</u> 12.42 bilioso <u>1</u> 12.42 chorreantes <u>1</u> 12.42 carne <u>1</u> 11.68 calle <u>1</u> 11.42

brazo	luz	niño	casa	mujer
La noche <u>28</u>	La noche <u>28</u>	La noche <u>27</u>	La noche <u>27</u>	La noche <u>26</u>
perchero <u>1</u> 12.42 ansiedad <u>1</u> 12.19 madre <u>1</u> 12.0 frágil <u>1</u> 11.83 marino <u>1</u> 11.68	bengala <u>1</u> 11.83 extenuante <u>1</u> 11.83 diáfano <u>1</u> 11.68 amarillo <u>1</u> 11.54 débil <u>1</u> 11.42 ciudad <u>1</u> 11.42 extraño <u>1</u> 10.83 casa <u>1</u> 10.68	pobre <u>3</u> 12.58 <del>mano</del> <u>2</u> <del>10.75</del> anémico <u>1</u> 11.3 hermoso <u>1</u> 11.3 idiota <u>1</u> 11.3 delicado <u>1</u> 11.3 descalzo <u>1</u> 11.19 <del>mejilla</del> <u>1</u> <del>11.19</del> loco <u>1</u> 11.09	contiguo <u>1</u> 13.42 <del>igual</del> <u>1</u> <del>12.42</del>	blanco <u>2</u> 10.91 palidísima <u>1</u> 11.68 galante <u>1</u> 11.54 bonito <u>1</u> 11.54 infame <u>1</u> 11.42 rico <u>1</u> 11.3 pálido <u>1</u> 11.19 azul <u>1</u> 10.75

agua	vida	cosa	día	pie
<b>La noche</b> <u>24</u>	<b>La noche</b> <u>23</u>	<b>La noche</b> <u>23</u>	<b>La noche</b> <u>22</u>	<b>La noche</b> <u>22</u>
profundo <u>3</u> 13.0 turbio <u>1</u> 12.42 puro <u>1</u> 12.0	hombre <u>2</u> 10.17 interno <u>1</u> 12.68 pintor <u>1</u> 12.0	concreto <u>1</u> 12.0 trivial <u>1</u> 12.0 subyugante <u>1</u> 11.83 frágil <u>1</u> 11.54 distinto <u>1</u> 11.54 bello <u>1</u> 11.54 triste <u>1</u> 11.42	impetuoso <u>1</u> 13.0 siguiente <u>1</u> 12.42 azul <u>1</u> 11.3	descalzo <u>1</u> 12.42 palacio <u>1</u> 12.19 junto <u>1</u> 12.0 hombre <u>1</u> 9.17

amo	sangre	luna	mar	puerta
La noche <u>21</u>	La noche <u>21</u>	La noche <u>20</u>	La noche <u>20</u>	La noche <u>20</u>
Sin adjetivos.	palpitante <u>1</u> 12.68 poseído <u>1</u> 12.68 <del>espanto</del> <u>±</u> <del>12.68</del> negruzco <u>1</u> 12.42	redondo <u>2</u> 12.83 rojo <u>2</u> 11.83 mágico <u>1</u> 12.19 mórbido <u>1</u> 12.19	africano <u>1</u> 14.0	ojival <u>1</u> 12.68 tugurio <u>1</u> 12.68 fatídico <u>1</u> 12.68 cuarto <u>1</u> 12.42

También en estas tablas se verá que hemos tachado algunos de los elementos enlistados: esos elementos fueron erróneamente clasificados por *Sketch Engine* como modificadore. En el último capítulo de esta tesis, dedicado a las conclusiones y posibilidades de discusión abiertas por nuestro trabajo, haremos algunos comentarios al respecto<sup>31</sup>; por ahora, lo que nos interesa destacar son los resultados de este primer análisis cuantitativo, ya que la información de las tablas obtenidas mediante *Word Sketch* será lo que permita, en el quinto capítulo de esta tesis, efectuar un análisis estilométrico basado en la teoría de la acción comunicativa y la técnica del diferencial semántico. (Insistiremos en el hecho de que este análisis se *basa* en estos fundamentos, debido a que aquí se han ajustado algunos de los parámetros sugeridos por sus autores.

---

<sup>31</sup>Nuestras conclusiones abordarán este punto con más detalle y desde un enfoque de recomendaciones y oportunidades para el desarrollo de esta herramienta computacional.



## **5. Análisis estilométrico**

En este capítulo se lleva a cabo el análisis estilométrico de los modificadores adjetivos que acompañan a los lemas-tema. Para ello, nuevamente se utiliza el analizador léxico *Sketch Engine*, a través de cuya herramienta para establecer concordancias o *Concordancer* se efectúa un muestreo de los cotextos de los adjetivos en cuestión, lo cual tiene como finalidad reforzar el análisis en puntos críticos. Esta metodología, como se ha mencionado anteriormente, se enfoca no en resultados cuantitativos y estadísticamente relevantes, sino resultados cualitativos y focalizados, con el fin de abrir la discusión en torno a la pertinencia aplicar la lexicometría y la estilometría —así como de ajustar sus métodos canónicos— al análisis de textos literarios.

De este modo, se espera mostrar de qué manera la sustancia léxica del conjunto de cuentos fantásticos de *La noche* tiene el potencial para revelar cualidades que determinan endógenamente su estilo, considerado, por la crítica y los lectores, afín o identificable con el de la literatura fantástica.

### **5.1. Adaptación de la teoría de la acción comunicativa a este trabajo**

Con base en lo expuesto en el marco metodológico en torno a la teoría de la acción comunicativa y la interpretación que de ella hace Margarita Palacios, es posible establecer los parámetros de *subjetividad* y *verificabilidad* como básicos para la definición de los juicios y ámbitos de cualquier manifestación comunicativa, a lo cual abona el hecho de que el vínculo entre ambos es indisoluble, puesto que son complementarios. Estos dos parámetros forman parte de los utilizados en la primera fase del análisis estilométrico de los modificadores adjetivos enlistados en el capítulo anterior, la cual corresponde a la identificación del tipo de entendimiento al que apelan los adjetivos de los lemas-tema. Sin embargo, tomando en cuenta que la adjetivación depende en gran medida de las percepciones y que estas, en última instancia, dependen de los sentidos, se consideró conveniente también incluir a la

*sinestesia* entre los parámetros de esta primera fase del análisis. A continuación, se proponen cuatro combinaciones posibles de los parámetros de *sinestesia*, *verificabilidad* y *subjetividad* en la manifestación comunicativa (tabla 6), que corresponden a los diferentes tipos de entendimiento propuestos por Habermas:

<b>Juicio</b>		
<b>Ámbito</b>	<b>Individual</b>	<b>Colectivo</b>
<b>Privado</b>	- sinestésico - verificable + subjetivo  + <b>estético</b>	- sinestésico + verificable - subjetivo  +/- <b>deóntico</b> <b>(más próximo al epistémico)</b>
<b>Público</b>	+ sinestésico - verificable + subjetivo  +/- <b>deóntico</b> <b>(más próximo al estético)</b>	+ sinestésico + verificable - subjetivo  + <b>epistémico</b>

Tabla 6. Adecuación del esquema de Margarita Palacios, en el que se incluyen los parámetros que definen los tipos de entendimiento contemplados.

De acuerdo con esta propuesta, al entendimiento epistémico corresponden un mayor grado de sinestesia, mayor verificabilidad y menor subjetividad; al entendimiento estético, por otra parte, corresponden un menor grado de sinestesia, menor verificabilidad y mayor subjetividad. El entendimiento deóntico, sin embargo, no alcanza una definición tan clara

en el esquema, puesto que es representado alternativamente por dos combinaciones distintas de los parámetros seleccionados. Estas dos combinaciones, no obstante, no son equivalentes: se ha mencionado ya que la combinación entre ámbito privado y juicio colectivo da lugar a interiorizaciones de los valores colectivos (aproximaciones cuasideónticas a lo epistémico), mientras que la combinación entre ámbito público y juicio individual busca exteriorizar valores individuales (aproximaciones cuasideónticas a lo estético). En todo caso, esta factorización de la manifestación comunicativa queda más clara en la práctica. A continuación, se aplica esta propuesta de análisis a los modificadores adjetivos que califican al lema-tema ‘hombre’ (tabla 7):

	<b>Juicio</b>			
<b>Ámbito</b>		<b>Individual</b>	<b>Colectivo</b>	
<b>Privado</b>		<u>hercúleo</u> <u>famélicos</u>	listos docto solitario riquísimo	– sinestésico + verificable – subjetivo +/- <b>deóntico</b>
<b>Público</b>		sucio pálido	gordo <u>ventrudo</u> [de] barba	+ sinestésico + verificable – subjetivo + <b>epistémico</b>

Tabla 7. Análisis de los modificadores adjetivos del lema-tema ‘hombre’.

Como se ve, dentro del cuadrante que corresponde al entendimiento epistémico encontramos descripciones verificables mediante los sentidos, mientras que dentro del cuadrante que corresponde al entendimiento estético hallamos valoraciones que se acercan a la metáfora. Finalmente, dentro de los dos cuadrantes que corresponden al entendimiento deóntico encontramos aproximaciones a la norma, a valores intersubjetivamente consensuados: en el cuadrante que combina ámbito privado y juicio colectivo se agrupan cualidades que no pueden ser verificadas de manera inmediata mediante los sentidos, pero que son

relativamente verificables respecto de valores socioculturalmente definidos, lo cual reduce su subjetividad; es decir, se trata de la interiorización de valores colectivos. En el cuadrante que combina ámbito público y juicio individual, por otro lado, se agrupan cualidades que, aunque pueden ser percibidas por los sentidos, son también relativamente inverificables, ya que se basan en apreciaciones personales, lo cual aumenta su subjetividad; esto es, se trata de la exteriorización de valores individuales. En ninguno de ambos casos se alcanza la norma, sino sólo acercamientos —más o menos subjetivos y, por tanto, más o menos epistémicos o estéticos— a ella.

Como parte fundamental de este análisis estilométrico, se llevó a cabo el mismo ejercicio de la tabla anterior con todos los lemas-tema y sus modificadores adjetivos. Los resultados de cada cuadro comparativo pueden consultarse como apéndice de esta tesis; sin embargo, a efectos de mostrar de manera conjunta toda la información obtenida, se distribuyeron estos resultados en un esquema que permitió determinar la proximidad o lejanía de cada modificador adjetivo respecto de los tres tipos de entendimiento contemplados por la teoría de la acción comunicativa, así como las tendencias generales prevalentes en todo el conjunto analizado. Esto se hizo con la finalidad de identificar algunas cualidades estilísticas de los cuentos fantásticos de *La noche*. Para lograr esta “imagen panorámica” de los resultados, la herramienta metodológica elegida fue la técnica del diferencial semántico, cuyas adaptaciones concretas para este trabajo se explican a continuación.

## **5.2. Adaptación de la técnica del diferencial semántico a este trabajo**

Partiendo de las consideraciones de Osgood acerca del diferencial semántico, expuestas en el marco metodológico, la escala de diferencial semántico utilizada en este análisis estilométrico se compone de dos valores factoriales y cinco grados. Los valores factoriales son *esteticidad* y *epistemicidad*, rasgos básicos de los entendimientos estético y epistémico, respectivamente. Los cinco grados del diferencial buscan mostrar la mayor o menor proximidad de un modificador adjetivo dado respecto de ellos, mediante los signos + y -. En el centro del diferencial existe un punto cero (0), correspondiente a la *deonticidad*, rasgo bási-

co del entendimiento deóntico, cuya potencial función en tanto valor factorial se ha obviado, ya que ninguno de los modificadores adjetivos analizados transmite un entendimiento deóntico propiamente dicho.

La relativa proximidad de los modificadores adjetivos respecto de alguno de los dos valores factoriales del diferencial se deriva de la primera parte de este análisis, que se basa en la teoría de la acción comunicativa y propone —a partir de los parámetros de sinestesia, verificabilidad y subjetividad— los diferentes tipos de entendimiento que estos modificadores pueden transmitir. Cuando se ha identificado que un modificador dado transmite un tipo de entendimiento mayormente estético, se le ha colocado en el punto más alto de la escala, cerca del valor factorial de la esteticidad; cuando se ha identificado que un modificador dado transmite un tipo de entendimiento mayormente epistémico, se le ha colocado en el punto más bajo de la tabla, cerca del valor factorial de la epistemicidad.

Aquellos modificadores que se han identificado como transmisores de un entendimiento más o menos deóntico se han ubicado entre alguno de los dos valores factoriales y el punto cero de la escala, con base en su grado de verificabilidad, subjetividad y sinestesia: los modificadores que connotan menor verificabilidad, mayor subjetividad y mayor sinestesia se han colocado más próximos al valor factorial de la esteticidad; los modificadores adjetivos que connotan mayor verificabilidad, menor subjetividad y menor sinestesia se han colocado más próximos al valor factorial de la epistemicidad. De acuerdo con esta propuesta, la externalización de juicios subjetivamente establecidos resulta en una mayor esteticidad, mientras que la internalización de juicios intersubjetivamente establecidos resulta en una mayor epistemicidad, pero, como ya se mencionó, en ningún caso se alcanza la deonticidad total.

Por cuestiones de espacio y comodidad, los grados del diferencial se colocaron en el eje de las ordenadas, mientras que los lemas-tema se distribuyeron en el eje de las abscisas, en orden de frecuencia absoluta. Por otro lado, los modificadores adjetivos analizados se colocaron en los cruces correspondientes de ambos ejes, en columna y orden progresivo de aparición. Como se verá, algunos de estos modificadores adjetivos se han subrayado: se trata de aquellos que aparecen, antes o después, acompañados de otros modificadores, los cuales cumplen con una función de reforzadores semánticos. Al lado de algunos de estos

modificadores, entre corchetes, aparecen otras palabras: se trata aquí de frases nominales que complementan a adjetivos semánticamente relativos, como ‘lleno’, que aparece complementado por frases nominales como ‘de lágrimas y versos’ o ‘de plumas’. Todos los modificadores aparecen, en la escala, en su forma flexiva. Algunos otros modificadores adjetivos aparecen más de una vez en la escala: se trata de aquellos que se repiten en contextos distintos y ameritan, por tanto, acercamientos separados. En todos los casos, el *concordancer* de *Sketch Engine* es utilizado como medio para efectuar el muestreo de contextos, el cual se incluye dentro del cuerpo de este capítulo<sup>32</sup>.

La gradación efectuada en este diferencial con base en los binomios público-privado y colectivo-individual permite proponer la participación más o menos subjetiva del narrador cuando usa un adjetivo determinado. Lo subjetivo, en este sentido, referirá más bien a lo valorativo, mientras que lo objetivo tenderá más bien hacia lo epistémico; sin embargo, el proceso entre lo valorativo y lo epistémico se produce en el juego entre lo público-privado y lo colectivo-individual: de este espacio entre los juicios epistémicos y los valorativos se va construyendo la modulación calificativa y el estilo del narrador-autor-hombre real que escribe, quien se dirige al lector-lector ideal-hombre real que lee, para darle forma a su propia norma o su versión de la norma. En otras palabras, el narrador se apropia, al forjar su estilo, de las normas sociales, de modo que la deonticidad pura no puede existir; de ahí que el grado cero del diferencial, el de la deonticidad, esté vacío. Desde esta apropiación del mundo vivido, el escritor pretende expresar su manera de ver el mundo y se aproxima a la creación de un estilo de escritura. Los adjetivos, así, reflejan las maneras de ver el mundo; esto es, el mundo posible del autor, del hombre que escribe, Tario.

Si la selección del adjetivo es una opción del productor del texto —el narrador-autor-hombre—, parece pertinente orientar el análisis a partir de los juicios epistémicos, deónticos y valorativos empleados en la enunciación, como se ha hecho en este análisis estilométrico. Esta es, en resumen, la justificación del análisis desarrollado en el diferencial a continuación y su interpretación.

---

<sup>32</sup> Se consideró que era mucho más cómodo para el lector poder verificar de manera inmediata los contextos que tener que al apéndice por cada caso.

### 5.3. Análisis estilométrico

Lo primero que se observa en el diferencial semántico (tabla 8) es que la mayor parte de los modificadores adjetivos se concentran en los espacios adyacentes al valor factorial de la esteticidad, lo cual indicaría una tendencia general del conjunto a decantarse por la transmisión de un tipo de entendimiento estético: en las proximidades de la esteticidad se concentran 62 modificadores adjetivos, mientras que en el espacio adyacente al valor factorial de la epistemicidad se concentran 51. Una observación más detallada muestra, además, algunas particularidades dignas de especial mención. En los subapartados que siguen al diferencial se señalan, por lema-tema, las más cualidades más relevantes de estos modificadores adjetivos. Con ayuda del analizador léxico *Sketch Engine* se hace un muestreo de todos los casos, de manera que los modificadores, los lemas-tema y su cotexto puedan ser apreciados como un todo: es necesario tener presente que el estilo de un texto literario no deriva únicamente de una o dos palabras, sino de la forma en que estas se insertan en aquél.



Lemas-tema Diferencial	hombre	mano	Noche	voz	perro	brazo	luz	niño	casa	mujer	agua	vida	cosa	día	pie	sangre	luna	mar	puerta
<b>Esteticidad (entendimiento estético)</b>																			
+	<u>hercúleo</u> <u>famélicos</u>	[de] terciopelo llenas [de lágrimas y versos]	[de] in- somnia enorme	alada [de] ultra- tumba ultrahumana cavernosa lastimosa saludable frenética dulce ágil cálida frescas	<u>biliosos</u>	[de la] ansiedad marinos	extenuante <u>extrañas</u>			infames azules		<u>interna</u>	<u>subyugantes</u>			[de las] poseídas palpitante	mágica <u>mórbida</u>		fatídica
-	<u>sucio</u> pálido	<u>Fina</u>	clara	baja baja baja alta <u>ronca</u> <u>ronca</u> sollozante		frágiles	<u>diáfana</u> <u>débiles</u>	hermoso <u>delicado</u> loco		palidísima pálidas bonitas	<u>pura</u> profunda profunda <u>turbia</u>		<u>tristes</u> <u>frágil</u> distintas <u>bellas</u> triviales	<u>cálido</u>		negruzca			
<b>Deonticidad (entendimiento deónico)</b>																			
0																			
-	listos docto solitario riquísimo	[de] poeta		humanas				pobre pobre pobres  [niñas] anémicas idiotas		galantes <u>rica</u>		[de los] hombres  [de] <u>pintor</u>							[de un] tugurio [de un] cuarto
+	[de] <u>barba</u>  <u>gordo</u> <u>ventrudo</u>	[los pies y las manos] largos  <u>blanca</u>  llenas [de plumas]	[de] tor- menta [de] di- ciembre [de] bodas [de] in- vierno entera		[de la] calle [de] carne chorreantes <u>sarnosos</u>	[de la] madrecita [de un] perchero	[de] bengala [de una] casa <u>amarilla</u>	descalzos	contigua	blanca			<u>concretas</u>	siguiente	[de] <u>hombres</u> [de los] palacios descalzos		redonda roja <u>redonda</u> <u>roja</u>	africano	<u>ojival</u>
<b>Epistemicidad (entendimiento epistémico)</b>																			

Tabla 8. Diferencial semántico de los modificadores adjetivos que acompañan a los veinte lemas-tema.



### 5.3.1. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘hombre’

Los modificadores adjetivos analizados en el diferencial semántico evidencian la predilección por las adjetivaciones hiperbólicas, como se seguirá viendo en los siguientes subapartados. Por lo que toca al lema-tema ‘hombre’, el uso del adjetivo ‘hercúleo’, —que no es igual que decir ‘corpulento’ o ‘fornido’—, conlleva una carga semántica particular: uno podría deducir que un hombre ‘hercúleo’ es, en efecto, corpulento y fornido, pero también es posible que, con base en la referencia mitológica aludida, se trate de un hombre osado, temerario o hasta heroico. Lo mismo sucede con el adjetivo ‘famélicos’ —distinto de ‘delgados’ o hasta de algo más radical, como ‘macilentos’— (imágenes 12 y 13). En ambos casos, lo que ocurre es la internalización de valores individualmente establecidos.

∨

< [previous](#) sus labios lo que jamás soñé que me dijera nadie: -¡Es un niño hermoso ciertamente! Y despierto con un grito de júbilo en el fondo de aquella vitrina maldita. /Sonaban en el reloj del hall las once, cuando mi dueño cerró el libro que leía desde la tarde y se encaminó rumbo a su alcoba. Una vez allí dio dos vueltas a la llave, entreabrió un poco la ventana -puesto que es primavera- y comenzó a desnudarse con mayor calma que de costumbre. Mi dueño es un hombre **hercúleo**, algo infernal y muy alegre, a quien las mujeres miran siempre pecaminosamente y los hombres con envidia. Se viste a la última moda, no piensa jamás en la muerte, ni por asomos frecuenta la iglesia y a menudo sale de viaje. Cuando esto último ocurre, me lleva indefectiblemente sobre sus espaldas, no sin enviarme de antemano a la planchaduría. También me adorna entonces con una camisa blanca, un pañuelo del mismo color y una corbata de seda, poblada de lunares rojos. En especialísimas circunstancias usa guantes: unos [next >](#)

Imagen 12. Cotexto del adjetivo ‘hercúleo’

∨

< [previous](#) huir a tiempo!" A lo lejos, mi casa envuelta en llamas ilumina la noche, y yo corro despavorido, saltando arroyos y muros, empalizadas y Simas, dejando parte de mis ropas enredadas en los matorrales, desgarrándome los párpados con las ramas de los árboles. Gorro en silencio, medio muerto de miedo, casi asfixiado, Manco como un cadáver escapado del sepulcro. Y detrás, a diez o quince pasos, una muchedumbre compacta de monstruos alarga hacia mí sus miembros: son vírgenes desdentadas y sin cabello; hombres **famélicos** y enlutados; perros sarnosos cubiertos de pústulas y vejigas; resucitados, con los tejidos colgantes y vacíos; microcéfalos lascivos, con las ingles llenas de ronchas; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; machos cabríos, monjas, serpientes, exvotos, lechuzas, vinateros, átomos... Me persiguen y están a punto de darme alcance, cuando descubro a mis plantas una cavidad impresionante, iluminada tenuemente por la luna. Abajo ruge el mar, contorsionándose. Tiembla un barco en el horizonte. Se alargan las rocas [next >](#)

Imagen 13. Cotexto del adjetivo ‘famélicos’

A más de esta tendencia a hiperbolizar, se percibe en una buena parte de las colocaciones aquí analizadas una cierta necesidad de “completar” la valoración o descripción de aquello que se adjetiva. Pero, aunque este recurso es bastante común en el conjunto analizado, llama especialmente la atención la colocación ‘hombre hercúleo’, ya que la forma en

que el narrador, el traje gris, “completa” el retrato de su dueño es bastante peculiar: “Mi dueño es un hombre hercúleo, algo infernal y muy alegre” (Tario, 1943, p. 143), dice el narrador. La selección de los modificadores que siguen a ‘hercúleo’ parece buscar intencionalmente el contraste. En el caso de la colocación ‘hombres famélicos’, el modificador secundario que sigue, ‘enlutados’, tendría una función diferente, más bien enfática, que pone al mismo nivel una condición de esbeltez enfermiza y la indumentaria luctuosa de quien asiste a un servicio fúnebre. En todo caso, ambos adjetivos aluden a situaciones marcadas por la agonía o la muerte (algo bastante común en el conjunto). Por cierto que, la yuxtaposición y la coordinación podrían también considerarse recursos estilísticos, en la medida en que la igualdad a nivel sintáctico permite al narrador llevar a cabo una valoración integral de los referentes: ninguno de los modificadores adjetivos tiene más peso gramatical, sintáctico o semántico que los otros; las colocaciones y sus modificadores secundarios forman, en este sentido, unidades de significación estética. Como se verá en lo sucesivo, la yuxtaposición y la coordinación son recurrentes en las colocaciones que se analizan aquí.

Los adjetivos ‘sucio’ y ‘pálido’, por otro lado, externalizan valores individualmente establecidos, que aproximan al consenso las apreciaciones personales del narrador respecto del referente (imágenes 14 y 15).

∨

[< previous](#) dedos sensuales, obsesionantes. Cerca de una hora transcurrió sin que lograra yo desviar mi atención de aquella extraordinaria imagen, suspendida de un clavo negro en la misérrima morada de un pescador. Prometí volver a la mañana siguiente, y el viejecito de la voz saludable quiso obsequiarme con unas ostras y medio litro de vino tinto, demasiado denso y aromático, que no pude tolerar. Di las gracias y partí. Anochece, cubierto el cielo de raros resplandores. Una casta brisa marina batía contra mis labios, despertando mi lujuria de hombre **sucio** de ciudad. Caminaba yo a lo largo de un atajo muy retorcido, rumbo a la playa, oculto casi por completo entre las espigas del maíz. Se iban encendiendo prematuramente las estrellas, titilando en la profundidad. Y cuando cayó la noche íntegramente sobre la paz del campo, vi el firmamento torvo, desmesurado, mas una gran luna redonda que iluminaba mi ruta. Prisionero, hostil, el mar exponía su angustia. Ya sobre la arena de la playa me estremecí como ante la explosión más carnal que pueda sacudir a eremita [next >](#)

Imagen 14. Cotexto del adjetivo ‘sucio’

∨

[< previous](#) , oteando al superviviente cuyo espíritu presiento fluctuando. Lenta, cautelosamente, me dirijo al estante. Dudo repetidas veces. Avanzo. Tomo al cabo el volumen entre mis manos. Lo examino: está intacto. “Y si lo arrojara por la ventana al vacío, ¿se mataría?” Avanzo, chapoteando en la sangre. Contemplo de cerca el campo; la melancolía húmeda de la noche, las capas de los árboles meciéndose, meciéndose. Me resuelvo y lanzo el libro contra las rocas. Cuando me vuelvo, un hombre **pálido** , con el sombrero negro sobre las cejas, está frente a mí. Doy un grito, reconociéndole al punto: es el ladrón misterioso de las manos enguantadas. Sonríe ante mi pánico, y yo le pregunto con el acento más tierno del mundo: -Perdone. ¿Deseaba usted robar alguna cosa? Me desmayo. Y cuando sé de mí otra vez, voy a campo traviesa, bajo la luna mágica, en pleno bosque, perseguido por una multitud de seres que aúllan, gimen o blasfeman, enloquecidos por la ansiedad [next >](#)

Imagen 15. Cotexto del adjetivo ‘pálido’

En la colocación ‘hombre sucio’, la presencia del modificador secundario ‘de ciudad’ podría encerrar implicaciones que opondrían los conceptos de vicio (la ciudad) y virtud (otro contexto, como el campo). No obstante, es aventurado afirmar cualquier cosa a este respecto, puesto que no existe, ni en el cotexto correspondiente a esta colocación ni en el conjunto analizado, un segundo término que permita establecer una dicotomía de este tipo. Lo que sí se aprecia, tanto en esta colocación como en la de ‘hombre pálido’, es una adjetivación tendiente a connotar nociones de obscenidad y enfermedad.

‘Listos’, ‘docto’, ‘solitario’ y ‘riquísimo’, ubicados en el grado subsiguiente de diferencial, son modificadores adjetivos que internalizan valores colectivamente establecidos (imágenes 16 a 19).

∨

[< previous](#) Los orangutanes tienen su pelo sedoso; los osos, su mirada suplicante; los pingüinos, sus alas graciosas. Y yo soy tan torpe, tan áspero. Tengo dispuestos los miembros de tan maldita forma, que soy de ejecutar un movimiento agradable y ligero; un movimiento, pongo por caso, como los que realizan a diario esas bailarinas aladas, vestidas de tul, que son mis únicas amigas en este bazar abominable. Y así es evidentemente. Vivo solo, arrumbado, como un tonto despreciable transportado a un planeta de hombres *listos*. Mientras dura el día, me entretengo en la vitrina. La calle es céntrica, muy concurrida, y por ella desfilan cosas subyugantes, todas reales: caballos que trotan, perros que ladran y hacen sonar sus uñas, niños que chupan golosinas, tranvías con pasajeros en sus asientos, policías muy serios... Cada día pasan cosas distintas y, cuando además hace buen sol, los colores brillan irresistiblemente hasta herirme la vista. Así me distraigo. Pero de noche, en cuanto el empleado echa abajo la cortina de acero y [next >](#)

Imagen 16. Cotexto del adjetivo ‘listos’

∨

[< previous](#) ¡Oh, se anticipan! Pero ¿qué significa todo esto? ¿Es que no van a permitirme confesar siquiera? He oído contar no sé dónde que a los reos a muerte se les dispensan privilegios de tal índole: se les conforta, se les auxilia espiritualmente. ¿Y por qué a mí no? Yo también creo en Dios. También a mí me espanta el infierno. Mis pecados pueden ser graves... ¡Sí, sí, creo en Dios, creo en Dios lo mismo que pueda creer el hombre más *docto*! ¡He nacido de Dios! ¡He cometido adulterio...! ¡Y tengo mi alma -chiquita y débil- pero mi alma! ¡Aquí está! ¡Quiero salvarla! ¡Quiero salvarla! ¿Qué clase de justicia es ésta? Inútil. Chirría la puerta sobre sus goznes y aparece el cocinero. Le veo al trasluz divinamente, con su delantal hasta los tobillos y su cabezota calva. Entreabre los brazos para atraparme. Me escuro una, dos, tres veces con éxito. Insiste; se desespera. Yo [next >](#)

Imagen 17. Cotexto del adjetivo ‘docto’

∨

[< previous](#) : sólo diez, quince metros de agua turbia, pesada, multicolor por la abundancia de desperdicios. Así, pues, deseé fenecer en la inmensidad de la noche, del mar abierto, bajo las estrellas chispeantes y la luna roja. Ocurrió bien simplemente. Sonaba la orquesta adentro. Se bebía champagne, cerveza helada y kirsch. Se comía caviar, cerezas en compota y galletas sodas. Bailaban los pasajeros, uno que otro tripulante y el capitán. Los marineros cantaban sobre la popa, acompañados de un acordeón. Un hombre *solitario*, junto a una grúa, limpiaba nerviosamente sus gafas. Otro, más viejo que éste, miraba pensativamente a la obscuridad. En la cabina de un multimillonario yanqui se redactaba este telegrama: "Happy New Year". Dos jovencitos núbiles, con las mejillas encendidas de deseo, tejían un sueño imposible de azahares, virginidad e incienso. No sentí la menor inquietud o temor, el más leve remordimiento. ¡Era tan pueril todo aquello! ¡Es tan pueril realmente la vida de los hombres! Miré por última vez al [next >](#)

Imagen 18. Cotexto del adjetivo ‘solitario’

⇩

[< previous](#) frecuenta la iglesia y a menudo sale de viaje. Cuando esto último ocurre, me lleva indefectiblemente sobre sus espaldas, no sin enviarme de antemano a la planchaduría. También me adorna entonces con una camisa blanca, un pañuelo del mismo color y una corbata de seda, poblada de lunares rojos. En especialísimas circunstancias usa guantes: unos guantes de color vainilla, con los respuntes negros, y siempre desabrochados, dejando visible el reloj de oro sobre la muñeca velluda y sólida. Puedo afirmar ante todo que se trata de un hombre **riquísimo** -tal vez un millonario- porque así lo demuestran mil vanidades distintas: el palacio en que vive, los criados que lo sirven, el perfume con que se peina y el automóvil que tripula. Frecuenta la ópera, los balnearios equivocados, los casinos de juego y los cabarets más inmundos. Durante el día hace deporte -monta a caballo, juega tenis y nada-; almuerza en restaurantes llenos de espejos, acompañado generalmente de bellas pecadoras impúdicas; charla, juega al póker y da un paseo en canoa o en auto [next >](#)

Imagen 19. Cotexto del adjetivo 'riquísimo'

Es interesante que casi todos los modificadores adjetivos de 'hombre' que internalizan valores colectivamente establecidos tiendan a describir al referente en términos, por decirlo de alguna manera, socialmente halagüeños; es decir, mediante adjetivos que connotan nociones o cualidades socialmente admitidas como positivas, como la inteligencia ('hombres listos'), la cultura ('hombre' [...] 'docto') y la abundancia material ('hombre riquísimo', donde, nuevamente, se manifiesta una tendencia a hiperbolizar). El contraste respecto de los adjetivos que externalizan valores individualmente establecidos es llamativo y da la impresión de que, bajo él, subyace una disensión narrativa respecto de lo que es consensuado en el mundo vivido. (¿Se trata tal vez de una manifestación de la supuesta marginalidad literaria de Tario?)

Finalmente, los modificadores adjetivos de 'hombre' más próximos al valor diferencial de la epistemicidad, 'de barba', 'gordo' y 'ventrudo', que buscan, en términos generales, comunicar un entendimiento de tipo epistémico a través de la externalización de valores colectivamente establecidos, también aparecen acompañados modificadores secundarios. (imágenes 20, 21 y 22).

⇩

[< previous](#) grito, escupiendo con asco. Y agregó a poco, mesándose los cabellos: -¡Suicidémonos! -¡Suicidémonos! -responden a dúo. Casi amanece cuando nos lanzamos al agua. Nos lanzamos los tres de la mano, con suavidad, suspirando amargamente, temblando de pasión y frío, cada cual con una flor en la mano: tristes, tristes, tristes... /Tan pronto llegué a aquel pueblo, me dediqué a buscar ansiosamente al poseedor del singular retrato. Un pescador me dijo: -Es aquel hombre de **barba** blanca que tiende sus redes al sol. Me llegué hasta él, saltando unas matas, y nos encaminamos juntos a su casa. -Soy pintor -le dije en el trayecto- y la historia me interesa vivamente. Vi temblar sus ojos grises, bajo las cejas grises, en el rostro agrietado por el sol. -La historia es bien extraña -comentó; y aquella voz que embriagaba los sentidos era la única franca, saludable y alegre que escuché en mi vida-. Amaneció allá, entre los arrecifes de la [next >](#)

Imagen 20. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva 'de barba'



[< previous](#) que el corazón me dejaba de latir dentro del pecho, que la cabeza me daba vueltas, y que me hallaba abandonado en mitad de un túnel nauseabundo. "¿Cómo, para papá? -me dije-. ¿No soy acaso un hombre?" Quise gritar, protestando. Quise incorporarme y echar a correr sin ningún rumbo, pero no pude. Cuatro pesadas manos, cubiertas de vello, me sujetaron por pies y cabeza y no supe más de mí. Debí perder el sentido. Cuando desperté, un hombre **gordo**, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos. Ardían los cirios en torno mío, salpicándome las ropas; rezaba un sacerdote, mirando por encima de sus anteojos a las mujeres bonitas; unos gemían con ayes velados; otros chillaban procazmente, sin comprender el destino del hombre. Caían por tierra pétalos de flores... No pudiendo soportar más el oprobio de que era víctima, hice un sobrehumano esfuerzo y derribé al cadáver. Cayó éste con gran aparato, partiendo por la mitad un cirio que se apagó instantáneamente. [next >](#)

Imagen 21. Cotexto del adjetivo 'gordo'



[< previous](#) haciendo tronar el piso. Yo grité y no me oyó nadie: -¡No quiero! ¡No quiero! Todos se apresuraron a levantar al muerto, aunque pesaba demasiado. Estaba rígido y frío como un árbol. Me dio horror. Vi a lo lejos a la jovencita fresca, muy pálida y aterrada, con las manos sobre el descote. Su perfume me embriagó esta vez, removiendo mis instintos. -"¡Lograr poseerla!"-pensé con angustia. Pero de nuevo cayó a plomo sobre mí el hombre **ventrudo** y fétido, cuyo cuerpo parecía exactamente una vejiga. Me encogí de hombros y opté por dormirme. Dormirme como un novio impotente o tímido en su noche de bodas. Así lo hice. Y soñé. Soñé con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel... con ricos sepulcros de mármol, muy ventilados y alegres... Soñé, y las imágenes sibiríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres [next >](#)

Imagen 22. Cotexto del adjetivo 'ventrudo'

En la colocación 'hombre de barba', el adjetivo secundario 'blanca' es descriptivo y apela a un entendimiento epistémico; sin embargo, algo distinto sucede con las otras dos colocaciones. 'Hombre gordo', aunque apela a un entendimiento epistémico, se acompaña de una sucesión de adjetivos secundarios ('hinchado, pestilente y rubio') que recuerda a la utilizada para complementar a 'hombre hercúleo'. Es interesante que, en ambos casos, el narrador es un objeto inanimado, lo cual podría indicar una tendencia al reforzamiento en estas circunstancias. Lo mismo se podría decir de la colocación 'hombre ventrudo', donde la descripción aparece reforzada por el adjetivo secundario 'fétido'.

También en este grado del diferencial, como sucede en el de los modificadores adjetivos que externalizan valores individualmente establecidos, la tendencia de las nociones connotadas apunta hacia la obscenidad (en el sentido más etimológico del término) y la enfermedad, lo cual podría indicar una equiparación entre las valoraciones individuales y las descripciones "reales"; dicho de otro modo, se trataría de una equiparación que connotaría una sentencia parecida a "el mundo sí es lo que parece o, por lo menos, lo que al narrador le parece".

### 5.3.2. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘mano’

En el grado del diferencial más próximo al valor factorial de la esteticidad se encuentran los modificadores ‘[de terciopelo’ y ‘lleno [de lágrimas y versos]’, frases nominales con función adjetiva que internalizan valores individualmente establecidos, valorando en un sentido metafórico y artístico al referente: “con las manos tan suaves como el terciopelo”, pudo haber ponderado el narrador, o “sus manos, que escriben palabras lacrimosas y líricas” (imágenes 23 y 24). En todo caso, se percibe, como antes, una cierta tendencia hacia lo hiperbólico en estas valoraciones.

∨

[< previous](#) -los más apuestos- frecuentan rincones oscuros y blandos, acompañados de dulces amiguitas a quienes cortejan, abrazan o narran misteriosas leyendas. Sus compañeras sonríen, agitan sus cuerpecitos y al fin ceden. Y ellos les posan los labios sobre las mejillas de ellas, oprimen sus cinturitas tan puras, les ordenan artísticamente las trenzas, les deshacen las arrugas del vestido, las arrullan entre sus brazos. Hay un muñeco poeta al que se disputan aquí las mujeres. Es un personaje rubio, con las pupilas de lapislázuli y las manos de **terciopelo**. Ellas lo asedian, lo miman, le bailan. Y él sonríe fascinado, gentil, con una sonrisa tan amplia que a mí no me cabría en el rostro a menos que me mordiera una oreja. -Poeta amigo -le susurran-. Dinos algo. El poeta, entonces, con su voz ágil, apasionadamente, des, grana una de esas poesías románticas que yo quisiera estar escuchando siempre. Pero he aquí que ahí viene. ¿Me escondo? ¿Huyo? Inútil me ha visto. Mas, ¿[next >](#)

Imagen 23. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de terciopelo’

∨

[< previous](#) Y cómo amaba la luz, el río, las hojas verdes y luminosas! ¡Cómo temía a la muerte!" Cierta vez me dijo: -Quisiera morir en mitad del mar, ahogado de luz y agua. Como estaba tísico, le horrorizaba esa cosa apretada y dura que es la fosa. -¿Quién podrá respirar allí, mi buen Teddy? Pues allí está. Allí, donde lo han echado ahora. Donde la humedad penetra y el sol no. Y sus blancas manos de poeta -sus manos **llenas** de lágrimas y versos- pronto serán unas impuras raíces, retorcidas como dos culebras. Igual, igual que si jamás hubieran vivido. ¡Qué abandono el mío también! ¡Qué oprobio! Súbitamente, cuando más abstraído caminaba bajo las hojas que caían, pierdo la noción de las cosas y ruedo largo trecho sobre las piedras. No acierto a descifrar nada, ni escucho otra cosa que el batir anhelante de mi corazón contra el pecho: es sólo por esto último que comprendo que no he muerto. Pero, ¿y esa [next >](#)

Imagen 24. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘llenas de lágrimas y versos’

Entre los valores factoriales de la esteticidad y la deonticidad, se encuentra ‘fina’, que externaliza valores individualmente establecidos (la apreciación individual del narrador respecto de unas manos delgadas), y aparece reforzado mediante el adjetivo descriptivo

‘blanca’ (imagen 25). Como se verá más adelante, la adjetivación de la anatomía femenina está marcada, en los cuentos fantásticos de *La noche*, por una tendencia a la languidez.

∨

[< previous](#) Sin embargo, no he dejado de pensar en todo ello durante los últimos días; no he cejado, hasta obtener de mi memoria una información conveniente. Y repito, hoy, ahora más intensamente que nunca, la existencia y proximidad de semejante mujer se me antoja absurda. Leo y releo su incomprensible mensaje, que conservo en el bolsillo. Margaret Rose... Cierro los ojos, con objeto de acoplar bien sus rasgos fisonómicos y, en cambio, evoco intempestivamente un ademán suyo, olvidado por completo: aquel de extender su mano  **fina**  y blanca hacia una pieza del ajedrez, tocarla después por la punta y hacerla al fin deslizarse sobre el tablero con un movimiento raudamente misterioso... Margaret Rose... singular y extraña criatura, siempre vestida de verde, a quien veo ahora reclinada contra un árbol, exhausta, sofocada por el tórrido sol italiano, observando cuanto la rodea con una expresión peculiar de insensibilidad o desconfianza... Margaret Rose... en la actualidad casada con un multimillonario yanqui... El tren da una brusca sacudida, se detiene ruidosamente, y cruzan por el pasillo en [next >](#)

Imagen 25. Cotexto del adjetivo ‘fina’

Podría pensarse que ‘[de] poeta’ (imagen 26) es un modificador únicamente busca la transmisión de un entendimiento de tipo epistémico, mediante la descripción de una cualidad verificable del referente; sin embargo, la preposición ‘de’ permite pensar en una generalización más bien que en una determinación concreta: no se trata sólo de las manos de ese poeta en particular (del poeta en cuestión), sino de los poetas, entendidos como una entidad colectiva (el poeta en tanto categoría humana); por lo tanto, se trata aquí también de la externalización de un juicio individualmente establecido.

∨

[< previous](#) de mi amo! ¡Y cómo amaba la luz, el río, las hojas verdes y luminosas! ¡Cómo temía a la muerte!" Cierta vez me dijo: -Quisiera morir en mitad del mar, ahogado de luz y agua. Como estaba tísico, le horrorizaba esa cosa apretada y dura que es la fosa. -¿Quién podrá respirar allí, mi buen Teddy? Pues allí está. Allí, donde lo han echado ahora. Donde la humedad penetra y el sol no. Y sus blancas manos de  **poeta**  \_sus manos llenas de lágrimas y versos- pronto serán unas impuras raíces, retorcidas como dos culebras. Igual, igual que si jamás hubieran vivido. ¡Qué abandono el mío también! ¡Qué oprobio! Súbitamente, cuando más abstraído caminaba bajo las hojas que caían, pierdo la noción de las cosas y ruedo largo trecho sobre las piedras. No acierto a descifrar nada, ni escucho otra cosa que el batir anhelante de mi corazón contra el pecho: es sólo por esto último que comprendo que no he muerto. [next >](#)

Imagen 26. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de poeta’

Por otro lado, ‘largos’, que modifica al lema-tema ‘mano’, pero aparece en concordancia de género y número con la frase “los pies y las manos”; ‘blanca’, que se acompaña del adjetivo ‘larga’); y ‘llenas [de plumas]’ son modificadores que externalizan valores colectivamente establecidos, mediante descripciones físicas (imágenes 27 a 29).



< [previous](#) . Y, aterrado, enloquecido, con los cabellos de punta, chorreantes las ropas de tanto llorar, huí rumbo al palacio. Salté la tapia, crucé los jardines, escalé la terraza, me asomé al salón. Pero ¡oh desdicha! Chopin, ante un piano abierto, movía lánguidamente sus manos pálidas. Y el nocturno lloraba, lloraba, con un dolor que prometía ser eterno en el silencio frío de la noche. /De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente **largos** ; el cuello, muy flaco; los ojos, vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo. Cuando tras un prolongado silencio -en una reunión de familia, durante las comidas, etcétera-, rompía yo a [next](#) >

Imagen 27. Cotexto del adjetivo ‘largos’, que modifica a una de las formas concretas del lema-tema



< [previous](#) -¡Estás muerta! ¡Estás muerta! -continúo gritando-. ¡Aparta, porque estás muerta! De pie, bajo el invisible techo, pregoné mil veces creo durante la noche entera la verdad pavorosa y escalofriante. Y creo también que, durante todo ese tiempo, sus ojos no pestañearon o se movieron, fijos, fijos en mí, fenomenales y negros. -¡Estás muerta! ¡Estás muerta! Debió ser un rapto de locura mutua, no sé. A poco, Margaret Rose tendía graciosamente su mano **blanca** y larga hacia un alfil del tablero y, haciéndole deslizar por entre las demás piezas, balbucía tiernamente, con su voz cálida y tranquila: -Jaque mate. De nuevo me derrotaba, y de nuevo iniciábamos otra partida. -Jaque mate -otra vez. Así repetidas veces. -¡Oh, Margaret Rose! Juega usted admirablemente. Y el humo de nuestros dos cigarrillos se mezclaba en la atmósfera pesada, ascendía hasta el techo, formaba bellas nubes ondulantes y se perdía, perfumado y alegre, en las dulces sombras [next](#) >

Imagen 28. Cotexto del adjetivo ‘blanca’



< [previous](#) que ésta protestara al instante. -Quita, Roberto, no seas brusco... Además, mira, tengo mucho quehacer... En cuanto a mis hermanitos, ocurría lo propio aunque centuplicado. Constantemente me espiaban: detrás de los muebles, desde alguna ventana, por entre las ramas, a través de las cerraduras. A toda hora presentía yo sus miradas atónitas clavadas en mí como púas. Por lo demás, puede afirmarse que éste era mi único contacto con ellos. Cierta tarde en que volvía yo del bosque, con las manos **llenas** de plumas, sorprendí a mi hermanita -la menor- emboscada entre unos cardos. Ella tenía cinco años y era incomprensiblemente bonita... Al darse cuenta de que había sido descubierta, se lanzó a correr despavorida, llamando a gritos al vecindario; pero yo le di alcance sin ningún esfuerzo. Y era tal el pánico que la invadía, que no lograba llorar ni sollozar siquiera, sino suspirar, suspirar entrecortadamente con un silbido de lo más antipático. Yo le pregunté entonces: -¿Qué hacías ahí? ¡Responde! Mas [next](#) >

Imagen 29. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘llenas de plumas’

Nuevamente, sin embargo, se advierte la persistencia de la proclividad a la hipérbole en los cotextos: las extremidades desmesuradamente largas de un niño y las manos pletóricas de algo, son descripciones que, aunque buscan comunicar un entendimiento de tipo epistémico, revelan una especie de estado de ánimo narrativo, en general, tendiente a la exageración.

### 5.3.3. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘noche’

El modificador adjetivo ‘enorme’ (imagen 30), presenta al referente en los términos de la internalización de valores individualmente establecidos: únicamente el narrador puede saber dentro de qué parámetros o bajo qué criterios es “enorme” la noche, puesto que no se trata de un referente mensurable en términos tangibles. Llama la atención el cotexto significativamente valorativo en el que esta colocación se inserta y la tendencia general del fragmento hacia lo hiperbólico.

∨

[< previous](#) impenetrable, pero yo veo. De día todo es blanco, lechoso, intangible. Son los dos únicos colores que restan por estas comarcas. Diríase que una monumental fotografía me rodea. Y escribo, escribo sin cesar a todas horas, aunque ya soy viejo. Escribí así durante cincuenta años. ¡Cincuenta libros, pues, pesan sobre las costillas de los hombres! Y presiento a estos históricos, históricos incurables: los veo desplumar a las aves; mutilar sus propios miembros; orinar a sus mujeres; extraviarse en la noche **enorme** ... Y es tal mi avidez que, cuando me sobran fuerzas, trepo por la vertiente de esta montaña mía hasta la última roca desnuda, y, desde allí, más que como un titán o un profeta barbudo, como un dios todopoderoso y escuálido, lanzo al espacio la palabra maldita: -¡Histéricooooo! La fotografía no cambia. Pero los semblantes de los hombres sí, lo adivino. Esta noche he concluido mi última obra. Digo mi última, porque ya no escribiré más. Me siento enfermo, vacío; [next >](#)

Imagen 30. Cotexto del adjetivo ‘enorme’

Cercano, aunque menos, al valor factorial de la esteticidad, se encuentra también ‘clara’ adjetivo que externaliza valores individualmente establecidos (imagen 31). Este es uno de los pocos adjetivos del diferencial que connota una noción de comodidad, al menos física, respecto del referente. Como para reforzar esta noción, ‘clara’, además, se acompaña del adjetivo secundario ‘muy tibia’.

∨

[< previous](#) carnes febriles o yertas, consumaban el acto genésico; científicos, aventureros, cortesanas ricas y toxicómanos envilecidos recorrieron sin cesar mis cubiertas; caballos de pura sangre, reptiles, y bacilos destinados al laboratorio compartieron mis inquietudes. Transporté una locomotora y un ramo de orquídeas; un niño recién nacido y un moribundo; un banquero y un poeta; una reina y un prófugo. Conozco todos los vicios del hombre; las brumas de la justicia; el orden de los astros. Lo conozco todo, y decidí sucumbir. Fue una noche **clara**, muy tibia. Ha tiempo me asediaba el terror, la congoja, todos esos sentimientos pestilentes que agitan al hombre en cuanto la vejez se acerca. Una sensación inexplicable -mezcla de tedio y nostalgia por la juventud extinguida- me oprimía, rumbo a las playas de Asia. Navegaba yo, pues, ausente, extraño a mí mismo, como un carricoche cualquiera que rueda a merced del caballito que tira de él. No ansí nunca ser inmortal, porque ello presupone el hastío. Tampoco temí jamás a la muerte. En [next >](#)

Imagen 31. Cotexto del adjetivo ‘clara’

Del lado más próximo al valor factorial de la epistemicidad, ‘noche’ aparece calificado por los modificadores adjetivos ‘[de] insomnio’, ‘[de] tormenta’, ‘[de] diciembre’, ‘[de] bodas’, ‘[de] invierno’ y ‘entera’. Estos modificadores principalmente externalizan valores colectivamente establecidos (imágenes 32 a 37).

∨

[< previous](#) un perro, un triste ser inútil, incapaz de algo importante. Si supiera hablar, le diría: "Perdóname por haber nacido perro. Perdóname por no poder hacer otra cosa que verte morir. Perdóname. Pero te amo, te amo con un amor como no hay otro sobre la Tierra; como es incapaz de comprender el hombre... el hombre, salvo tú, mi amo. ¡Si supieras las lágrimas que he derramado, viendo el pan duro y la leche agria que almuerzas! ¡Si supieras qué noches de *insomnio* he pasado bajo tu catre oyéndote toser, implacablemente, con esa tos seca y breve que me duele más que todos los golpes sufridos! ¡Si supieras -cuando escapaba de tu lado- cuántas calles he recorrido en busca de un mendrugo, con la esperanza de no quitarte a ti una sola migaja de tu alimento! ¡Si supieras qué enfermo me siento y qué triste! Yo también estoy tísico. Yo también moriré pronto; y si tú mueres, me alegro de hacerlo juntos... ¡Ay! Si tuvieras hijos, [next >](#)

Imagen 32. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de insomnio’

∨

[< previous](#) matas, y nos encaminamos juntos a su casa. -Soy pintor -le dije en el trayecto- y la historia me interesa vivamente. Vi temblar sus ojos grises, bajo las cejas grises, en el rostro agrietado por el sol. -La historia es bien extraña -comentó; y aquella voz que embriagaba los sentidos era la única franca, saludable y alegre que escuché en mi vida-. Amaneció allá, entre los arrecifes de la costa, a bordo de una pequeña nave desarbolada, después de una noche de *tormenta*. Desde mi ventana vi albear su proa blanca, bajo la luz del sol que nacía. Me vestí rápidamente y bajé a la playa. Pude leer su nombre; un nombre extranjero e insulso, y mi curiosidad aumentó. Así pues, con la ayuda de una lancha me dispuse a ganar el navío. Penetré; pero en su interior había sólo "eso"... -¿Eso? -repetí, insinuando maquinalmente un cuadrado en el aire. -Eso mismo. Cargué con él a cuestas y me lo llevé a [next >](#)

Imagen 33. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de tormenta’

∨

[< previous](#) pesaba demasiado. Estaba rígido y frío como un árbol. Me dio horror. Vi a lo lejos a la jovencita fresca, muy pálida y aterrada, con las manos sobre el descote. Su perfume me embriagó esta vez, removiendo mis instintos. -"¡Lograr poseerla!"-pensé con angustia. Pero de nuevo cayó a plomo sobre mí el hombre ventruado y fétido, cuyo cuerpo parecía exactamente una vejiga. Me encogí de hombros y opté por dormirme. Dormirme como un novio impotente o tímido en su noche de *bodas*. Así lo hice. Y soñé. Soñé con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel... con ricos sepulcros de mármol, muy ventilados y alegres... Soñé, y las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres. /Peregrino de todos los mares; marinero de todos los puertos; noctámbulo de todas las noches... decidí sucumbir para [next >](#)

Imagen 34. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de bodas’

∨

[< previous](#), y mirarlo con mis ojos estúpidos, repletos de lágrimas. Quisiera al menos hablarle, consolarle, pues sé que aunque es muy desgraciado, ama la vida, las cosas bellas y claras, el agua, los árboles... Está tísico y morirá irremediamente. Yo también lo estoy, pero ello importa poco. Él es un poeta, y yo un perro de la calle. Un perro -como hay tantos- a quien el poeta mantiene y cuida a costa de tremendos sacrificios; un perro, que una cruda noche de *invierno*, lo asaltó a la puerta de un turgio, medio muerto de hambre y de fiebre. Me tomó entonces consigo, me condujo a su casa, encendió la estufa y se asomó a mis ojos intranquilamente. Adiviné al punto sus propósitos. Me dijo: -¿Quieres ser mi amigo? Aquella noche -y otras muchas- me cedió su leche, su pan duro, sus mantas viejas. Sin embargo, no logré conciliar el sueño, agobiado por la melancolía más terrible. "¿Qué podría yo hacer para ayudar [next >](#)

Imagen 35. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de invierno’

⌵

[< previous](#) . Negros, fenomenales los ojos, fijos en mí sin expresión alguna. Puedo gritar: -¡Estás muerta! ¡Estás muerta! ¡No oses moverte más ' porque estás muerta! Y ella calla, infinitamente triste, mirándome bien a los ojos, con una mirada tan semejante a la de un perro, que me estremezco. -¡Estás muerta! ¡Estás muerta! -continúo gritando-. ¡Aparta, porque estás muerta! De pie, bajo el invisible techo, pregoné mil veces creo durante la noche *entera* la verdad pavorosa y escalofriante. Y creo también que, durante todo ese tiempo, sus ojos no pestañearon o se movieron, fijos, fijos en mí, fenomenales y negros. -¡Estás muerta! ¡Estás muerta! Debió ser un rapto de locura mutua, no sé. A poco, Margaret Rose tendía graciosamente su mano blanca y larga hacia un alfil del tablero y, haciéndole deslizar por entre las demás piezas, balbucia tiernamente, con su voz cálida y tranquila: -Jaque mate. De nuevo me derrotaba, [next >](#)

Imagen 36. Cotexto del adjetivo ‘entera’

⌵

[< previous](#) . ¿Me perdonas? Por complacerlo únicamente finjo dormir; pero escucho, escucho los poemas que él me ha escrito y que repite a gritos por la buhardilla, secándose las lágrimas con la manga. Mi amo se está muriendo, y, como soy un perro, no acierto a impedirlo. No puedo secar el sudor de su frente; no puedo espantar la fiebre que lo consume; no puedo aliviar su respiración ahogada; no puedo ofrecerle ni un vaso de agua. ¡Qué silencio más horrendo el de esta noche de *diciembre* ! ¡Qué quietud y qué nieve más espantosas! ¡Qué infamia la vida! Y yo, un perro, un triste ser inútil, incapaz de algo importante. Si supiera hablar, le diría: "Perdóname por haber nacido perro. Perdóname por no poder hacer otra cosa que verte morir. Perdóname. Pero te amo, te amo con un amor como no hay otro sobre la Tierra; como es incapaz de comprender el hombre... el hombre, salvo tú, mi amo. ¡Si supieras las lágrimas que he [next >](#)

Imagen 37. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de diciembre’.

De estos seis modificadores adjetivos, cuatro refieren a situaciones que sugieren desacomodación e incomodidad —el insomnio; la tormenta, la época decembrina, fría por antonomasia; el invierno—. Los modificadores ‘[de] bodas’ y ‘entera’, por otra parte, no sugieren, de entrada, ninguna de estas dos nociones; sin embargo, sus respectivos cotextos sí lo hacen y, a la luz de ellos, la selección de estos modificadores adjetivos y no otros no parece casual. El contraste entre el predominio de la incomodidad en el mundo “real” y la insinuación de la comodidad vinculada al mundo vivido por el narrador es interesante, sobre todo en la medida en que la internalización de la comodidad —la noche percibida como clara y muy tibia—, puede prosperar en medio de una suerte de tormenta interior, mientras que la incomodidad prevalece incluso en situaciones que podrían ser, de acuerdo con la externalización de juicios colectivamente establecidos, propicias para el goce, como una noche de bodas.

### 5.3.4. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘voz’

El lema-tema ‘voz’ es, con seguridad, el que concentra el mayor número de modificadores adjetivos valorativos, ya que aparece acompañado de once de ellos: ‘alada’, ‘[de] ultratumba’, ‘ultrahumana’, ‘cavernosa’, ‘lastimosa’, ‘saludable’, ‘frenética’, ‘dulce’, ‘agil’, ‘calida’ (acompañado por el adjetivo secundario ‘tranquila’) y ‘frescas’ son los adjetivos que se ubican en el espacio correspondiente a los modificadores que internalizan valores individualmente establecidos (imágenes 38 a 48).

∨

< [previous](#) absoluta, percibí una voz tan dulce que igualaba las melodías más dulces de mi música. Atendí, notando que la voz me hablaba. -¿Quién eres? -pregunté en seguida, sin lograr distinguir figura alguna. -Adivina -insinuó la voz muy tiernamente. Me llevé un dedo a los labios, inclinándome sobre la balaustrada. Luego tomé entre mis dedos una madreelva y balbucí: -¡No sé! -Adivina... -¿Eres también música? -sugerí. -Sí, soy música -respondió la voz **alada**. -¿Cuál es tu residencia? -Adivina... ¿El templo acaso? -No. ¿Los salones de moda? -No. -Confiesa al menos, ¿qué hacen los hombres mientras te escuchan? -Lloran -suspiró. Comprendí muy claramente. -Eres el nocturno -dije. Oí su risa alegre, ligera, tan cristalina como una cascada. -¡Yo soy el vals! -prorrumpí intimidado por primera vez en mi vida. -Ya lo sé -declaró el nocturno-. Descubrí de [next](#) >

Imagen 38. Cotexto del adjetivo ‘alada’

∨

< [previous](#) tuvo remedio!" Criatura inconsolable, infinitamente desdichada, víctima tal vez de algún tormento monstruoso y secreto, Margaret Rose vacía su alma en mi alma; y yo, progresivamente, sin esperanza, inevitablemente como un moribundo en su sopor, voy abandonándome al éxtasis, a cierta especie de ebriedad espiritual -no sé si inconsciente o tácita- y a un desmoronamiento físico, típicamente agónico. No obstante, mediante un segundo de lucidez intensísima capaz de iluminar el cerebro de todos los hombres, logra substraerme al hechizo de aquella voz de **ultratumba** y me desprendo de la mujer con violencia. La arrojé contra el asiento. Cae ella del primer golpe su débil cuerpo enrollado como un trozo de serpentina. Negros, fenomenales los ojos, fijos en mí sin expresión alguna. Puedo gritar: -¡Estás muerta! ¡Estás muerta! ¡No oses moverte más! porque estás muerta! Y ella calla, infinitamente triste, mirándome bien a los ojos, con una mirada tan semejante a la de un perro, que me estremezco. -¡Estás muerta! ¡Estás [next](#) >

Imagen 39. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de ultratumba’

∨

< [previous](#) no se columbra una estrella. Vacilo ante aquella negrura caótica, mirando con pavor hacia atrás: un círculo de tentáculos erizados o gelatinosos se va estrechando en torno mío. Desgarro mis pulmones con un grito y me precipito al vacío. La velocidad me aturde... no alcanzo a respirar... veo luces, luces, todas gemelas... la atmósfera es cada vez más densa... Algo se dilata... Transcurre el tiempo. Y cuando mi cuerpo se estrella contra el lomo de las olas, sumergiéndose en un embudo de espuma, una voz **ultrahumana** se desploma de las alturas, sobresaltando a los que duermen: -¡Histéricooooo! Abro los ojos con desconfianza y veo al doctor junto a mí; a mi padre, a la madrecita, a mis siete hermanos. Soy aún un adolescente y me duele aquí, aquí en el hombro. Entonces el doctor me observa preocupadamente, me levanta con cuidado los párpados, me acerca una lamparita que huele a éter, y exclama: -¡Ha muerto! Mi familia, en pleno, cae por tierra de rodillas, sollozando [next](#) >

Imagen 40. Cotexto del adjetivo ‘ultrahumana’



< [previous](#) y tragarlo. En voz baja, respetando fingidamente el dolor del cliente, iba el empleado elogiando su mercancía, haciendo notar entre otras cosas su sobriedad, duración y comodidad. De súbito, advertí sobre mi espina un cosquilleo bien conocido: el empleado me quitaba el polvo ceremoniosamente con un cepillo de gruesas cerdas que me produjo risa. Procuré estrecharme contra el muro, observando de soslayo al enlutado. Vi sus ojos tristes, abultados -verdaderos ojos de rana- que repasaban mi cuerpo de arriba abajo. Escuché de nuevo su voz **cavernosa** : -El finado es robusto, ¿sabe? Fue entonces cuando pensé: "Me llevará sin duda." En efecto, prorrumpió: -Creo que me convenga éste. Ajustaron el precio -en mi concepto, irrisorio- y me trasladaron a un automóvil demasiado fúnebre, con las llantas blancas. La lluvia seguía cayendo en aisladas gotas frías. El cierzo me penetraba a través de los poros, helándome la sangre. Una sombra humana, en el interior del vehículo, sollozaba ahogadamente, llevándose con frecuencia el pañuelo a [next >](#)

Imagen 41. Cotexto del adjetivo 'cavernosa'



< [previous](#) , que los pajaritos cantan, que se entreabren las flores... y que me escapo. Que huyo por calles desconocidas y tenebrosas en las cuales no hay tranvías, ni perros de carne, ni señoronas con pieles, ni caballeros con niños de la mano... Que me interno en un portalón muy viejo, enlodado por la lluvia de la noche, y que trepo por una escalera muy empinada, parecida a las de los carros de bomberos. Casi estoy a punto de caer muerto de fatiga y miedo, cuando percibo una voz **lastimosa** que me pregunta: -¿Eres nuevo en esta casa? Es un niño pobre que juega con dos canicas de barro. Está sucio, casi desnudo, y se echa de ver que no se limpia nunca las narices. Pero sus ojos brillan animadamente, cual si en su interior latiera un alma distinta a la de las demás personas. Enmudezco, me hago su amigo. Y jugamos juntos: yo con una canica y él con otra. Tan pronto nos aburrimos, me dice: -Ven. Te invito a mi [next >](#)

Imagen 42. Cotexto del adjetivo 'lastimosa'



< [previous](#) en efecto, era peculiarísima: muy joven y aérea, de cabellos lisos y amarillos, de pómulos salientes, labios agónicos, frente convexa. Pero lo que más sorprendía del conjunto - aparte sus ojos extáticos, sumergidos- era la inmaterialidad opalina de la flor viva entre los dedos sensuales, obsesionantes. Cerca de una hora transcurrió sin que lograra yo desviar mi atención de aquella extraordinaria imagen, suspendida de un clavo negro en la misérrima morada de un pescador. Prometí volver a la mañana siguiente, y el viejecito de la voz **saludable** quiso obsequiarme con unas ostras y medio litro de vino tinto, demasiado denso y aromático, que no pude tolerar. Di las gracias y partí. Anochece, cubierto el cielo de raros resplandores. Una casta brisa marina batía contra mis labios, despertando mi lujuria de hombre sucio de ciudad. Caminaba yo a lo largo de un atajo muy retorcido, rumbo a la playa, oculto casi por completo entre las espigas del maíz. Se iban encendiendo prematuramente las estrellas, titilando en la profundidad. Y cuando cayó la noche íntegramente sobre [next >](#)

Imagen 43. Cotexto del adjetivo 'saludable'



< [previous](#) existía un solo contorno: todo estaba vacío, vacío... Me sentí olvidado, cual si todo hubiese sucumbido y yo fuera el último habitante sobre el planeta. La angustia me dominó; creí asfixiarme. Y fue tan grande, tan profunda la pesadumbre que se apoderó de mí, que rompí a gritar con todas mis ansias, con todo el poder sobrenatural del vals que estremece las conciencias de los hombres. -¡Calla! ¡¡Calla ya!! Pero aquel llanto pío, dulce, era más fuerte que mi voz **frenética** . Y, aterrado, enloquecido, con los cabellos de punta, chorreantes las ropas de tanto llorar, huí rumbo al palacio. Salté la tapia, crucé los jardines, escalé la terraza, me asomé al salón. Pero ¡oh desdicha! Chopin, ante un piano abierto, movía lánguidamente sus manos pálidas. Y el nocturno lloraba, lloraba, con un dolor que prometía ser eterno en el silencio frío de la noche. /De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente [next >](#)

Imagen 44. Cotexto del adjetivo 'frenética'



< [previous](#) por la furia de la danza. Los músicos, en el interior del salón, limpiaban sus frentes rojas y el director de orquesta ordenaba su corbata blanca. Lánguidas parejas de enamorados discurrían por los jardines húmedos cuyas emanaciones no eran más sugerentes que las de las mujercitas pálidas. La luna, rosada, alta, era una extraña perla suspendida misteriosamente sobre el mundo... Invisible y bello, contemplaba yo el espectáculo calladamente junto a los muslos de una dríada de mármol. Entonces, cuando mi abstracción era absoluta, percibí una voz tan **dulce** que igualaba las melodías más dulces de mi música. Atendí, notando que la voz me hablaba. -¿Quién eres? -pregunté en seguida, sin lograr distinguir figura alguna. -Adivina -insinuó la voz muy tiernamente. Me llevé un dedo a los labios, inclinándome sobre la balastrada. Luego tomé entre mis dedos una madreseva y balbucí: -¡No sé! -Adivina... -¿Eres también música? -sugerí. -Sí, soy música -respondió la voz alada. -¿Cuál es tu [next](#) >

Imagen 45. Cotexto del adjetivo ‘dulce’



< [previous](#) , les deshacen las arrugas del vestido, las arrullan entre sus brazos. Hay un muñeco poeta al que se disputan aquí las mujeres. Es un personaje rubio, con las pupilas de lapislázuli y las manos de terciopelo. Ellas lo asedian, lo miman, le bailan. Y él sonrre fascinado, gentil, con una sonrisa tan amplia que a mí no me cabría en el rostro a menos que me mordiera una oreja. -Poeta amigo -le susurran-. Dinos algo. El poeta, entonces, con su voz **ágil** , apasionadamente, des, grana una de esas poesías románticas que yo quisiera estar escuchando siempre. Pero he aquí que ahí viene. ¿Me escondo? ¿Huyo? Inútil me ha visto. Mas, ¿por qué tiemblan mis manos? ¿Por qué me zumban las sienes? ¡Ah! Viene con Mariuca, la bailarina blanca, la bailarina alada, la más divina de las bailarinas del mundo. ¡Cómo amo a Mariuca! La amo perdidamente, delirantemente, insensatamente, con todo mi corazón de trapo, con [next](#) >

Imagen 46. Cotexto del adjetivo ‘ágil’



< [previous](#) bajo el invisible techo, pregoné mil veces creo durante la noche entera la verdad pavorosa y escalofriante. Y creo también que, durante todo ese tiempo, sus ojos no pestañearon o se movieron, fijos, fijos en mí, fenomenales y negros. -¡Estás muerta! ¡Estás muerta! Debí ser un rapto de locura mutua, no sé. A poco, Margaret Rose tendía graciosamente su mano blanca y larga hacia un alfil del tablero y, haciéndome deslizar por entre las demás piezas, balbucía tiernamente, con su voz **cálida** y tranquila: -Jaque mate. De nuevo me derrotaba, y de nuevo iniciábamos otra partida. -Jaque mate -otra vez. Así repetidas veces. -¡Oh, Margaret Rose! Juega usted admirablemente. Y el humo de nuestros dos cigarrillos se mezclaba en la atmósfera pesada, ascendía hasta el techo, formaba bellas nubes ondulantes y se perdía, perfumado y alegre, en las dulces sombras nocturnas. Y reíamos confiadamente, y evocaba ella con frases interrumpidas tantas y tantas olvidadas reminiscencias: el carmelita austero, de espesos [next](#) >

Imagen 47. Cotexto del adjetivo ‘cálida’



< [previous](#) cara es deforme, antipática y blanca como la luna; mis pierrecitas y brazos penden del tronco sin ninguna gracia, con sus dedotes tan pésimamente imitados que a todos producen risa... Nadie me mira. Nadie me compra. Desde mi solitario ataúd de cartón veo desfilar por las aceras rostros de niñas y niños que se trastornan de gozo ante cualquier chuchería: una aldeana panzona, una pistola de agua, un camello con su botín, un carro de bomberos. Los veo saltar y chillar con sus pierrecitas rosadas y sus vocecitas tan **frescas** . Los ojos se les inundan de llanto, retratada en ellos la alegría. Pero no me compran, no se percatan siquiera de mi presencia; cuando más, detienen en mí sus miradas perdidas con una expresión titubeante o desconfiada. ¡Yo los entiendo de sobra! Se preguntan: “¿Y qué es eso tan viejo y tan feo que está al fondo del escaparate?” Las personas mayores se ríen, se mofan de mí; pero esto no me importa en absoluto. Las personas mayores son gente mal educada y [next](#) >

Imagen 48. Cotexto del adjetivo ‘frescas’

La tendencia a la metáfora podría bien considerarse un común denominador entre estos modificadores: la voz sin emisor definido es “alada”; la que infunde temor, “de ultra-

tumba”; la que no es escuchada más que en el inconsciente de quien oye, “ultrahumana”; la de tesitura baja, “cavernosa”; la que infunde tristeza y pesar, “lastimosa”... Poco más de la mitad de estos modificadores remiten a nociones de miedo, angustia y ansiedad; es el caso de ‘alada’, ‘[de] ultratumba’, ‘ultrahumana’, ‘cavernosa’, ‘lastimosa’ y ‘frenética’. ‘Saludable’, ‘dulce’, ‘agil’, ‘calida’ y ‘frescas’, en el otro lado del espectro connotativo, remiten a nociones opuestas, de calma, serenidad y templanza. El contraste es notable y podría indicar una tendencia a la polarización en la valoración estética como parte del estilo narrativo en los cuentos fantásticos de *La noche*, lo cual se acerca bastante a la tendencia ya vista a la hiperbolización.

En el espacio destinado a los modificadores que externalizan valores individualmente establecidos se encuentran los adjetivos ‘alta’, ‘baja’ (que aparece en tres cotextos distintos), ‘ronca’ (que aparece en dos cotextos distintos) y ‘sollozante’ (imágenes 49 a 55). Ambas apariciones del adjetivo ‘ronca’ aparecen acompañadas por un adjetivo secundario: en la primera aparición, ‘ronca’ se acompaña del adjetivo ‘amarga’; en la segunda, del adjetivo ‘tonante’.

∨

[< previous](#) . La noche era fría, lluviosa, y soplaba un viento de nieve. No apetecía yo, pues, moverme de aquel escondrijo tan tibio, cubiertos mis largos miembros con una suave capita de polvo, y mucho menos aventurarme -Dios sabe con qué rumbo- por esas calles tan húmedas y resbaladizas. El enlutado seguía tosiendo y examinando uno a uno los fétretos. Nos miraba curiosamente, sin aproximarse demasiado, cual si temiera que uno de nosotros, en un momento dado, pudiera abrir la boca y tragarlo. En voz **baja** , respetando fingidamente el dolor del cliente, iba el empleado elogiando su mercancía, haciendo notar entre otras cosas su sobriedad, duración y comodidad. De súbito, advertí sobre mi espina un cosquilleo bien conocido: el empleado me quitaba el polvo ceremoniosamente con un cepillo de gruesas cerdas que me produjo risa. Procuré estrecharme contra el muro, observando de soslayo al enlutado. Vi sus ojos tristes, abultados -verdaderos ojos de rana- que repasaban mi cuerpo de arriba abajo. Escuché de nuevo su voz cavernosa: -El finado es [next >](#)

Imagen 49. Cotexto de la primera colocación del adjetivo ‘baja’ con el lema-tema ‘voz’

∨

[< previous](#) interior latiera un alma distinta a la de las demás personas. Enmudezco, me hago su amigo. Y jugamos juntos: yo con una canica y él con otra. Tan pronto nos aburrimos, me dice: -Ven. Te invito a mi casa. Lo acompaño alegremente, siguiendo un corredor de madera que conduce a un cuartucho demasiado oscuro, entre cuyas sombras un hombre limpia su organillo. -¡Es mi papá! -exclama mi amigo, muy orgulloso. -¿Y tu mamá? -le pregunto en voz **baja** . -¡Oh, no tengo! -prorrumpe-. ¿Es que todos los niños han de tener mamá? Casi simultáneamente el hombre del organillo repara en nosotros, saliendo al encuentro de su hijo. -¡Hijo! -le grita abrazándolo, para después levantarlo en peso. Y le acaricia, y le besa. Cosas que yo no había visto antes entre los hombres. El niño pobre suplica: -Es Bobby, mi amigo. No tiene casa, papá, mamá... ;no tiene nada! [next >](#)

Imagen 50. Cotexto de la segunda colocación del adjetivo ‘baja’ con el lema-tema ‘voz’

∨

[< previous](#) misterioso. Todo es gris, gris, como el color que llevo a cuestras: románticos e infructuosos amores; sacrificios estériles; titubeos irreparables; exaltaciones ridículas; prolongados y horribles encierros en la obscuridad pavorosa del armario; ensueños... Oigo, no sé dónde, una voz que me interroga: "¿Qué sentido tiene, pues, tu vida?" Me santiguo y pienso en Dios, en la Gloria, en el Fuego Eterno. Pretendo balbucir mis rezos. Invoco a los mártires, a las santas. Repito en voz **baja** los mandamientos. Pero nada ni nadie me auxilia; nada ni nadie acude en mi ayuda. Estoy solo inexorablemente abandonado, como el más primitivo de los impíos. Y la voz insiste: "¡Oh, tu vida es tonta, tonta, inútil! Muy pronto envejecerás y todo habrá concluido. Como un miserable perro, merodearás por los tugurios, por las iglesias, por los basureros públicos. Se extinguirá tu virilidad, se embotará tu cerebro, la corriente en tus venas será cada día menos impetuosa. Y un cúmulo [next >](#)

Imagen 51. Cotexto de la tercera colocación del adjetivo 'baja' con el lema-tema 'voz'

∨

[< previous](#) a paso, hasta las calderas, enervado por la cadencia del agua, por el plenilunio absoluto, por la emanación sugerente. Una emoción inverosímil, nunca antes experimentada en mi agitada vida de pintor, me invadió de pronto. Evocaba ahora la ingenua narración del pescador anciano, pretendiendo por todos los medios hallarla risible. Empero, la evidencia sometió a mi frivolidad. Y, anonadado, como un chiquillo crédulo ante la más genial de las frustrerías, me entregué en brazos de la ansiedad. -¡Lástima -prorrumpí en voz **alta** , sofocado por los vapores y las sombras- que la obscuridad sea tal que me impida llevar a cabo una investigación provechosa! Así ocurrió. Nada, nada logré resolver de aquella alucinante aventura. Nada que no fuese la presencia indiscutible del yacht decrepito, sin timón ni mástil, atrapado entre las garras de la playa, y en cuyos costados aparecía el nombre simbólico: La Valse. Sin ninguna luz penetré en las cabinas y me tumbé sobre la madera chorreante. Reptaba el mar allá abajo y mugía el viento atolondradamente. Y [next >](#)

Imagen 52. Cotexto del adjetivo 'alta'

∨

[< previous](#) /Entró un señor enlutado, con los zapatos muy limpios y los ojos enrojecidos por el llanto. Se aproximó al empleado y dijo: -Necesito un féretro. Oí distintamente su voz **ronca** y amarga, seguida por una tos irritante que, de estar yo dormido, me hubiera hecho despertar. Oí también, en aquel preciso momento, el timbre de la puerta en la casa contigua y el ladrido del perro, quien anunciaba así su alegría. El empleado dijo: -Pase usted. Y pasó el hombre sigilosamente, con un poco de asco, mirando a diestra y siniestra, como una reina anciana que visita un hospital. Parecía un tanto avergonzado del espectáculo: de aquellos cajones grises, blancos o negros, [next >](#)

Imagen 53. Cotexto de la primera colocación del adjetivo 'ronca' con el lema-tema 'voz'

∨

[< previous](#) emborracha -temo que con vodka- y ronda el comercio saltando y bailando. Canta una música extraña que sin saber por qué me entristece. Alguien grita entonces: -¡Calla, Petrouchka! Y él canta y canta. -¡Calla, Petrouchka, te digo! Pero él no se somete a nadie. ¿Será un revolucionario? Una vez, me arriesgué y le dije: -¿Qué es eso que cantas, Petrouchka? Y él, dando una patada en el suelo, replicó al punto con su voz **ronca** y tonante: -¡Canto mi música! -¿Y cuál es tu música? -indagué, asombrado. Soltó una carcajada tan espantosa que hizo temblar los cristales. Luego, dando palmadas, se puso a chillar, hecho un loco: -¡Pinocho! ¡Pinocho! ¡Pinocho! Acudió el bufón del bazar, que ha viajado mucho. Petrouchka le dijo: -Anda, dile a este tonto qué es lo que canto. Y Pinocho, con sus narizotas rojas, me tocó en el codo con el [next >](#)

Imagen 54. Cotexto de la segunda colocación del adjetivo 'ronca' con el lema-tema 'voz'

∨

[< previous](#) derrotaba, y de nuevo iniciábamos otra partida. -Jaque mate -otra vez. Así repetidas veces. -¡Oh, Margaret Rose! Juega usted admirablemente. Y el humo de nuestros dos cigarrillos se mezclaba en la atmósfera pesada, ascendía hasta el techo, formaba bellas nubes ondulantes y se perdía, perfumado y alegre, en las dulces sombras nocturnas. Y reíamos confiadamente, y evocaba ella con frases interrumpidas tantas y tantas olvidadas reminiscencias: el carmelita austero, de espesos cabellos ensortijados, que pronunciaba el inglés con cierta entonación **sollozante** ; los pinos lánguidos y solitarios de la Vía Apia, semejantes, en los atardeceres romanos, a largas copas de zafiro, rebosantes de un vino denso y escarlata; el Pincio, con sus fuentes espumosas; Santa María la Mayor, San Pietro in Vincoli; el Trevi, el Foro, las negras rejas de encaje...Y las piezas se deslizaban sobre el tablero, gemía muy dulcemente la brisa, asomaba a intervalos la luna, y un bienestar casi voluptuoso me recorría las venas. No, no logré derrotarla. Admirablemente [next >](#)

Imagen 55. Cotexto del adjetivo 'sollozante'

El adjetivo ‘sollozante’, del cual se podría pensar que busca transmitir un entendimiento de tipo epistémico, es interesante puesto en contexto [y en cotexto], ya que la intención del adjetivo no parece ser describir, sino valorar en términos personales la entonación de esa voz: el narrador tiene la impresión de que el timbre de la voz, su sonido característico, es similar a la de un sollozo.

Si bien los adjetivos ubicados en este grado del diferencial no son completamente valorativos, siguen participando de las apreciaciones personales del narrador y, al respecto, vale la pena señalar la tendencia general del conjunto hacia un tipo de metáfora que George Lakoff y Mark Johnson llaman “metáforas orientacionales” (Lakoff & Johnson, 1995, pp. 50-51). De acuerdo con estos autores, las metáforas orientacionales derivan de la experiencia cultural y son de uso extensivo entre los individuos que comparten dicha experiencia. En el caso, por ejemplo, de la experiencia cultural occidental, es posible decir que, en palabras de Lakoff y Johnson “feliz es arriba; triste es abajo” (Lakoff & Johnson, 1995, p. 51). La explicación aducida por los autores para esta asociación tiene una base física, vinculada a la postura que adopta una persona cuando está feliz —erguida— o triste —encorvada—.

Ahora bien, partiendo de esta base física inmediata, los autores concluyen que existe una sistematicidad en la organización de estas metáforas, lo cual resulta en que, por ejemplo, todo lo vicioso, irracional o malo sea equivalente, en el juego de las metáforas cotidianas al concepto ‘abajo’. Lo opuesto sucede con ‘arriba’, que es equivalente, en este mismo juego, a todo lo virtuoso, racional, o bueno. Tomando esto en cuenta, es posible señalar una inclinación de los adjetivos que, dentro del diferencial, corresponden al grado ubicado entre la deonticidad y la epistemicidad, a insistir sobre apreciaciones que giran en torno al concepto ‘abajo’. La voz “ronca”, sea “tonante” o “amarga”, será imaginada, en general, como una voz de tesitura baja. Incluso ‘alta’ aparece de algún modo “abajado” en este sentido, ya que quien narra se sofoca y mantiene una actitud en general tendiente al concepto ‘abajo’.

Finalmente, el adjetivo ‘humanas’ se ubica en el espacio destinado a los modificadores que buscan transmitir un entendimiento relativamente deóntico, inclinado hacia el epistémico, a través de la internalización de valores colectivamente establecidos: el narrador califica como “humanas” a unas voces concretas, con base en la apropiación de un consenso en torno a lo que es humano en una voz (imagen 56). Llama la atención que, como si

tratara de establecer una oposición entre lo valorativo y lo descriptivo, el narrador sólo utilice ‘humanas’ para transmitir un entendimiento de tipo epistémico.

∨

[< previous](#) invierno. ¡Ah, esas tumbas de tierra, enlodadas y frías, llenas de mil clases de bicharracos glotones que trepan por nuestras espaldas y nos van destruyendo lentamente! ¡Esas tumbas ignominiosas y endeblés, en cuya superficie no hay flores ni hierba, y sobre las cuales chapotea la lluvia sin piedad alguna! ¡Esas tumbas tan pobres, tan solas, encaramadas allá sobre cualquier montaña o sumergidas en el corazón de un abismo! Cuando el automóvil se detuvo, observé que mi llegada despertaba un interés incomprensible. Se oyeron voces *humanas* de: -¡El féretro! ¡El féretro! Alcé los ojos y vi un edificio cuadrado, con dos terrazas de piedra. Suspiré, aliviado. Tres hombres vestidos ridículamente me transportaron hasta un suntuoso aposento en cuyos ángulos ardían los cirios, esos malditos cirios que chisporrotean continuamente abrasando nuestras entrañas con sus gotas de cera blanca. Tardé un buen rato, no obstante, en descubrir a mi cónyuge. Entretanto, tuve que realizar indecibles esfuerzos para contener la risa. Allí estaba yo, tendido sobre no sé qué mueble absurdo [next >](#)

Imagen 56. Cotexto del adjetivo ‘humanas’

### 5.3.5. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘perro’

El adjetivo ‘biliosos’ internaliza valores individualmente establecidos, ya que no describe propiamente al referente sino, como se puede deducir del contexto y el cotexto de la colocación, a su “estado de ánimo”, en principio incognoscible para el narrador (imagen 57).

∨

[< previous](#) Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fístulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros *biliosos* y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; íncubos que devoran; campanas que fenece; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche...Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tifosos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados y la sangre de las poseídas. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histérica a cuanta criatura se agita. Y así lo hice. Cada año, [next >](#)

Imagen 57. Cotexto del adjetivo ‘biliosos’

Nuevamente, aparece connotada una noción de enfermedad aquí; más exactamente, el narrador hace uso de una metáfora que remite probablemente a la teoría humoral, la cual establece que la enfermedad se origina como consecuencia del exceso o la deficiencia de un humor vital (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra) dado. En otras palabras, los ‘perros

biliosos’ —también ‘castrados’; mutilados— son perros enfermos y, en consecuencia, agresivos y temibles.

La mayor parte de los adjetivos que modifican al lema-tema ‘perro’ se localizan en el espacio del diferencial destinado la externalización de valores colectivamente establecidos: ‘[de la] calle’, ‘[de] carne’, ‘chorreante’ y ‘sarnosos’ son modificadores que describen al referente en este sentido (imágenes 58 a 61).

∨

[< previous](#) buscar a un médico. Pero soy perro, y, aunque nuestra alma es infinita, no puedo sino arrimarme al amo, mover la cola o las orejas, y mirarlo con mis ojos estúpidos, repletos de lágrimas. Quisiera al menos hablarle, consolarle, pues sé que aunque es muy desgraciado, ama la vida, las cosas bellas y claras, el agua, los árboles... Está tísico y morirá irremediamente. Yo también lo estoy, pero ello importa poco. Él es un poeta, y yo un perro de la **calle**. Un perro -como hay tantos- a quien el poeta mantiene y cuida a costa de tremendos sacrificios; un perro, que una cruda noche de invierno, lo asaltó a la puerta de un tugurio, medio muerto de hambre y de fiebre. Me tomó entonces consigo, me condujo a su casa, encendió la estufa y se asomó a mis ojos intranquilamente. Adiviné al punto sus propósitos. Me dijo: -¿Quieres ser mi amigo? Aquella noche -y otras muchas- me cedió su leche, su pan [next >](#)

Imagen 58. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de la calle’

∨

[< previous](#) que ya tiene marido; lloro por esa música tan triste que están tocando; lloro por los niños pobres que no tienen juguetes. Lloro, y cuando no me restan ya más lágrimas, me duermo. Y tengo un sueño prodigioso; tan prodigioso como creo que no exista otro en el mundo. Sueño que amanece, que el sol brilla ardentemente, que los pajaritos cantan, que se entabren las flores... y que me escapo. Que huyo por calles desconocidas y tenebrosas en las cuales no hay tranvías, ni perros de **carne**, ni señoronas con pieles, ni caballeros con niños de la mano... Que me interno en un portalón muy viejo, enlodado por la lluvia de la noche, y que trepo por una escalera muy empinada, parecida a las de los carros de bomberos. Casi estoy a punto de caer muerto de fatiga y miedo, cuando percibo una voz lastimosa que me pregunta: -¿Eres nuevo en esta casa? Es un niño pobre que juega con dos canicas de barro. Está sucio, casi desnudo, y se echa de [next >](#)

Imagen 59. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de carne’

∨

[< previous](#) éste. Ajustaron el precio -en mi concepto, irrisorio- y me trasladaron a un automóvil demasiado fúnebre, con las llantas blancas. La lluvia seguía cayendo en aisladas gotas frías. El cierzo me penetraba a través de los poros, helándome la sangre. Una sombra humana, en el interior del vehículo, sollozaba ahogadamente, llevándose con frecuencia el pañuelo a la boca. Otra, más rígida y grave, con el cuello del capote subido, hacía girar extrañamente el volante... Cruzamos calles silenciosas y lóbregas, pobladas de perros **chorreantes** y prostitutas; avenidas iluminadas y alegres donde la gente paseaba con lentitud, bajo los paraguas negros; una plazoleta muy triste en la cual tocaba una banda y los militares lucían sus uniformes nuevos; edificios de ladrillo, tenebrosos, en cuyos interiores adivinaba yo parejas de hombres y mujeres estrujándose frenéticamente... En tanto, mi cerebro trabajaba sin descanso: "¿Hacia qué lugar me conducirán? ¿Qué clase de destino me aguarda?" Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que [next >](#)

Imagen 60. Cotexto del adjetivo ‘chorreantes’



< [previous](#) A lo lejos, mi casa envuelta en llamas ilumina la noche, y yo corro despavorido, saltando arroyos y muros, empalizadas y Simas, dejando parte de mis ropas enredadas en los matorrales, desgarrándome los párpados con las ramas de los árboles. Gorro en silencio, medio muerto de miedo, casi asfixiado, Manco como un cadáver escapado del sepulcro. Y detrás, a diez o quince pasos, una muchedumbre compacta de monstruos alarga hacia mí sus miembros: son vírgenes desdentadas y sin cabello; hombres famélicos y enlutados; perros *sarnosos* cubiertos de pústulas y vejigas; resucitados, con los tejidos colgantes y vacíos; microcéfalos lascivos, con las ingles llenas de ronchas; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; machos cabríos, monjas, serpientes, exvotos, lechuzas, vinateros, átomos... Me persiguen y están a punto de darme alcance, cuando descubro a mis plantas una cavidad impresionante, iluminada tenuemente por la luna. Abajo ruge el mar, contorsionándose. Tiembla un barco en el horizonte. Se alargan las rocas hacia el cielo. Pero [next](#) >

Imagen 61. Cotexto del adjetivo ‘sarnosos’

De manera particular, la colocación ‘perros sarnosos’, que aparece acompañada por la frase nominal ‘cubiertos de pústulas y vejigas’, connota una noción de enfermedad, pero también lo hace la colocación ‘perros chorreantes’. La colocación ‘perro de la calle’, por otro lado, remite a una noción de precariedad y quizás, en última instancia, también de enfermedad. Esto es muy similar a lo que ocurre con los modificadores adjetivos de ‘hombre’ que buscan comunicar un entendimiento epistémico.

### ***5.3.6. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘brazo’***

La mayor parte de los modificadores adjetivos que califican al lema-tema ‘brazo’ son frases nominales con función adjetiva, introducidas por la preposición ‘de’. De ello podría deducirse, de entrada, una relativa predilección por la descripción de este lema-tema, ya que una de las funciones más comunes de la preposición ‘de’ es la de marca de genitivo. No obstante, tras una rápida ojeada a la tabla, se podrá observar que, de hecho, ‘brazo’ aparece mayormente acompañado por modificadores adjetivos que tienden a transmitir un entendimiento de tipo estético: ‘[de la] ansiedad’ y ‘marino’, por ejemplo, buscan transmitir un entendimiento enteramente estético, ya que internalizan valores individualmente establecidos, pues se trata de metáforas (imágenes 62 y 63). Por otra parte, estos modificadores tienden a connotar o coadyuvar a la connotación de ansiedad y cansancio —incomodidad, en última instancia—, que se refuerzan en sus cotextos.



[< previous](#) - flotaba en el interior. Descendí, paso a paso, hasta las calderas, enervado por la cadencia del agua, por el plenilunio absoluto, por la emanación sugerente. Una emoción inverosímil, nunca antes experimentada en mi agitada vida de pintor, me invadió de pronto. Evocaba ahora la ingenua narración del pescador anciano, pretendiendo por todos los medios hallarla risible. Empero, la evidencia sometió a mi frivolidad. Y, anonadado, como un chiquillo crédulo ante la más genial de las frusterías, me entregué en brazos de la **ansiedad**. -¡Lástima -prorrumpí en voz alta, sofocado por los vapores y las sombras- que la obscuridad sea tal que me impida llevar a cabo una investigación provechosa! Así ocurrió. Nada, nada logré resolver de aquella alucinante aventura. Nada que no fuese la presencia indiscutible del yacht decrepito, sin timón ni mástil, atrapado entre las garras de la playa, y en cuyos costados aparecía el nombre simbólico: La Valse. Sin ninguna luz penetré en las cabinas y me tumbé sobre la madera chorreante. Reptaba el mar [next >](#)

Imagen 62. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de la ansiedad’



[< previous](#) Apretó después el lirio entre sus dedos, y, yo, cada vez más cerca, recibí su aliento. Dijo: -Viniste al cabo... Me sobrecogí ante aquella voz. -¿Ves cómo te aguardaba? -agregó-. Pero tu tez ya no es la misma. ¡Ay, el agua profunda te ha cambiado! Veía sus labios abrirse y cerrarse, y sentía su succión en mis venas. -¡La sal te ha vuelto blanco! -añadió; y me miró tan tristemente-. Los brazos **marinos** te han extenuado... ¿Qué placer has descubierto allá? -y señaló con un gesto de la mano la sombra variable del agua-. ¿Qué hay allá, dime, que no haya podido ofrecerte yo? ¿Lechos más blandos? ¿Besos más hondos? ¿Opio más lento? ¿Muslos más febriles? Continuó en el mismo tono: -Yo soy en cambio la misma. Ni un dios ni un pez me han poseído. ¡Conservo tu frenesí aquí dentro! Y dejando caer la tela fría quedó ante [next >](#)

Imagen 63. Cotexto del adjetivo ‘marinos’

‘Frágiles’, por otro lado, modifica al lema-tema ‘brazo’ en un sentido que externaliza valores individualmente establecidos: la relativa fragilidad atribuida al referente parte de la apreciación que el narrador hace respecto de él y su necesidad de acercar esa apreciación a una norma colectiva. Aquí también aparece connotada una cierta noción de enfermedad o de debilidad procedente de la enfermedad (imagen 64).



[< previous](#) lágrimas. No protesto. Ni un gruñido impertinente, ni una sola actitud de rebeldía. Pienso en su rostro tan pálido, en sus pulmones enfermos, en su mirada tan honda, y me digo: "Amalo, ámalo aunque te duelan los golpes." Y lo amo. ¡Cómo no he de amarlo! Lo amo como a mi propia vida. Más tarde, sofocado, febril, castañeteando los dientes, se deja caer sobre el catre. Yo salto a su lado y, él, acogiéndome entre sus brazos **frágiles**, rompe a llorar desesperadamente. -Mi Teddy, mi pobre Teddy... -me dice. Entonces moja en agua su pañuelo sucio y me va limpiando, una a una, las heridas. A continuación, quita las manías del lecho, cubriéndome con ellas. -¡Duerme! -prorrumpe sollozando-. No soy sino un malvado borracho. ¿Me perdonas? Por complacerlo únicamente finjo dormir; pero escucho, escucho los poemas que él me ha escrito y que repite a gritos por la buhardilla, secándose las lágrimas con [next >](#)

Imagen 64. Cotexto del adjetivo ‘frágiles’

Del otro lado de la tabla, hacia el valor factorial de la epistemicidad, se encuentran los modificadores ‘[de la] madrecita’ y ‘[de un] perchero’ que se limitan a transmitir un entendimiento de tipo epistémico, a través de la descripción del referente, en la externalización de juicios colectivamente establecidos (imágenes 65 y 66).

∨

< [previous](#) mucho la menor de la familia. Mas a pesar de todo ello, entre mi parentela y yo interponíase una especie de muro que detenía en seco cualquier explosión afectiva. Me sonreían a veces por compasión; me dirigían la palabra por necesidad; me escuchaban por no irritarme. Pero me rehuían; escapaban de mí con un furor inconcebible. Bastaba, por ejemplo, que posara en alguien la mirada, para que ese alguien no permaneciera ni diez segundos en mi presencia. Bastaba que cualquier arrebato sentimental me empujara en brazos de la *madrecita*, para que ésta protestara al instante. -Quita, Roberto, no seas brusco... Además, mira, tengo mucho quehacer... En cuanto a mis hermanitos, ocurría lo propio aunque centuplicado. Constantemente me espiaban: detrás de los muebles, desde alguna ventana, por entre las ramas, a través de las cerraduras. A toda hora presentía yo sus miradas atónitas clavadas en mí como púas. Por lo demás, puede afirmarse que éste era mi único contacto con ellos. Cierta tarde en que volvía yo del bosque, con [next](#) >

Imagen 65. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de la madrecita’

∨

< [previous](#), crucé los jardines, escalé la terraza, me asomé al salón. Pero ¡oh desdicha! Chopin, ante un piano abierto, movía lánguidamente sus manos pálidas. Y el nocturno lloraba, lloraba, con un dolor que prometía ser eterno en el silencio frío de la noche. /De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos; el cuello, muy flaco; los ojos, vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un *perchero*; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo. Cuando tras un prolongado silencio -en una reunión de familia, durante las comidas, etcétera-, rompía yo a hablar, todos saltaban sobre sus asientos, cual si hubieran visto al diablo. Después, por no seguir escuchándome, producían el mayor ruido posible, [next](#) >

Imagen 66. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de un perchero’

También se podría señalar cómo el cotexto de estos modificadores acusa una tendencia hacia la incomodidad: los “brazos de la madrecita” no acogen ni reconfortan, sino que empujan y rechazan; los brazos del protagonista de “La noche de los cincuenta libros” son tan escuálidos que se asemejan a los de un objeto inerte, los “brazos un perchero” (símil en el que también se adivina una connotación de enfermedad o debilidad).

### 5.3.7. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘luz’

El lema-tema ‘luz’ se acompaña mayormente de modificadores adjetivos tendientes al entendimiento de tipo estético. En el grado del diferencial más próximo al valor factorial de la esteticidad, se encuentran los adjetivos ‘extenuante’ (imagen 67) y ‘extrañas’, el cual aparece reforzado por el adjetivo secundario ‘frías’ (imagen 68). Nuevamente se puede ver connotada, en la colocación ‘luz extenuante’, la noción de incomodidad que se manifiesta en las colocaciones de otros lemas-tema del diferencial. La frase ‘luces extrañas y frías’

parece connotar, por otro lado, una idea de incomodidad derivada del extrañamiento —que no es ajena a varios otros modificadores del diferencial—.

⌵

< [previous](#) ser triunfante de la Naturaleza sólo tiene un paralelo: el río, que, al secarse, muestra sin pudor alguno su ridícula osamenta. En un tiempo, sus aguas profundas y verdes contenían el secreto de toda belleza; hoy, sobre sus piedras ardientes cantan los grillos feos, los sapos, y millones de moscas ventrudas olfatean y engullen el excremento de los asnos. Mi terror, por consiguiente, era justificado. No deseaba yo -viajero de lunas y soles- verme arrumbado en un muelle de fuego, bajo una luz **extenuante**, retorcidos mis músculos en siniestras contorsiones, como un epiléptico en el desierto inútil. No deseaba ser ruina, guardada de aves y teatro de experimentos marinos. Pronto el metal de mis herrajes se cubriría de moho; mis mástiles se inclinarían como árboles sin savia; se crisparían mis maderas finas; y mis tres chimeneas paralelas serían igual que tres cruces gigantes sobre la tumba de un millonario. Deshabitado, absurdo, no tendría más valor que una reminiscencia. Imitaría, imperfectamente, sobre el fondo olivo del mar, uno de esos [next](#) >

Imagen 67. Cotexto del adjetivo ‘extenuante’

⌵

< [previous](#) -de humo- dejaba palpitante y libre el cuerpo frágil; los cabellos escurriánsele hasta los pechos, y en las manos tenía un lirio. A punto estuve de gritar, tan pronto logré identificarla. Me le fui acercando lenta, sigilosamente, procurando no turbar su éxtasis. El mar sonaba ahora más altivo, sacudía la nave y me hacía perder casi el equilibrio. Debí advertirme, pues cuando me hallaba a pocos pasos de ella, volvió el rostro tranquilamente y sus ojos de ajeno recorrieron las tinieblas, igual que dos luces **extrañas** y frías que se encienden a un tiempo. ¡Jamás orgasmo alguno podrá sugerir delirio semejante! Era una especie de virgen enferma o de deidad erótica -pensaba yo- triunfadora de todos los tres posibles... Andaba aún por la adolescencia y, de sus muslos, exaltados por la leve tela, emanaba ese algo de las frutas maduras que impulsa al hombre a precipitarse sobre ellas y empaparse en su jugo. Permaneció serena al verme, cual si me aguardara. Sonrió. Apretó después el lirio entre sus dedos, y, yo [next](#) >

Imagen 68. Cotexto del adjetivo ‘extrañas’

En el grado subsiguiente del diferencial se encuentran los adjetivos ‘diáfana’ y ‘débiles’ que buscan transmitir un entendimiento próximo a la norma, mediante la externalización de valores individualmente establecidos o percepciones personales (imágenes 69 y 70).

⌵

< [previous](#) tres del brazo, lo mismo que tres adolescentes prófugos: locuaces, risueños, excitantes. Yo voy cortando flores para mis amiguitas lindas y ellas las van deshojando entre sus dedos, cubriendo la tierra de pétalos. ¡Cómo nos amamos! -¿Verdad que nos amamos? -indago. Pero, de súbito, se ponen tristes, palidecen y no quieren más flores. Están, creo, al borde de echarse a llorar. Yo las invito entonces a pasear en lancha, y pronto el agua nos circunda, una luz **diáfana** y extraña nos envuelve, y la canción misteriosa de la noche, cálida, sugerente, se difunde a través de mil invisibles gargantas. -¿Verdad, verdad que nos amamos? Por respuesta, un hedor [next](#) >

Imagen 69. Cotexto del adjetivo ‘diáfana’



[< previous](#) ¿Un chantaje? ¿Una cobarde venganza de mis numerosos enemigos...? Cuando echo pie a tierra, un hombrecillo azafranado se me acerca en el andén de la estación e inquiera mi nombre. Tan luego me identifica toma mi maleta decididamente, invitándome con un gesto a seguirlo. Él delante, yo detrás, cruzamos la sala de espera, descendemos unos peldaños negruzcos y llegamos hasta un espléndido carruaje tirado por un magnífico tronco de caballos blancos. De la obscuridad total de la noche emergen a ambos lados del camino aisladas luces muy **débiles**, a cuyo resplandor, sin embargo, el follaje adquiere una vivacidad submarina y misteriosa. Los caballos, en pleno galope, se internan por regiones profundas, inusitadamente sombrías, y cuyo murmullo es en extremo agradable. Las curvas son numerosas, a veces muy pronunciadas, y yo tengo que asirme fuertemente del vehículo a fin de no salir despedido. Percibo, casi a intervalos iguales, el golpe del látigo en el aire. Croan las ranas en un próximo estanque que adivino, desaparecen ocasionalmente los faroles, los caballos aceleran su [next >](#)

Imagen 70. Cotexto del adjetivo ‘débiles’

No obstante, ‘diáfana’ aparece secundado por otro adjetivo, ‘extraña’, que otorga un cariz más bien valorativo a lo comunicado en el texto, al remitir al lector ideal a una noción, nuevamente, de incomodidad derivada del extrañamiento —y, tal vez, del contraste percibido por el narrador—; ‘débiles’, por otra parte, tiene una connotación muy clara, que también se ha visto antes.

Al otro extremo del diferencial, en el grado más próximo al valor factorial de la epistemicidad, se encuentran los modificadores adjetivos ‘[de] bengala’, [de una] casa’ y ‘amarilla’ (imágenes 71 a 73), que corresponden a la externalización de valores colectivamente establecidos.



[< previous](#) historia es muy sencilla -repuso. -¿De quién naciste? -Según los hombres, de un músico enfermo y una duquesita romántica. -Pero, ¿en realidad? -En realidad, de un rayo de luna y una magnolia. -¡Fue bella tu cuna! -exclamé observándole. -¡Oh, bella y blanda, sí! A mi nacimiento acudieron personajes célebres: la nieve, el céfiro, la espuma blanca del mar, las flores. Y tuve presentes riquísimos: sándalo, granates, luces **de bengala**, leche fresca, corales... -¿Dónde naciste? -le interrumpí, molesto. -En un bosque de amarantos. De ahí que mi vida sea eterna. Me eché a reír. -¡Eterna! -repetí-. ¡Si supieras que yo he de sobre- vivirte! -¿Con qué cuentas? -me preguntó muy ingenuamente. -Con el amor de los hombres, ¿no es suficiente? ¿Tú? -Con su dolor. No supe qué replicar, humillado. Pero argüí un poco [next >](#)

Imagen 71. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de bengala’

⌵

< [previous](#) , se internan por regiones profundas, inusualmente sombrías, y cuyo murmullo es en extremo agradable. Las curvas son numerosas, a veces muy pronunciadas, y yo tengo que asirme fuertemente del vehículo a fin de no salir despedido. Percibo, casi a intervalos iguales, el golpe del látigo en el aire. Croan las ranas en un próximo estanque que adivino, desaparecen ocasionalmente los faroles, los caballos aceleran su marcha y, arriba, un puñado de insignificantes estrellas tiembla sobre el cielo cárdeno y compacto. De pronto, las luces **de una casa** que a simple vista me parece gigantesca se destacan sobre las copas de los árboles, a regular distancia. Nos detenemos frente a una gran verja, cubierta a tramos por floridas y exuberantes enredaderas. En el edificio -simultáneamente a nuestra llegada- se van apagando las luces, hasta quedar una sola ventana iluminada en la planta alta. Se apea el cochero y yo lo imito, disponiéndome a seguirlo. Enciende una lamparilla eléctrica. Durante diez minutos, más o menos, bordeamos la enorme huerta, bajo una imponente masa de fronda [next >](#)

Imagen 72. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de una casa’

⌵

< [previous](#) estar yo dormido, me hubiera hecho despertar. Oí también, en aquel preciso momento, el timbre de la puerta en la casa contigua y el ladrido del perro, quien anunciaba así su alegría. El empleado dijo: -Pase usted. Y pasó el hombre sigilosamente, con un poco de asco, mirando a diestra y siniestra, como una reina anciana que visita un hospital. Parecía un tanto avergonzado del espectáculo: de aquellos cajones grises, blancos o negros, que tanto asustan a los hombres, y de aquella luz **amarilla** y sucia que daba al local cierto aspecto de taberna. Mi compañero de abajo se enderezó cuanto pudo para explicarme: -El cliente es rico, conque tú serás el elegido. La noche era fría, lluviosa, y soplabla un viento de nieve. No apetecía yo, pues, moverme de aquel escondrijo tan tibio, cubiertos mis largos miembros con una suave capita de polvo, y mucho menos aventurarme -Dios sabe con qué rumbo- por esas calles tan húmedas y resbaladizas. El enlutado seguía tosiendo y examinando uno a uno [next >](#)

Imagen 73. Cotexto del adjetivo ‘amarilla’.

La noción de impureza connotada en la colocación ‘luz amarilla’, mediante la adición del adjetivo secundario ‘sucia’, acusa tendencias valorativas que coexisten con la descripción relativamente objetiva del lugar en cuestión, retratado por el narrador como algo parecido a una taberna, lo cual contribuye a dar a todo el fragmento un aire de desacralización entre jocoso y grotesco, puesto que se habla de un negocio de venta de féretros.

### 5.3.8. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘niño’

No hay en el diferencial ningún modificador adjetivo que califique en un sentido completamente valorativo, en aras de un entendimiento puramente estético, al lema-tema ‘niño’. (Es interesante, por cierto, observar que, salvo por ‘mujer’, los lemas-tema que refieren a entidades con volición y raciocinio se acompañan preferentemente de modificadores adjeti-

vos que buscan transmitir un tipo de entendimiento epistémico: en el caso de ‘hombre’, siete de once modificadores que acompañan al lema-tema refieren a un tipo de entendimiento epistémico; en el de ‘niño’, seis de sus nueve modificadores se inclinan hacia el valor factorial de la epistemicidad.)

En el espacio destinado a los modificadores que externalizan valores individualmente establecidos respecto del lema-tema ‘niño’ se encuentran los adjetivos ‘hermoso’, ‘delicado’ y ‘loco’ (imágenes 74 a 76).

∨

[< previous](#) Cosas que yo no había visto antes entre los hombres. El niño pobre suplica: -Es Bobby, mi amigo. No tiene casa, papá, mamá... ¡no tiene nada! ¿Quieres que viva conmigo? El músico me toma asimismo en sus brazos y me levanta hasta la altura de la lámpara. Pero asustado tal vez de mi fealdad, duda. Vuelve a depositarme en el suelo. Sin embargo, escucho a poco de sus labios lo que jamás soñé que me dijera nadie: -¡Es un niño *hermoso* ciertamente! Y despierto con un grito de júbilo en el fondo de aquella vitrina maldita. /Sonaban en el reloj del hall las once, cuando mi dueño cerró el libro que leía desde la tarde y se encaminó rumbo a su alcoba. Una vez allí dio dos vueltas a la llave, entreabrió un poco la ventana -puesto que es primavera- y comenzó a desnudarse con mayor calma que de costumbre. Mi dueño es un hombre hercúleo, algo infernal y muy alegre, a quien las mujeres miran siempre pecaminosamente y los [next >](#)

Imagen 74. Cotexto del adjetivo ‘hermoso’

∨

[< previous](#) , cuando escuchaba en mi casa el atroz vocablo, hundía la barbilla entre los hombros y me escabullía medrosamente por los pasillos. Ya afuera, lanzábame a campo traviesa, gritándoles a los árboles, a las nubes, a los cuervos que volaban: -¡Histéricoooo! Hasta que exánime, casi sin sentido, caía de bruces en cualquier lugar y allí pasaba la noche. Era mi voluntad. ¡No, no había en el mundo placer superior al que me proporcionaba la noción de que era un niño extraviado; un niño *delicado* y tierno, en mitad del bosque solitario, a merced de las fieras y los fantasmas! Gozaba, durante estas inocentes diabluras, imaginándome a mi padre, a la madrecita, a mis hermanos todos -siete- cada cual con un farol en la mano, recorriendo el campo negro, tropezando aquí, cayendo allá, requiriéndome por mi diminutivo: -¡Robertito! ¡Robertitooo! ¿Dónde estás? Distinguía yo con claridad absoluta sus voces sollozantes y me emocionaba, hecho un ovillo, sobre las rodillas. Si mi humor [next >](#)

Imagen 75. Cotexto del adjetivo ‘delicado’

∨

[< previous](#) , sino suspirar, suspirar entrecortadamente con un silbido de lo más antipático. Yo le pregunté entonces: -¿Qué hacías ahí? ¡Responde! Mas ella, tratando de sobornarme con una medalla, respondió muy tristemente: -¡Toma, toma...! ¿No la quieres? ¡Robertito lindo, si es de plata...! Pero yo dije: -¡Verás cómo no vuelves a hacerlo! Y levantándole el vestidito hasta el pecho, le arranqué los calzones. Luego me eché a reír a carcajadas como un niño *loco* . -¡Mira, mira! ¡No tiene con qué orinar, no tiene! ¡Se le ha caído! ¡Cualquier día de éstos morirás! Y la oriné de arriba abajo, haciendo alarde de mi pericia. Empapada hasta los cabellos, la vi perderse rumbo a la casa, limpiándose las lágrimas con los calzones. ¡Ah, qué mal me trataban todos en mi familia! ¡Qué de amenazas y abusos soporté pacientemente durante años y años! ¡Qué puntapiés me dio mi padre y, sobre todo, [next >](#)

Imagen 76. Cotexto del adjetivo ‘loco’

El segundo de estos adjetivos, ‘delicado’, aparece acompañado por un adjetivo secundario, ‘tierno’, que refuerza la apreciación personal del narrador respecto de las características del referente, las cuales busca aproximar al consenso.

Llama la atención que ‘niño’ sólo se acompaña de adjetivos que remiten a connotaciones de fragilidad, desvalimiento o incluso enfermedad —mental, en el caso de la colocación ‘niño loco’—: en el grado del diferencial correspondiente a la internalización de valores colectivamente establecidos se encuentran los adjetivos ‘pobre’ (que aparece con dos cotextos distintos), ‘pobres’, ‘anémicas’ e ‘idiotas’ (imágenes 77 a 81), que también remiten a nociones de desvalimiento y enfermedad —esta vez tanto física como mental—.

⇩

[< previous](#) . Que huyo por calles desconocidas y tenebrosas en las cuales no hay tranvías, ni perros de carne, ni señoronas con pieles, ni caballeros con niños de la mano... Que me interno en un portalón muy viejo, enlodado por la lluvia de la noche, y que trepo por una escalera muy empinada, parecida a las de los carros de bomberos. Casi estoy a punto de caer muerto de fatiga y miedo, cuando percibo una voz lastimosa que me pregunta: -¿Eres nuevo en esta casa? Es un niño **pobre** que juega con dos canicas de barro. Está sucio, casi desnudo, y se echa de ver que no se limpia nunca las narices. Pero sus ojos brillan animadamente, cual si en su interior latiera un alma distinta a la de las demás personas. Enmudezco, me hago su amigo. Y jugamos juntos: yo con una canica y él con otra. Tan pronto nos aburrimos, me dice: -Ven. Te invito a mi casa. Lo acompaño alegremente, siguiendo un corredor de madera que conduce a un cuartucho [next >](#)

Imagen 77. Cotexto de la primera colocación del adjetivo ‘pobre’ con el lema-tema ‘niño’

⇩

[< previous](#) Es mi papá! -exclama mi amigo, muy orgulloso. -¿Y tu mamá? -le pregunto en voz baja. -¡Oh, no tengo! -prorrumpe-. ¿Es que todos los niños han de tener mamá? Casi simultáneamente el hombre del organillo repara en nosotros, saliendo al encuentro de su hijo. -¡Hijo! -le grita abrazándolo, para después levantarlo en peso. Y le acaricia, y le besa. Cosas que yo no había visto antes entre los hombres. El niño **pobre** suplica: -Es Bobby, mi amigo. No tiene casa, papá, mamá... ¡no tiene nada! ¿Quieres que viva conmigo? El músico me toma asimismo en sus brazos y me levanta hasta la altura de la lámpara. Pero asustado tal vez de mi fealdad, duda. Vuelve a depositarme en el suelo. Sin embargo, escucho a poco de sus labios lo que jamás soñé que me dijera nadie: -¡Es un niño hermoso ciertamente! Y despierto con un grito de júbilo en el fondo de [next >](#)

Imagen 78. Cotexto de la segunda colocación del adjetivo ‘pobre’ con el lema-tema ‘niño’

⇩

[< previous](#) sostengo no sé de qué modo, y también giro, grotesco, humillado, hecho un andrajo, con los ojos repletos de llanto y el corazón partido por la mitad. Cuando concluye la danza, todo el mundo rodea a la novia, agasajándola, y yo me escabullo secretamente hacia la soledad bienhechora, adonde no haya ruido ni luces. Allí me siento y lloro. Llora a gusto, fatalmente olvidado. Llora por Mariuca que ya tiene marido; llora por esa música tan triste que están tocando; llora por los niños **pobres** que no tienen juguetes. Llora, y cuando no me restan ya más lágrimas, me duermo. Y tengo un sueño prodigioso; tan prodigioso como creo que no exista otro en el mundo. Sueño que amanece, que el sol brilla ardientemente, que los pajaritos cantan, que se entrebren las flores... y que me escapo. Que huyo por calles desconocidas y tenebrosas en las cuales no hay tranvías, ni perros de carne, ni señoronas con pieles, ni caballeros con niños de la mano... Que me interno en un [next >](#)

Imagen 79. Cotexto del adjetivo ‘pobres’



[< previous](#) para esto defienden con semejante furor sus vidas? ¿Y para esto se mandan a hacer trajes caros, cuando podrían andar perfectamente en cueros?" Fatigado, con el corazón maltrecho, decepcionado de la noche, de los billetes, de Lucifer y del regocijo humano, me dejo caer sobre el césped húmedo de un parque. Me tumbo, al cabo, cuan largo soy, y pronto advierto por entre los troncos de los árboles a dos mujeres que avanzan perezosamente. Examino con curiosidad sus figuritas flexibles, sus rostros de niñas **anémicas**, sus ancas repletas de yegua. Visten admirablemente y se adornan con joyas exquisitas. Me pongo en pie, sin titubeos. Las abordo, y ellas pretenden gritar, pidiendo auxilio, mas yo las tranquilizo al punto, como se tranquiliza a cualquier criatura mortal por desdichada que sea. Esto es, mostrándole muchos papeles de Banco. Azoradas, cambian entre sí miradas de pasmo, calculando tal vez con sus cabezas cuadradas que se trata de un bandolero o un lunático. Reaccionan en suma. -¿Vamos? -las invito [next >](#)

Imagen 80. Cotexto del adjetivo 'anémicas'



[< previous](#) aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía, el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas... Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños **idiotas**, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fístulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros biliosos y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; íncubos que devoran; campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche...Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los [next >](#)

Imagen 81. Cotexto del adjetivo 'idiotas'

Finalmente, 'descalzo', que exterioriza valores colectivamente establecidos y busca transmitir un entendimiento puramente epistémico, que describa las condiciones "reales" del referente, también connota una noción de desvalimiento respecto de otras entidades con voluntad y raciocinio (imagen 82).



[< previous](#) nada, ni escucho otra cosa que el batir anhelante de mi corazón contra el pecho: es sólo por esto último que comprendo que no he muerto. Pero, ¿y esa gente? ¿Y esta lluvia que me duele tanto? Voy abriendo poco a poco los ojos, notando que sólo uno de ellos me sirve; con el otro distingo apenas un manchón rojo y difuso que palpita o gira, formando círculos luminosos... Siento el vientre como una inmensa boca abierta. Veo pies de hombres, de mujeres, de niños **descalzos**. Una chimenea alta y negra que humea sobre el cielo gris de la tarde. Un carruaje... otro... Percibo, demasiado remoto: -lba por ahí y lo mató aquel carro. Descubro al asesino, saltando sobre los charcos. Oigo claxons, claxons, claxons. Y, de pronto, un policía que llega, bestial como un gigante, aparta al grupo de curiosos. -¿Qué ocurre? -indaga muy friamente. -Un perro -contesta alguien. Y el policía, con su bota de tachuelas, [next >](#)

Imagen 82. Cotexto del adjetivo 'descalzos'

### 5.3.9. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘casa’

Este lema-tema aparece acompañado únicamente por el adjetivo ‘contiguo’, que lo describe, aunque está desprovisto, por sí mismo, de relevancia semántica: la casa es contigua a algo más, en este caso, a una tienda de ataúdes (imagen 83).

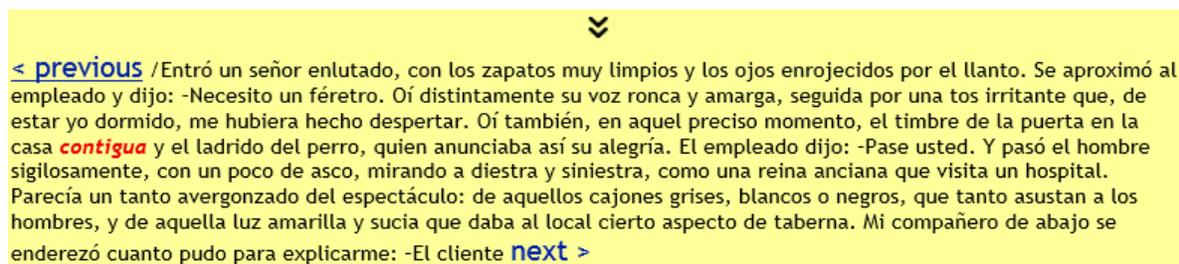


Imagen 83. Cotexto del adjetivo ‘contigua’.

### 5.3.10 Modificadores adjetivos del lema-tema ‘mujer’

‘Mujer’, a diferencia de ‘hombre’ o ‘niño’ tiende a ser un lema-tema más bien objeto de la valoración personal y artística: cinco de los ocho adjetivos que modifican a ‘mujer’ se ubican en el espacio próximo al valor factorial de la esteticidad, lo cual podría acusar una tendencia general, en los cuentos fantásticos de la *La noche*, a la idealización de la mujer.

En el grado más próximo al valor factorial de la esteticidad se encuentran los adjetivos ‘infame’ y ‘azules’, que buscan transmitir un entendimiento de tipo estético respecto del lema-tema ‘mujer’, ya que internalizan juicios individualmente establecidos. En el primer caso, sin embargo, no queda claro qué es exactamente lo que el narrador quiere decir acerca de Margaret Rose, la mujer en cuestión: no parece que el adjetivo ‘infame’ trate aquí de señalar la ausencia de honra o vileza de la mujer, sino más bien una disposición de ánimo del narrador: Margaret Rose es, de acuerdo con la apreciación individual de este, un

fantasma, cuya imagen le produce horror (imagen 84). ¿Podría ser posible que Tario equipare el horror a la maldad o la vileza?

∨

[< previous](#) al día siguiente, ni después, volví a atreverme; no, no me atreví. ¡Y el drama no tuvo remedio! Y Sus cabellos fríos rozándome el rostro y el temblor convulso de sus brazos alrededor de mi cuello son las dos únicas cosas que percibo con mediana realidad. El resto: aquella voz melodiosa y titubeante; el fuego que vomita la chimenea; los muros altos y ennegrecidos; los muebles en las sombras; las lágrimas ya frías sobre mi carne... son testigos confusos y horripilantes del dolor de una mujer **infame** que sufre sobrehumanamente, con dolores nada parecidos a los de los hombres. -¡El drama no tuvo remedio! ¡El drama no tuvo remedio! -insiste ciñéndose a mí. Y otra voz en las alturas, por encima de la gran araña en penumbra, repite melancólicamente: "¡El drama no tuvo remedio!" Criatura inconsolable, infinitamente desdichada, víctima tal vez de algún tormento monstruoso y secreto, Margaret Rose vacía su alma en mi alma; y yo, progresivamente, sin esperanza, inevitablemente como un moribundo [next >](#)

Imagen 84. Cotexto del adjetivo ‘infame’

‘Azules’ por otra parte, es un adjetivo que no corresponde, en los términos de un consenso intersubjetivo, al referente ‘mujer’ (porque tal cosa no existe en la experiencia colectiva “real”); sin embargo, la licencia artística permite al narrador comunicar un entendimiento estético en torno a la escena: las “mujeres azules”, son en realidad los cadáveres de las mujeres ahogadas tras el hundimiento del buque (imagen 85).

∨

[< previous](#) Me hundí cruelmente con un mundo a cuestras; con el hombre que limpiaba sus gafas; con la compota de cerezas; con el acordeón de los marineros; con el uniforme del capitán; con las gemas y los metales de las señoras; con mil botellas de champagne sin descorchar... Y otro mundo más noble, infinitamente más bello, salió a mi encuentro. Un mundo húmedo, susurrante y pleno. Un mundo de fosforescencias extrañas, de monstruos casi divinos, de sombras gráciles que se deslizan sin ningún ruido, de mujeres **azules** y hombres con escamas rojas, de copas cargadas de sal. Un mundo de floraciones perpetuas; de miradas inalterables; de paz y regocijo continuos. Cuando caí al fondo escuché el canto triunfal de todos los buques muertos. Y me eché a dormir así, un poco fatigado, otro poco orgulloso, pensando con angustia en esos muelles infames donde los barcos decrepitos se retuercen vencidos, cobardes, enfermos... /Me hallaba yo en un ángulo de la terraza, sofocado por la furia de la danza. Los músicos, en el [next >](#)

Imagen 85. Cotexto del adjetivo ‘azules’

En el grado subsecuente del diferencial se encuentran los adjetivos ‘palidísima’, ‘pálidas’ y ‘bonitas’, que buscan transmitir un entendimiento próximo al deóntico, a través de la externalización de juicios individualmente establecidos en torno al referente. Aquí, las apreciaciones personales que el narrador busca acercar al consenso parecen basarse en una

estética de la languidez casi mortuoria. Basta revisar los cotextos para constatar esta impresión inicial: en el cotexto a la derecha de ‘palidísima’ (imagen 86) se lee que la ebúrnea mujer de la que el narrador habla era “[...] peculiarísima: muy joven y aérea, de cabellos lisos y amarillos, de pómulos salientes, labios agónicos, frente convexa” (Tario, 1943, p. 164).

∨

[< previous](#) ; un nombre extranjero e insulso, y mi curiosidad aumentó. Así pues, con la ayuda de una lancha me dispuse a ganar el navío. Penetré; pero en su interior había sólo "eso"... -¿Eso? -repetí, insinuando maquinalmente un cuadrado en el aire. -Eso mismo. Cargué con él a cuestas y me lo llevé a casa. Aquí está... ¿quiere usted pasar? Pase, hallándome de manos a boca con un sorprendente al parecer recién concluido, y que representaba a una mujer **palidísima** con un lirio entre las manos. Me impresionó sobremedida este especial detalle: la analogía -por no decir identidad- de esta obra extraña con concebida por mí ha tiempo y no realizada nunca. Examiné la pintura ávidamente, ya sin ningún resabio de experto, absorbido totalmente por la belleza del asunto. La mujer, en efecto, era peculiarísima: muy joven y aérea, de cabellos lisos y amarillos, de pómulos salientes, labios agónicos, frente convexa. Pero lo que más sorprendía del conjunto - aparte sus ojos extáticos, [next >](#)

Imagen 86. Cotexto del adjetivo ‘palidísima’

Esta estética de la languidez se pone expresamente de manifiesto en el cotexto a la izquierda de la colocación ‘mujercitas pálidas’ (imagen 87).

∨

[< previous](#) los buques muertos. Y me eché a dormir así, un poco fatigado, otro poco orgulloso, pensando con angustia en esos muelles infames donde los barcos decrepitos se retuercen vencidos, cobardes, enfermos... /Me hallaba yo en un ángulo de la terraza, sofocado por la furia de la danza. Los músicos, en el interior del salón, limpiaban sus frentes rojas y el director de orquesta ordenaba su corbata blanca. Lánguidas parejas de enamorados discurrían por los jardines húmedos cuyas emanaciones no eran más sugerentes que las de las mujercitas **pálidas**. La luna, rosada, alta, era una extraña perla suspendida misteriosamente sobre el mundo... Invisible y bello, contemplaba yo el espectáculo calladamente junto a los muslos de una dríada de mármol. Entonces, cuando mi abstracción era absoluta, percibí una voz tan dulce que igualaba las melodías más dulces de mi música. Atendí, notando que la voz me hablaba. -¿Quién eres? -pregunté en seguida, sin lograr distinguir figura alguna. -Adivina -insinuó la voz muy tiernamente. Me llevé un dedo a los [next >](#)

Imagen 87. Cotexto del adjetivo ‘pálidas’

Por último, a las “mujeres bonitas” se les ve en medio de un velorio (imagen 88) y, un poco más adelante, el féretro que protagoniza el relato menciona cómo puede ver “[...] a lo lejos a la jovencita fresca, muy pálida y aterrada, con las manos sobre el descote” (Tario, 1943, p. 13).

⇩

[< previous](#) me dije-. ¿No soy acaso un hombre?" Quise gritar, protestando. Quise incorporarme y echar a correr sin ningún rumbo, pero no pude. Cuatro pesadas manos, cubiertas de vello, me sujetaron por pies y cabeza y no supe más de mí. Debí perder el sentido. Cuando desperté, un hombre gordo, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos. Ardían los cirios en torno mío, salpicándome las ropas; rezaba un sacerdote, mirando por encima de sus anteojos a las mujeres **bonitas** ; unos gemían con ayes velados; otros chillaban procazmente, sin comprender el destino del hombre. Caían por tierra pétalos de flores... No pudiendo soportar más el oprobio de que era víctima, hice un sobrehumano esfuerzo y derribé al cadáver. Cayó éste con gran aparato, partiendo por la mitad un cirio que se apagó instantáneamente. Cayó con la cabeza hacia abajo, haciendo tronar el piso. Yo grité y no me oyó nadie: -¡No quiero! ¡No quiero! Todos se apresuraron a levantar al muerto, aunque [next >](#)

#### Imagen 88. Cotexto del adjetivo 'bonitas'

Más tendientes hacia el valor factorial de la epistemicidad, pero aún próximos a la deonticidad, se encuentran los adjetivos 'galantes' y 'rica', el último de los cuales aparece además acompañado por el adjetivo secundario 'joven'. Estos adjetivos internalizan valores colectivamente establecidos (imágenes 89 y 90).

⇩

[< previous](#) la luz y las mujeres flirtean. -¿Por qué nos dejas a oscuras si nuestros cuerpecitos son tan lindos? ¿O es que no te gusta mirarnos? Por respuesta, tomo al cadáver por los sobacos, me desembarazo de él y se lo arrojo a ellas con todas mis fuerzas. Suenan reír y protestar a un tiempo. -¡Bruto! -chilla una amigablemente, al recibir sobre su carne desnuda la mole fría y patética del desdichado. Y sin perder un segundo me apodero de los vestiditos de las mujeres **galantes** , saliendo a toda prisa de la alcoba. En el pasillo, una dama al verme, se desmaya, exhibiendo sus ligas violeta. Más adelante un botones se estrella, en su pánico, contra el muro. Cruzo el vestíbulo, como un endemoniado. Salgo a la calle. Me precipito contra un transeúnte que lleva a cuestas un contrabajo y desaparezo en un taxi. Huyo, huyo, ahora sí, con la sangre envenenada de deseo. Primeramente los vestiditos desconfían, pretenden llorar, suplican piedad en silencio. -¡ [next >](#)

#### Imagen 89. Cotexto del adjetivo 'galantes'

⇩

[< previous](#) veo ahora reclinada contra un árbol, exhausta, sofocada por el tórrido sol italiano, observando cuanto la rodea con una expresión peculiar de insensibilidad o desconfianza... Margaret Rose... en la actualidad casada con un multimillonario yanqui... El tren da una brusca sacudida, se detiene ruidosamente, y cruzan por el pasillo en ese instante gran número de viajeros con su exiguo equipaje en la mano ...¿Una chocante aventura de amor? ¿Un candoroso e inocente rapto de sentimentalismo? ¿Una excentricidad, entre infantil y enfermiza, de una mujer **rica** y joven que se aburre? ¿Un propósito secreto, una necesidad urgente y grave de ayuda, insoluble para mí, pero angustiada e intransferible ella? ¿Un chantaje? ¿Una cobarde venganza de mis numerosos enemigos...? Cuando echo pie a tierra, un hombrecillo azafranado se me acerca en el andén de la estación e inquiera mi nombre. Tan luego me identifica toma mi maleta decididamente, invitándome con un gesto a seguirlo. Él delante, yo detrás, cruzamos la sala de espera, descendemos unos peldaños negruzcos y llegamos [next >](#)

#### Imagen 90. Cotexto del adjetivo 'rica'

Aquí, al contrario de lo que sucede con el lema-tema 'hombre', el consenso apunta hacia cualidades socialmente poco halagüeñas: las mujeres galantes, se entiende, son prosti-

tutas; la “mujer rica y joven” se entiende aquí como un personaje excéntrico, infantil y ocioso, que posiblemente busca entretenerse a costa del narrador.

Finalmente, en el grado más cercano al valor factorial de la epistemicidad, se encuentra el adjetivo ‘blanca’ que externaliza valores colectivamente establecidos, mediante la descripción de una característica física y altamente sinestésica (imagen 91).

⌵

[< previous](#) suma, la idea de la muerte, dejándome caer contra un aparejo arrumbado cuya naturaleza no me interesó más. La avidez de las olas persistía, a ratos tierna, suplicante y benigna; a ratos, pavorosa, infernal y agresiva. Mas, por encima de todo ese estruendo o ese beso, La Valse marcaba su ruta. Y eran su quilla y su proa, su mástil herido, su soledad infinita, un violín abominable que exaltaba el aniquilamiento del hombre. De pronto, percibí muy distintamente la figura de una mujer **blanca** que avanzaba por la cubierta o se inclinaba pensativa hacia el mar. Creí ser, desde luego, víctima de uno de esos delirios esporádicos que suelen atormentarnos aun a los opiómanos liberados. Me incorporé, pues, tan ágilmente como pude, frotándome con desazón los ojos; pero la mujer blanca proseguía allí quieta, reclinada, mirando al corazón del agua muy de cerca. Su vestido impalpable -de humo- dejaba palpitante y libre el cuerpo frágil; los cabellos escurriáanse hasta los pechos, y en las manos tenía un lirio. A [next >](#)

Imagen 91. Cotexto del adjetivo ‘blanca’

Nuevamente, aunque aquí el narrador busca transmitir un entendimiento epistémico a través de una descripción, es posible vislumbrar la misma estética de la languidez hacia la que tiende la figura humana femenina retratada por Tario en el conjunto analizado. De hecho, sólo se alejan de esta estética los modificadores adjetivos de ‘mujer’ que se ubican en el grado del diferencial correspondiente a los adjetivos que internalizan valores colectivamente establecidos, de modo que se puede pensar en una equiparación entre el mundo “real” y las apreciaciones puramente personales, tendientes hacia la transmisión de un tipo de entendimiento estético.

### ***5.3.11. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘agua’***

Sólo adjetivos tendientes al valor factorial de la esteticidad modifican al lema-tema ‘agua’, aunque ninguno de ellos comunica la internalización de un juicio individual: todos externa-

lizan juicios individualmente establecidos. Estos adjetivos son ‘pura’, que se acompaña del adjetivo secundario ‘susurrante’; el adjetivo ‘profunda’ (que aparece dos veces, en cotextos separados) y, finalmente, el adjetivo ‘turbia’, que se acompaña de dos adjetivos secundarios, ‘pesada’ y ‘multicolor’.

Los modificadores secundarios, sin embargo, aportan matices valorativos a la adjetivación, lo cual refuerza la intención comunicativa estética de los adjetivos principales. En el caso de ‘pura’, el adjetivo secundario ‘susurrante’ es sugerente: el narrador establece un símil entre su propia impaciencia por ver a una mujer y la del sediento que se encuentra frente al agua “susurrante”, un agua que llama y seduce del mismo modo que el nombre de esta mujer a la que visita (imagen 92).

∨

[< previous](#) , sumergidas sus pezuñas en el corazón húmedo de la hierba. Cruzan ligeras y alegres las golondrinas, chillando estridentemente. Los arroyos tiemblan con un temblor divinamente musical y tierno. El humo azul o pardo del carbón se tiende alto, alto, bajo el firmamento metálico, desgarrándose en fragmentos -nubes sin coordinación, inconsistentes, absorbidas fatalmente por esa inmensidad solemne y luminosa. Y yo experimento, en virtud de estos nada sensacionales y siempre repetidos acontecimientos, una impresión de impaciencia que recuerda la del sediento frente a un manantial de agua *pura* y susurrante. Como un genuino adolescente o un ser que jamás ha rebasado los linderos de sus comarcas, presto una atención desmedida a cuanto se desarrolla a mi alrededor. Lógico sería, no obstante, que tras recorrer la mitad del mundo y presenciar -y sufrir también- hechos por demás dolorosos, esta campiña inglesa tan lisa, tan insubstancial, tan flemática, me impulsara a desdoblarse el diario y apartar mi vista de lo que mi vista ha contemplado innumeradas veces. Pero lejos de ser así, miro al sol bajar, [next >](#)

Imagen 92. Cotexto del adjetivo ‘pura’

Un poco más adelante, como para confirmar esta impresión en su lector ideal, dice el narrador: “Margaret Rose... Margaret Rose... ¡Cuán lejano y oscuro se me representa aquel encuentro!” (Tario, 1943, p. 164). De esta manera, la adjetivación en cierto modo “humaniza” al referente. Cabe aquí recordar que el animismo forma parte importante de los cuentos fantásticos de *La noche*, en los que, muchas veces, los protagonistas son objetos inanimados.

En el caso del adjetivo ‘profunda’, su tendencia hacia lo estético se manifiesta en otro tipo de elementos contiguos. En la primera colocación del adjetivo, el “caos de agua profunda” se presenta al lector ideal durante la narración de la escena en la que el protagonista habla de sus perturbadoras pesquisas a bordo de *La Valse* (Tario, 1943, p. 168). Pareciera que el

estado psicológico de quien narra la acción, atemorizado y confuso, influye directamente sobre su percepción del mundo vivido (imagen 93). Se connota aquí una tendencia hacia el mismo concepto ‘abajo’ que se mencionó en el subapartado del lema-tema ‘voz’.

⌵

[< previous](#) gradualmente. Me disponía a saltar sobre la borda, cuando hube de retroceder aterrado. A mis pies, trágica y hambrienta, espantosamente dilatada, abríase la boca del mar. Sin ningún éxito busqué con la mirada la costa dura, el acantilado negro, la playa buena. Un círculo desesperante, sembrado de reflejos verdes, aclaró definitivamente mi posición: mar adentro la ruinosa nave avanzaba, avanzaba, movida por extraña locura. No supe qué hacer o pensar, indefenso y solo, náufrago del plenilunio homicida, en el caos de agua **profunda**. Recorrí el yacht de arriba abajo, sin una idea ni un auxilio. Me asomé a la borda, contemplando las espumas que sonaban, sonaban. Consideré descomunal la velocidad de la nave. De tiempo en tiempo, para prevenirme de que el mundo subsistía, un ave solitaria evolucionaba sobre mi cabeza, oteando quién sabe qué abismos... Acepté, en suma, la idea de la muerte, dejándome caer contra un aparejo arrumbado cuya naturaleza no me interesó más. La avidez de las olas persistía, a ratos tierna, suplicante [next >](#)

Imagen 93. Cotexto de la primera colocación del adjetivo ‘profunda’ con el lema-tema ‘agua’

En la segunda colocación con este adjetivo, el “agua profunda” es un agente de la disrupción (imagen 94).

⌵

[< previous](#) muslos, exaltados por la leve tela, emanaba ese algo de las frutas maduras que impulsa al hombre a precipitarse sobre ellas y empaparse en su jugo. Permaneció serena al verme, cual si me aguardara. Sonrió. Apretó después el lirio entre sus dedos, y, yo, cada vez más cerca, recibí su aliento. Dijo: -Viniste al cabo... Me sobrecogí ante aquella voz. -¿Ves cómo te aguardaba? -agregó-. Pero tu tez ya no es la misma. ¡Ay, el agua **profunda** te ha cambiado! Veía sus labios abrirse y cerrarse, y sentía su succión en mis venas. -¡La sal te ha vuelto blanco! -añadió; y me miró tan tristemente-. Los brazos marinos te han extenuado... ¿Qué placer has descubierto allá? -y señaló con un gesto de la mano la sombra variable del agua-. ¿Qué hay allá, dime, que no haya podido ofrecerte yo? ¿Lechos más blandos? ¿Besos más hondos? ¿Opio más lento? ¿Muslos más [next >](#)

Imagen 94. Cotexto de la segunda colocación del adjetivo ‘profunda’ con el lema-tema ‘agua’

Finalmente, los adjetivos secundarios que acompañan a ‘turbia’ parecen tratar de equiparar al lecho marino con una tumba: el buque —protagonista y narrador de “La noche del buque náufrago”— aquí manifiesta su deseo de hundirse bajo un agua “turbia, pesada, multicolor por la abundancia de desperdicios” (Tario, 1943, p. 20), que más se parece a la tierra de una fosa que al mar abierto (imagen 95). De nuevo, aparece aquí la noción de muerte que se repite en los diferentes cotextos de distintos lemas-tema.

∨

[< previous](#) lo que fue. Y un día no muy lejano, una de esas tempestades colosales y frenéticas, que tanto he admirado, rompería mis amarras, golpearía mi casco contra las paredes del muelle, y, lentamente, tristemente, sin ningún espasmo, me iría sumergiendo allí, allí mismo, junto a las barquichuelas de los pescadores, entre el griterío de la multitud enardecida, cerca de los comercios, de los bártulos, de los retretes de los hombres. Ningún prodigioso abismo me acogería: sólo diez, quince metros de agua **turbia**, pesada, multicolor por la abundancia de desperdicios. Así, pues, deseé fenecer en la inmensidad de la noche, del mar abierto, bajo las estrellas chispeantes y la luna roja. Ocurrió bien simplemente. Sonaba la orquesta adentro. Se bebía champagne, cerveza helada y kirsch. Se comía caviar, cerezas en compota y galletas sodas. Bailaban los pasajeros, uno que otro tripulante y el capitán. Los marineros cantaban sobre la popa, acompañados de un acordeón. Un hombre solitario, junto a una grúa, limpiaba nerviosamente [next >](#)

Imagen 95. Cotexto del adjetivo ‘turbia’

### 5.3.12. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘vida’

En el grado del diferencial más próximo al valor factorial de la esteticidad, se encuentra el adjetivo ‘interna’, acompañado por la frase ‘sumamente intensa’. Este adjetivo apuntala una valoración estética respecto del lema-tema, puesto que plasma la visión artística del narrador acerca de una condición que no es, en términos del consenso intersubjetivo, propia de un objeto inanimado: el narrador internaliza un juicio individual acerca de las cualidades que él considera propias de la vida de un féretro (imagen 96). Como sucedió antes con ‘agua’, el lema-tema es humanizado a través del cotexto, en la medida en que se equipara la existencia del féretro con la vida de una persona.

∨

[< previous](#) lóbregas, pobladas de perros chorreantes y prostitutas; avenidas iluminadas y alegres donde la gente paseaba con lentitud, bajo los paraguas negros; una plazoleta muy triste en la cual tocaba una banda y los militares lucían sus uniformes nuevos; edificios de ladrillo, tenebrosos, en cuyos interiores adivinaba yo parejas de hombres y mujeres estrujándose frenéticamente... En tanto, mi cerebro trabajaba sin descanso: "¿Hacia qué lugar me conducirán? ¿Qué clase de destino me aguarda?" Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida **interna** sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos y, otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo. Mientras permanecemos en el almacén somos célibes. Sin embargo, estamos fatalmente destinados al matrimonio; es decir, a lo que en el mundo común y corriente se designa con otro nombre estúpido: el entierro. Semejante acontecimiento es el más importante de nuestra vida, y de ahí que meditemos tan a menudo [next >](#)

Imagen 96. Cotexto del adjetivo ‘interna’

En el extremo opuesto del diferencial, del lado más próximo al valor factorial de la epistemicidad, se encuentran dos frases nominales con función adjetiva, ‘de los hombres’ y ‘de pintor’, las cuales cumplen con una función genitiva (imágenes 97 y 98).

⇓

< [previous](#) ofrezco una copa de ron; otra; otra. Me parece que va perdiendo el equilibrio. Así es: en una esquina me suplica me detenga y se aprieta el estómago con verdadera furia. Un líquido caliente y agrio, semejante a un chorro de alquitrán, surge bajo sus bigotes embadurnados. "Ahora voy más ligero"-admito, mirando de reojo al pozo de sangre. Y el panorama persiste horrible: garitos, hospitales, templos, comercios, hogares en penumbra. "¡Cuánta ruina en la vida de los **hombres** ! -medito-. ¡Cuánta complicada inmundicia! ¡Ni un simple traje gris como yo alcanza a hallar en todo esto aliciente alguno!" Penetro en un casino de juego y arriesgo unas monedas a la ruleta. Después, un buen puñado de billetes. La bolita salta y rueda y me produce risa. Cuando me levanto, porto en los bolsillos una monstruosa fortuna. "Se creen demasiado listos"-pienso, observando a todos aquellos seres asustados y pálidos, de ojos hipócritas. Aunque convengo allí mismo: " [next](#) >

Imagen 97. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de los hombres’

⇓

< [previous](#) Descubrí sin ningún esfuerzo la mancha blanca de la llave, oscilante como un péndulo, entre las rocas. Y sin ningún obstáculo, también, logré introducirme en ella, notando de qué modo crujían sus huesos bajo mis pies descalzos. Un olor indefinible -mezcla de jungla y de cavidad marina- flotaba en el interior. Descendí, paso a paso, hasta las calderas, enervado por la cadencia del agua, por el plenilunio absoluto, por la emanación sugerente. Una emoción inverosímil, nunca antes experimentada en mi agitada vida de **pintor** , me invadió de pronto. Evocaba ahora la ingenua narración del pescador anciano, pretendiendo por todos los medios hallarla risible. Empero, la evidencia sometió a mi frivolidad. Y, anonadado, como un chiquillo crédulo ante la más genial de las frustrerías, me entregué en brazos de la ansiedad. -¡Lástima -prorrumpí en voz alta, sofocado por los vapores y las sombras- que la obscuridad sea tal que me impida llevar a cabo una investigación provechosa! Así ocurrió. Nada, nada logré resolver de aquella alucinante aventura [next](#) >

Imagen 98. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de pintor’

Llama la atención, sin embargo, que la descripción de la vida humana se matice de desasosiego e inquietud: la vida de los hombres es ruinosa; la específica de un pintor particular, agitada. Parecería incluso sugerirse una especie de oposición oximorónica entre la “vida interior sumamente intensa” (Tario, 1943, p. 9) del féretro —frase que sugiere actividad y trascendencia— y la “ruina en la vida de los hombres” (Tario, 1943, p. 153)— que sugiere, por el contrario, pasividad e intrascendencia tras la decadencia.

### 5.3.13. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘cosa’

En el extremo superior del diferencial, en el grado más próximo al valor factorial de la este-ticidad, figura el adjetivo ‘subyugantes’, que aparece en el texto acompañado por el modifi-cador adjetivo secundario ‘todas reales’ (imagen 99).



[< previous](#) , tan áspero. Tengo dispuestos los miembros de tan maldita forma, que soy de ejecutar un movimiento agradable y ligero; un movimiento, pongo por caso, como los que realizan a diario esas bailarinas aladas, vestidas de tul, que son mis únicas amigas en este bazar abominable. Y así es evidentemente. Vivo solo, arrumbado, como un tonto despreciable transportado a un planeta de hombres listos. Mientras dura el día, me entretengo en la vitrina. La calle es céntrica, muy concurrida, y por ella desfilan cosas *subyugantes* , todas reales: caballos que trotan, perros que ladran y hacen sonar sus uñas, niños que chupan golosinas, tranvías con pasajeros en sus asientos, policías muy serios... Cada día pasan cosas distintas y, cuando además hace buen sol, los colores brillan irresistiblemente hasta herirme la vista. Así me distraigo. Pero de noche, en cuanto el empleado echa abajo la cortina de acero y apaga todas las luces, la soledad me envuelve, siento frío, y me entran unas ganas locas de llorar. Y lloro. Lloro [next >](#)

Imagen 99. Cotexto del adjetivo ‘subyugantes’

Dado que, utilizado como modificador de este lema-tema en particular, el adjetivo ‘subyugantes’ no corresponde a un sistema de valores intersubjetivamente establecido, sino a las apreciaciones personales del narrador, podemos decir que se trata de un modificador que busca transmitir un entendimiento de tipo estético: una noción de inquietud e incluso incomodidad, ante la plétora de cosas, animales y personas que transitan por la calle del texto.

En el grado subsiguiente, que corresponde a los modificadores adjetivos que externalizan valores individualmente establecidos, se ubican los adjetivos ‘tristes’, ‘frágil’, ‘distintas’, ‘bellas’ y ‘triviales’. Los adjetivos ‘tristes’, ‘frágil’ y ‘bellas’ aparecen acompañados por los adjetivos secundarios ‘feas’, ‘cruel’ y ‘claras’, respectivamente (imágenes 100 a 102).



[< previous](#) noches cuentos encantadores y, yo, fingiendo dormir, podré escucharlos perfectamente. Jugaré con su gato y su perro, con sus otros juguetes... ¡No me destrozará!" Tal cosa pensaba yo, cuando el niño levantó su carita hacia el caballero que lo acompañaba y preguntó algo que no acerté a comprender, porque hablaba un lenguaje extraño. Entonces el caballero me observó estupefacto y, señalándome con un dedo, rompió a reír del modo más innoble. Se burlaba ignominiosamente, despiadadamente, como no debe burlarse nadie de las cosas *tristes* y feas. Los vi alejarse por entre los carruajes, y aquella noche no conseguí cerrar los ojos. -¡Qué miserable he nacido! -me decía continuamente. Y miraba en la penumbra hacia los juguetitos más pueriles, tratando de dar con algo más deplorable que yo. No pude encontrarlo. Aun el soldadito de plomo es apuesto: tiene su fusil o su espada, sus charreteras, su cinturón de charol, sus bigotes muy bien simulados. La pelota es esférica, rueda, sube al cielo, tiene colores muy [next >](#)

Imagen 100. Cotexto del adjetivo ‘tristes’

∨

[< previous](#) morir muy pronto. En cuanto lleve a mi amo al camposanto. Nadie, sino yo, asistió al entierro. Nadie, sino yo, lo vio bajar al pozo, desaparecer bajo la tierra suelta...Y lo he dejado allí, metido en un cajón negro, solo, sin una luz ni una manta. Solo, como no debiera dejarse ni a un perro. ¡Qué ignominia es la vida! -pienso mientras camino. Y el cementerio queda atrás, coronado por la niebla-. ¡Qué cosa más **frágil** y cruel! ¡Qué soledad tan pavorosa la de los que se mueren! ¡Qué soledad y negrura las de mi amo! ¡Y cómo amaba la luz, el río, las hojas verdes y luminosas! ¡Cómo temía a la muerte!" Cierta vez me dijo: -Quisiera morir en mitad del mar, ahogado de luz y agua. Como estaba tísico, le horrorizaba esa cosa apretada y dura que es la fosa. -¿Quién podrá respirar allí, mi buen Teddy? Pues allí está. Allí [next >](#)

Imagen 101. Cotexto del adjetivo 'frágil'

∨

[< previous](#) morir y no puedo impedirlo porque soy un perro. Si fuera un hombre, me lanzaría ahora mismo al arroyo, asaltaría al primer transeúnte que pasara, le robaría la cartera e iría corriendo a buscar a un médico. Pero soy perro, y, aunque nuestra alma es infinita, no puedo sino arrimarme al amo, mover la cola o las orejas, y mirarlo con mis ojos estúpidos, repletos de lágrimas. Quisiera al menos hablarle, consolarle, pues sé que aunque es muy desgraciado, ama la vida, las cosas **bellas** y claras, el agua, los árboles... Está tísico y morirá irremediamente. Yo también lo estoy, pero ello importa poco. Él es un poeta, y yo un perro de la calle. Un perro -como hay tantos- a quien el poeta mantiene y cuida a costa de tremendos sacrificios; un perro, que una cruda noche de invierno, lo asaltó a la puerta de un tugurio, medio muerto de hambre y de fiebre. Me tomó entonces consigo, me condujo a su casa, encendió la estufa y [next >](#)

Imagen 102. Cotexto del adjetivo 'bellas'

El reforzamiento de estos tres adjetivos insiste en la externalización de juicios individualmente establecidos: da la impresión de que el narrador trata de convencer a su lector ideal de cómo son las cosas en el mundo que muestra a través del texto. Por otra parte, los tres cotextos muestran una tendencia hacia lo estético que se manifiesta en la transmisión de nociones de incomodidad (el caballero rompe a reír con estrépito y desprecio), miedo (la vida es tan frágil que vivirla resulta cruel y amedrentador) o melancolía (porque hay cosas bellas y claras en un mundo que ya no podrá ser vivido por el poeta moribundo). En cuanto a los adjetivos 'distintas' y 'triviales', también externalizan valores individualmente establecidos; sin embargo, en sus colocaciones no está presente este énfasis en lo estético que se aprecia en los tres ejemplos anteriores (imágenes 103 y 104).

∨

[< previous](#) aladas, vestidas de tul, que son mis únicas amigas en este bazar abominable. Y así es evidentemente. Vivo solo, arrumbado, como un tonto despreciable transportado a un planeta de hombres listos. Mientras dura el día, me entretengo en la vitrina. La calle es céntrica, muy concurrida, y por ella desfilan cosas subyugantes, todas reales: caballos que trotan, perros que ladran y hacen sonar sus uñas, niños que chupan golosinas, tranvías con pasajeros en sus asientos, policías muy serios... Cada día pasan cosas **distintas** y, cuando además hace buen sol, los colores brillan irresistiblemente hasta herirme la vista. Así me distraigo. Pero de noche, en cuanto el empleado echa abajo la cortina de acero y apaga todas las luces, la soledad me envuelve, siento frío, y me entran unas ganas locas de llorar. Y lloro. Lloro a escondidas, sin ningún aspaviento, medio muerto de miedo, pues aunque mi dolor es muy profundo, cierta vez que las bailarinas me sorprendieron en semejante trance ocurrió un hecho verdaderamente vergonzoso. Me preguntaron [next >](#)

Imagen 103. Cotexto del adjetivo 'distintas'

∨

< [previous](#) la finca, con objeto de obsequiarme los residuos de los banquetes y otras golosinas menos importantes. Hoy no. Hoy pienso de otro modo. Heme aquí confinada en una celda tenebrosa, condenada a muerte. ¿Creen que no lo adivino? ¿Creen los hombres que por ser diminutas y estar cubiertas de plumas, no tenemos las gallinas nuestro corazoncito, nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento? Me apresaron al atardecer. Paseaba yo con una amiga por el sendero de las coles. Soplaban una cautivadora brisa. Íbamos charlando de mil cosas *triviales* y picoteando, ora un rábano, ora una fruta caída, cuando se entreabrió la puerta fatídica y apareció el cocinero. Nunca me simpatizó este hombre. Es un tipo grueso, perverso, de epidermis muy roja, con un bigote cuadrado y un delantal demasiado largo, tinto en sangre generalmente. De ordinario, salta al corral con un cuchillo en la mano y se contonea por entre los árboles, berreando siempre la misma tonada. Cuando alguien osa acercársele, toma la primera estaca o piedra que ve a su alcance y la [next >](#)

Imagen 104. Cotexto del adjetivo ‘triviales’

Finalmente, en el polo del diferencial más cercano a la epistemicidad se encuentra, sintomáticamente, el adjetivo ‘concretas’, acompañado del secundario ‘alegres’. Esta combinación resulta sugerente, en la medida en que parece traslapar dos intenciones comunicativas, una descriptiva y otra valorativa (imagen 105), casi en una relación de causalidad en la que las cosas son alegres porque son concretas. En todo caso, esta colocación parece constituir la antítesis de aquella otra que habla de cosas ‘subyugantes y tristes’.

∨

< [previous](#) mayor parte en tinieblas. El cielo es ahora rojo, cuadrado y tremendo... Pero no hay un alma viviente a la vista. Por fortuna, al doblar una esquina descubro a la víctima caminando sobre la misma acera que yo. Veo sus espaldas fornidas, temibles, iluminadas oblicuamente por los farolones de gas. Percibo sus pasos burdos, huecos, igual que los de un policía o un caballo. Me apresuro y llego tan cerca de él que distingo con precisión absoluta la canción que tararea entre dientes. Pienso en mil cosas *concretas* y alegres. En mí. "Un traje gris que camina, camina..."Y cuando susurra: "Ven a mis brazos, amada..."Alzo la estaca y lo mato de un solo golpe. Debí fracturarle el cráneo. El hombre enmudece -amadaaa-, se tambalea sobre un pie, me mira ya muerto, lanza una especie de mugido y se desploma contra el asfalto, reblagado y estúpido. Sin pérdida de tiempo lo desnudo, vistiéndolo a continuación con mis ropas. Los pantalones le son un tanto cortos [next >](#)

Imagen 105. Cotexto del adjetivo ‘concretas’

Aquí no existe la equiparación que parece establecerse entre el mundo “real” y la apreciación personal de los lemas-tema que remiten a referentes con volición y capacidad de raciocinio. En general, pareciera que el lema-tema ‘cosa’ es proclive a ser calificado por más de un adjetivo cada vez, como si la polisemia inherente al referente exigiera una insistencia sobre sus cualidades particulares en cada caso.

### 5.3.14. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘día’

El lema-tema ‘día’ es modificado por dos adjetivos. El primero es ‘cálido’, que externaliza un juicio individualmente establecido —y refuerza la aproximación al consenso al colocarse al mismo nivel gramatical que el adjetivo ‘azul’<sup>33</sup>, mediante el cual se externaliza un juicio colectivamente establecido—, ya que manifiesta apreciaciones sensoriales acerca de la temperatura del día (imagen 106).

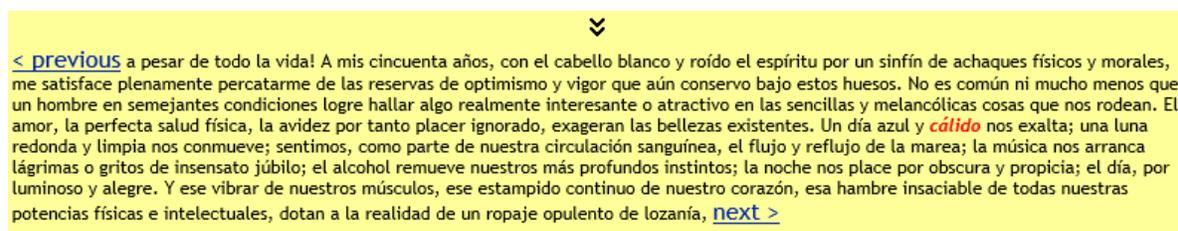


Imagen 106. Cotexto del adjetivo ‘cálido’

El segundo modificador que se encuentra en colocación con ‘día’ es ‘siguiente’, el cual se ubica en el nivel más próximo a la epistemicidad, por tratarse de un modificador que se limita a describir condiciones de continuidad en una secuencia de la que el lema-tema forma parte (imagen 107).

---

<sup>33</sup> El primer adjetivo que aparece tras el lema-tema es ‘azul’; sin embargo, el analizador seleccionó ‘cálido’ como el adjetivo principal. Es posible que esto se deba a cuestiones de programación de la herramienta; por ejemplo, a que quizá sólo ha identificado como relevantes para un sustantivo masculino dado a los modificadores adjetivos que se encuentran en colocación con él y son paradigmáticos respecto de la forma flexiva utilizada para los adjetivos masculinos del español (-o).



[< previous](#) , como temiendo que esté por presentarse aquello de lo que tan desesperadamente habla. -Cuando subíamos de las catacumbas, sobre el último peldaño de la escalera, usted me ofreció su mano. Era ya dentro de la iglesia... El carmelita aguardaba... Mademoiselle Fournier se había quedado un poco atrás... Yo dije: "Lléveme con usted para siempre, se lo ruego". Era mi salvación, la única oportunidad de ser realmente libre. Pero el miedo ahogó mi voz y usted no me oyó, Mr. X. Ni al día **siguiente** , ni después, volví a atreverme; no, no me atreví. ¡Y el drama no tuvo remedio! Y Sus cabellos fríos rozándome el rostro y el temblor convulso de sus brazos alrededor de mi cuello son las dos únicas cosas que percibo con mediana realidad. El resto: aquella voz melodiosa y titubeante; el fuego que vomita la chimenea; los muros altos y ennegrecidos; los muebles en las sombras; las lágrimas ya frías sobre mi carne... son testigos confusos y horripilantes del dolor de una mujer infame que sufre [next >](#)

Imagen 107. Cotexto del adjetivo ‘siguiente’

En la colocación de ‘[azul y] cálido’, no obstante, se aprecia un matiz valorativo, evidente al contrastar con el cotexto a la derecha de la colocación, en el cual se puede ver cómo otras apreciaciones sensoriales del entorno (la luna, el mar, la música) influyen directamente en la emotividad del narrador. Esto podría indicar una causalidad entre los sentidos y las emociones —bastante afín, por otra parte, a las características de los modificadores adjetivos que externalizan valores individualmente establecidos—.

### 5.3.15. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘pie’

Sólo modificadores adjetivos que busca la transmisión de un entendimiento epistémico acompañan a ‘pie’: ‘[de] hombres’, ‘[de los] palacios’ y ‘descalzos’ (imágenes 108 a 110). Incluso las frases nominales con función adjetiva que suceden a ‘[de] hombres’ funcionan como elementos que describen la situación narrada o, cuando más, que comunican una noción de continuidad en ella.



[< previous](#) las piedras. No acierto a descifrar nada, ni escucho otra cosa que el batir anhelante de mi corazón contra el pecho: es sólo por esto último que comprendo que no he muerto. Pero, ¿y esa gente? ¿Y esta lluvia que me duele tanto? Voy abriendo poco a poco los ojos, notando que sólo uno de ellos me sirve; con el otro distingo apenas un manchón rojo y difuso que palpita o gira, formando círculos luminosos... Siento el vientre como una inmensa boca abierta. Veo pies de **hombres** , de mujeres, de niños descalzos. Una chimenea alta y negra que humea sobre el cielo gris de la tarde. Un carruaje... otro... Percibo, demasiado remoto: -lba por ahí y lo mató aquel carro. Descubro al asesino, saltando sobre los charcos. Oigo claxons, claxons, claxons. Y, de pronto, un policía que llega, bestial como un gigante, aparta al grupo de curiosos. -¿Qué ocurre? -indaga muy fríamente. -Un perro -contesta alguien. Y el policía [next >](#)

Imagen 108. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de hombres’



[< previous](#) parte, un don espléndido: la adivinación. Y así es que descubrimos a la muerte, por mucho que ella se esconda: la presentimos en las tinieblas, encaramada sobre las cercas, bajo los puentes, durante las ferias, en la niebla... Él me dice: -Tengo frío, Teddy. Me contraigo aún más y, disimuladamente, esforzándome por no preocuparlo demasiado, le suministro calor con mi aliento. Noto sus manos heladas, flácidas, inmóviles, y evoco esos jardines tan risueños que existen al pie de los *palacios* y en cuyos macizos crecen altos y frescos los lirios. ¡Pobres manos de poeta! ¡Pobres flores! Pronto, pronto, se cerrarán para siempre. Me estoy muriendo -gime. Respira, con el rostro en alto, y agrega: -Te quedarás, pues, tan solito... Señala con gran trabajo la ventana negra. Me oprime el lomo. -¡Nos volveremos a ver en algún sitio? Callamos. Cae sobre el tejado la nieve, silba el viento doloridamente, y yo pienso con angustia en todos [next >](#)

Imagen 109. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de los palacios’



[< previous](#) soledad igual que un muro gigante y ruinoso cubierto de hiedra. Y eran sus vértices de tal suerte erizados, siniestros; sus fauces tan horripilantes y lóbregas, que no me hubiera asombrado lo más mínimo ver surgir de ellas incontables falanges de aves nocturnas, chatas y feas, con las pupilas como luciérnagas. Descubrí sin ningún esfuerzo la mancha blanca de la llave, oscilante como un péndulo, entre las rocas. Y sin ningún obstáculo, también, logré introducirme en ella, notando de qué modo crujían sus huesos bajo mis pies *descalzos*. Un olor indefinible -mezcla de jungla y de cavidad marina- flotaba en el interior. Descendí, paso a paso, hasta las calderas, enervado por la cadencia del agua, por el plenilunio absoluto, por la emanación sugerente. Una emoción inverosímil, nunca antes experimentada en mi agitada vida de pintor, me invadió de pronto. Evocaba ahora la ingenua narración del pescador anciano, pretendiendo por todos los medios hallarla risible. Empero, la evidencia sometió a mi frivolidad. Y, anonadado, como un chiquillo crédulo ante la [next >](#)

Imagen 110. Cotexto del adjetivo ‘descalzos’

### 5.3.16. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘sangre’

Es interesante observar que el lema-tema ‘sangre’ no aparece modificado por adjetivos que busquen transmitir un entendimiento de tipo epistémico, sino sólo estético o tendiente a lo estético. En el grado del diferencial más próximo al valor factorial de la esteticidad se encuentran los modificadores adjetivos ‘[de las] poseídas’ y ‘palpitante’, los cuales, como se puede corroborar al analizar los cotextos correspondientes a cada uno, forman parte de valoraciones artísticas sobre el referente, que no describen al mundo vivido, sino que internan al lector en juicios individuales de miedo e inquietud en torno a este (imágenes 111 y 112).

[< previous](#) de fístulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros biliosos y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; íncubos que devoran; campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche...Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tifosos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados y la sangre de las *poseídas*. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histórica a cuanta criatura se agita. Y así lo hice. Cada año, con una fecundidad que a mí mismo me aterrera, lanzo desde mi guarida un libro más terrífico y letal: un libro cuyas páginas retumban en la soledad como estampidos de cañón o descienden sobre las ciudades con la timidez hipócrita de la nieve. Y son de tal suerte compactos sus copos, son mis creaciones a tal grado geniales, que he logrado ahuyentar de estos rumbos a las fieras; [next >](#)

Imagen 111. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de las poseídas’



[< previous](#) era lejano, lejano; y el sol temblaba sobre las aguas y la claridad no tenía remedio. Se desplomó rígida, azul, contra el aparejo arrumbado. Cayó así, con los muslos abiertos, abiertos los labios, terriblemente profunda la herida. Aún pudo gritarme. Y acudí. Convulsionó su vientre. -¡Toooooom! Pero su cuerpo se hizo de hielo. Los ojos demasiado extáticos. La carne horripilante. Y yo busqué el suicidio lento, sudoroso, de la médula que se derrite gota a gota sobre la sangre *palpitante* . [next >](#)

Imagen 112. Cotexto del adjetivo ‘palpitante’

En el grado subsiguiente se encuentra el adjetivo ‘negruzca’, que externaliza juicios individuales sobre el referente, para insertarlos en un consenso colectivo; sin embargo, llama la atención el cotexto que lo rodea, ya que la escena narrada comunica una idea de incomodidad derivada de la extrañeza, propia más bien de un contexto valorativo (imagen 113).



[< previous](#) . -¿Disparo? -pienso instintivamente. Aprieto el gatillo y se escucha un ¡ay! dolorido, seguido de roncós estertores. Los pasos, a una, cesan totalmente, y yo presiento a mil seres horribles inclinados sobre el cuerpo de la víctima, reprochándome el crimen con sus miradas descompuestas. Atisbo a un lado y otro, mas nada anormal ha sucedido. El herido prosigue quejándose con voz cada vez más débil, y, afuera, la borrasca sacude los montes. De súbito, advierto un arroyo de sangre *negruzca* que se va extendiendo por la alfombra en dirección a la puerta... Alocado por semejante sucesión de pavorosos acontecimientos, vuelvo a disparar sobre el herido que sangra. El herido enmudece. Lo he matado sin duda. Pero, simultáneamente, un libro cae del estante, rodando como una pelota. Echo a correr tras de él y lo sujeto con la punta del zapato. No tiene páginas; no resta de él sino la cubierta. Y es mío. Es mi primer libro. También está tinto en sangre. Comprendo sin ningún [next >](#)

Imagen 113. Cotexto del adjetivo ‘negruzca’

### 5.3.17. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘luna’

Dos de los adjetivos que acompañan al lema-tema ‘luna’ se ubican en el extremo del diferencial más próximo al valor factorial de la esteticidad. Estos adjetivos, ‘mágica’ y ‘mórbida’ —secundado este último por el adjetivo ‘sangrante’— buscan transmitir la apreciación del narrador respecto del referente: sabemos que la luna no puede ser calificada, en términos de un sistema de valores colectivamente establecido, como “mágica” o “mórbida”, pero estas valoraciones individuales buscan transmitir un tipo de entendimiento puramente esté-

tico, que imbuye al texto de nociones de inquietud, enfermedad y muerte (imágenes 114 y 115).

⇓

[< previous](#) los árboles meciéndose, meciéndose. Me resuelvo y lanzo el libro contra las rocas. Cuando me vuelvo, un hombre pálido, con el sombrero negro sobre las cejas, está frente a mí. Doy un grito, reconociéndole al punto: es el ladrón misterioso de las manos enguantadas. Sonríe ante mi pánico, y yo le pregunto con el acento más tierno del mundo: -Perdone. ¿Deseaba usted robar alguna cosa? Me desmayo. Y cuando sé de mí otra vez, voy a campo traviesa, bajo la luna **mágica**, en pleno bosque, perseguido por una multitud de seres que aúllan, gimen o blasfeman, enloquecidos por la ansiedad de atraparme. "¡Son los personajes de mis libros que han escapado! -pienso sin reflexionar -. ¡Se han salvado! ¡Lograron huir a tiempo!" A lo lejos, mi casa envuelta en llamas ilumina la noche, y yo corro despavorido, saltando arroyos y muros, empalizadas y Simas, dejando parte de mis ropas enredadas en los matorrales, desgarrándome los párpados con las ramas de los [next >](#)

Imagen 114. Cotexto del adjetivo 'mágica'

⇓

[< previous](#) sus gafas. Otro, más viejo que éste, miraba pensativamente a la obscuridad. En la cabina de un multimillonario yanqui se redactaba este telegrama: "Happy New Year". Dos jovencitos núbiles, con las mejillas encendidas de deseo, tejían un sueño imposible de azahares, virginidad e incienso. No sentí la menor inquietud o temor, el más leve remordimiento. ¡Era tan pueril todo aquello! ¡Es tan pueril realmente la vida de los hombres! Miré por última vez al cielo alto, negro; a la luna **mórbida**, sangrante; a la espuma inquieta; a la concavidad profunda del horizonte. Una sed abrasadora -sed de agua salada- me quemó la garganta, cual si un fuego repentino hubiera estallado en mi pecho y se propagara a través de mis arterias. Abrí la boca y bebí. El agua penetró a borbotones, se precipitó en mi vientre, inundándome las entrañas. Cesó la orquesta. Se apagaron las luces. Tronó la sirena barriendo la llanura... Y me hundí. Me hundí cruelmente con un mundo a cuestas; con [next >](#)

Imagen 115. Cotexto del adjetivo 'mórbida'

En el extremo opuesto del diferencial, por otro lado, se encuentran los adjetivos 'redonda' y 'roja', que aparecen dos veces cada uno, insertos en dos cotextos distintos (imágenes 116 a 119).

▼

[< previous](#) ! A mis cincuenta años, con el cabello blanco y roído el espíritu por un sinfín de achaques físicos y morales, me satisface plenamente percatarme de las reservas de optimismo y vigor que aún conservo bajo estos huesos. No es común ni mucho menos que un hombre en semejantes condiciones logre hallar algo realmente interesante o atractivo en las sencillas y melancólicas cosas que nos rodean. El amor, la perfecta salud física, la avidez por tanto placer ignorado, exageran las bellezas existentes. Un día azul y cálido nos exalta; una luna **redonda** y limpia nos conmueve; sentimos, como parte de nuestra circulación sanguínea, el flujo y reflujo de la marea; la música nos arranca lágrimas o gritos de insensato júbilo; el alcohol remueve nuestros más profundos instintos; la noche nos place por oscura y propicia; el día, por luminoso y alegre. Y ese vibrar de nuestros músculos, ese estampido continuo de nuestro corazón, esa hambre insaciable de todas nuestras potencias físicas e intelectuales, dotan a la realidad de un ropaje opulento de lozanía, transparencia y ardor. De un [next >](#)

Imagen 116. Cotexto de la primera colocación del adjetivo ‘redonda’ con el lema-tema ‘luna’

▼

[< previous](#) , que no pude tolerar. Di las gracias y partí. Anochecía, cubierto el cielo de raros resplandores. Una casta brisa marina batía contra mis labios, despertando mi lujuria de hombre sucio de ciudad. Caminaba yo a lo largo de un atajo muy retorcido, rumbo a la playa, oculto casi por completo entre las espigas del maíz. Se iban encendiendo prematuramente las estrellas, titilando en la profundidad. Y cuando cayó la noche íntegramente sobre la paz del campo, vi el firmamento torvo, desmesurado, mas una gran luna **redonda** que iluminaba mi ruta. Prisionero, hostil, el mar exponía su angustia. Ya sobre la arena de la playa me estremecí como ante la explosión más carnal que pueda sacudir a eremita alguno. Me descalcé afanosamente los pies, desnudándome el torso. Absorbí el aire cargado de sal. Y de esta forma recorrí la extensión plateada, perfectamente visible, pero que se antojaba infinita. La costa alta, dura, trepaba hacia la soledad igual que un muro gigante y ruinoso cubierto de hiedra. Y eran sus vértices de tal suerte [next >](#)

Imagen 117. Cotexto de la segunda colocación del adjetivo ‘redonda’ con el lema-tema ‘luna’

▼

[< previous](#) muelle, y, lentamente, tristemente, sin ningún espasmo, me iría sumergiendo allí, allí mismo, junto a las barquichuelas de los pescadores, entre el griterío de la multitud enardecida, cerca de los comercios, de los bártulos, de los retretes de los hombres. Ningún prodigioso abismo me acogería: sólo diez, quince metros de agua turbia, pesada, multicolor por la abundancia de desperdicios. Así, pues, deseé fenecer en la inmensidad de la noche, del mar abierto, bajo las estrellas chispeantes y la luna **roja** . Ocurrió bien simplemente. Sonaba la orquesta adentro. Se bebía champagne, cerveza helada y kirsch. Se comía caviar, cerezas en compota y galletas sodas. Bailaban los pasajeros, uno que otro tripulante y el capitán. Los marineros cantaban sobre la popa, acompañados de un acordeón. Un hombre solitario, junto a una grúa, limpiaba nerviosamente sus gafas. Otro, más viejo que éste, miraba pensativamente a la oscuridad. En la cabina de un multimillonario yanqui se redactaba este telegrama: "Happy New Year". Dos [next >](#)

Imagen 118. Cotexto de la primera colocación del adjetivo ‘roja’ con el lema-tema ‘luna’

▼

< [previous](#) que me impida llevar a cabo una investigación provechosa! Así ocurrió. Nada, nada logré resolver de aquella alucinante aventura. Nada que no fuese la presencia indiscutible del yacht decrepito, sin timón ni mástil, atrapado entre las garras de la playa, y en cuyos costados aparecía el nombre simbólico: La Valse. Sin ninguna luz penetré en las cabinas y me tumbé sobre la madera chorreante. Reptaba el mar allá abajo y mugía el viento atolondradamente. Y yo presentía, como un augurio, demasiado próximos a mí, la luna **roja**, caótica, gravitando en la inmensidad como un montgolfier fugitivo; las estrellas Impávidas; la profundidad vertiginosa y traidora; mil monstruos nefastos, con una pupila azul y risueña en cada tentáculo... Al punto fui aventurando enredos, hipótesis más o menos factibles acerca de la relación secreta entre la mujer del óleo y La Valse. "...Una sirena rubia y alta, multimillonaria y enferma -la girl del óleo- inicia un viaje de recreo en compañía de su esposo o amante. Cierta noche, en las proximidades del continente, [next >](#)

Imagen 119. Cotexto de la segunda colocación del adjetivo ‘roja’ con el lema-tema ‘luna’

Como se ve, la primera colocación del adjetivo ‘redonda’ se acompaña del secundario ‘limpia’, mientras que la segunda colocación del adjetivo ‘roja’ se acompaña del secundario ‘caótica’. La segunda asociación funcionaría como catalizador de las nociones de inquietud antes señalada; la primera, como una herramienta para quintaesenciar al referente y oponerlo con nitidez a otros elementos del cotexto, arquetípicos también, como una “noche oscura y propicia”.

### 5.3.18. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘mar’

El lema-tema ‘mar’ únicamente aparece modificado por el adjetivo ‘africanos’, que se ubica en el extremo del diferencial más próximo al valor factorial de la epistemicidad, puesto que se limita a describir al referente (imagen 120).

▼

< [previous](#) las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres. /Peregrino de todos los mares; marinero de todos los puertos; noctámbulo de todas las noches... decidí sucumbir para siempre. Nada sobre la Tierra permanecía oculto para mí: la inmensidad azul o negra de los océanos; la bienvenida alegre de las ciudades blancas; la línea recta y excitante de las costas tropicales; los acantilados con sus cavernas de monstruos; las bahías aceitosas y grises de los mares **africanos**; las cordilleras más altas -peladas unas, otras azules de misterio-; los amaneceres radiantes; los crepúsculos lánguidos; las tempestades, la inercia, el estruendo; la piedad y la gula, la lujuria y las auroras boreales. De día, como un meteoro, he surcado los mares, arrullando a los hombres. De noche, como un palacio iluminado, he velado su sueño. He transportado de extremo a extremo del planeta las mercancías más exóticas: del trópico, vainilla, azúcar y piedras preciosas; de los [next >](#)

Imagen 120. Cotexto del adjetivo ‘africanos’

### 5.3.19. Modificadores adjetivos del lema-tema ‘puerta’

Las puertas están cargadas de simbolismo en los textos de Tario. En el cuento de “El mico”, perteneciente a la colección de relatos *Una violeta de más*, las puertas dan paso a situaciones incitantes, pero también angustiosas, como cuando el protagonista del relato señala que: “Las puertas permanecían cerradas. Una soledad nueva, aunque no olvidada del todo, se presentía tras aquellas puertas” (Tario, 1968, p. 29). Fiel a esta carga simbólica, aunque estableciendo ciertas diferencias en cuanto al tipo de entendimiento que se busca transmitir en cada caso, el narrador adjudica a las puertas de los cuentos fantásticos de *La noche* características que, en el grado del diferencial más próximo al valor factorial de la esteticidad, se encuentran representadas por el adjetivo ‘fatídica’, que internaliza valores individualmente establecidos y cargados de emotividad: como se puede apreciar al leer su cotexto, la idea connotada en esta colocación es, nuevamente, la de muerte (imagen 121).

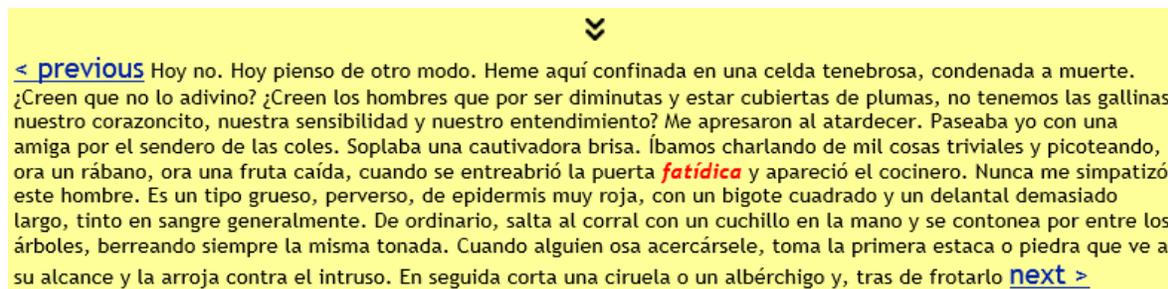


Imagen 121 Cotexto del adjetivo ‘fatídica’

Entre el grado cero de la deonticidad y el valor factorial de la epistemicidad, las frases nominales con función adjetiva ‘de un cuarto muy tétrico’ y ‘de un tugurio’ buscan internalizar juicios colectivamente establecidos acerca del referente. En el primer caso, la modificación del lema-tema aparece complementada por el superlativo ‘muy tétrico’, que denota la admisión del narrador acerca de un consenso respecto de las características del cuarto descrito y revela una noción de temor; en el segundo, la admisión del narrador respecto del consenso le permite distinguir entre un “tugurio” y un recinto de cualquier otra

naturaleza, positiva o negativa, lo cual queda demostrado en la selección de este y no otro adjetivo, para transmitir, posiblemente, una noción de recelo y en una última instancia, también temor (imágenes 122 y 123).

∨

< [previous](#) a su alcance y la arroja contra el intruso. En seguida corta una ciruela o un albrichigo y, tras de frotarlo contra su trasero, lo engulle, escupiendo la piedra a gran distancia... Pues bien, llegó el cocinero y me fue persiguiendo taimadamente por la vereda de las coles. Tan pronto llegamos a la tapia -¡oh, perfumada muy lindamente por las enredaderas de Bécquer!- me atrapó con sus manazas de simio, sujetándome por las alas. Me introdujo en la casa, hizo girar la puerta de un **cuarto** muy tétrico y me lanzó al aire, cual si se tratara de una avioneta. Caí como mejor pude y tardé mucho tiempo en moverme. Aquí estoy, en consecuencia, sola, en tinieblas, sin un galán indómito que se aventure a rescatarme. Sola con mis reminiscencias, con mi pasado turbulento, con mi angustia loca, con mi cresta ya no tan voluptuosa y mi pechuguita tierna. "Posiblemente -cavilo- me reste una noche de vida: doce horas: varios cientos de minutos... Si me pusiera a contar [next](#) >

Imagen 122. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de un cuarto’

∨

< [previous](#) de lágrimas. Quisiera al menos hablarle, consolarle, pues sé que aunque es muy desgraciado, ama la vida, las cosas bellas y claras, el agua, los árboles... Está tísico y morirá irremediablemente. Yo también lo estoy, pero ello importa poco. Él es un poeta, y yo un perro de la calle. Un perro -como hay tantos- a quien el poeta mantiene y cuida a costa de tremendos sacrificios; un perro, que una cruda noche de invierno, lo asaltó a la puerta de un **tugurio**, medio muerto de hambre y de fiebre. Me tomó entonces consigo, me condujo a su casa, encendió la estufa y se asomó a mis ojos intranquilamente. Adiviné al punto sus propósitos. Me dijo: -¿Quieres ser mi amigo? Aquella noche -y otras muchas- me cedió su leche, su pan duro, sus mantas viejas. Sin embargo, no logré conciliar el sueño, agobiado por la melancolía más terrible. "¿Qué podría yo hacer para ayudar a este hombre?"-me preguntaba continuamente [next](#) >

Imagen 123. Cotexto de la frase nominal con función adjetiva ‘de un tugurio’

Finalmente, en el extremo del diferencial más cercano al valor factorial de la epistemicidad, el lema-tema es modificado mediante el adjetivo ‘ojival’ que externaliza valores colectivos respecto del referente y comunica, así, las cualidades físicas de tamaño y forma; no obstante, el cotexto muestra una connotación, nuevamente, de muerte: tras describirla, el narrador compara la puerta con una cripta y señala, sentenciosamente, que aquella puerta es el destino suyo y de su acompañante (imagen 124).

⇓

[< previous](#) sobre las copas de los árboles, a regular distancia. Nos detenemos frente a una gran verja, cubierta a tramos por floridas y exuberantes enredaderas. En el edificio -simultáneamente a nuestra llegada- se van apagando las luces, hasta quedar una sola ventana iluminada en la planta alta. Se apea el cochero y yo lo imito, disponiéndome a seguirlo. Enciende una lamparilla eléctrica. Durante diez minutos, más o menos, bordeamos la enorme huerta, bajo una imponente masa de fronda que el viento arrulla blandamente. Una pequeña puerta *ojival*, empotrada en el espeso muro a manera de cripta, parece ser de momento nuestro destino. Mi acompañante posa la maleta, extrae una llave del bolsillo, introduce ésta en la cerradura y la puerta cede, no sin cierta resistencia. En el interior la luz es escasa, algo amarillenta y titubeante. Ascendemos a tuestas a lo largo de una empinada escalera de caracol que trepa hacia las tinieblas. Las paredes desnudas, la ausencia total de mobiliario y cierto olor penetrante a guisos y especias, me advierten que nos hallamos en [next >](#)

Imagen 124. Cotexto del adjetivo ‘ojival’

#### 5.4. Interpretación del análisis estilométrico

Con el fin de sintetizar la información analizada en los subapartados anteriores, se ha recurrido a una tabla, paralela a la del diferencial semántico, en donde se muestran las diferentes figuras retóricas, licencias literarias, conceptos y marcas estilísticas encontrados. La heterogeneidad de los elementos mostrados en esta tabla responde a las necesidades que surgen al buscar la medición de un estilo literario a través de evidencias lingüísticas: las palabras funcionan como significantes de significados; no obstante, el estilo literario va mucho más allá de los significados concretos o, incluso, de las acepciones: el contenido de las palabras, entendido en un sentido amplio, y los medios que las vinculan entre sí inciden de formas diversas sobre la configuración del estilo, cuya comprensión requiere de un acercamiento más comprensivo. Otros investigadores, como Susana Arroyo (Arroyo Hidalgo, 1993) y Michael Pearce (Pearce, 2008), se han valido de soluciones similares para realizar aproximaciones a los resultados del análisis cuantitativo y cualitativo de elementos lingüísticos. Dicho esto, el contenido de la tabla solamente refleja, de forma sintética y concisa, todo lo que ya se mencionó en los subapartados previos.

La tabla 9 (abajo) muestra, distribuidos en concordancia con los resultados de la tabla 8, los siguientes elementos: en cursivas, las figuras retóricas de hipérbole, animismo y sinestesia; los elementos que se han denominado licencias literarias —los cuales no constituyen propiamente figuras retóricas— e incluyen adjetivación socialmente halagüeña, adjetivación socialmente no halagüeña, complementación, contraste, énfasis, generalización

y marca de genitivo; finalmente, también aparecen en cursivas algunas aclaraciones acerca de la naturaleza contextual/cotextual de ciertos conceptos connotados. Sin cursivas, aparecen todos los conceptos o nociones que se connotan a través de los modificadores adjetivos que acompañan a los lemas-tema analizados.



<b>hombre</b>	<b>mano</b>	<b>noche</b>	<b>voz</b>	<b>perro</b>	<b>brazo</b>	<b>luz</b>	<b>niño</b>	<b>casa</b>	<b>mujer</b>	<b>agua</b>	<b>vida</b>	<b>cosa</b>	<b>día</b>	<b>pie</b>	<b>sangre</b>	<b>luna</b>	<b>mar</b>	<b>puerta</b>	
<b>Esteticidad (entendimiento estético)</b>																			
+	<i>Hipérbole Complementación Contraste Énfasis Grotesco Enfermedad</i>	<i>Hipérbole Tristeza</i>	<i>Hipérbole</i>	Miedo Angustia Ansiedad  Serenidad Calma Templanza  <i>Contraste</i>	Enfermedad	Ansiedad Enfermedad Incomodidad	Incomodidad			Muerte		<i>Animismo</i>	Inquietud Incomodidad	<i>Sinestesia</i>		Miedo Inquietud	Inquietud Enfermedad Muerte		Muerte
-	Obscenidad Enfermedad	Languidez	Comodidad	Percepción negativa (concepto metafórico 'abajo')		Debilidad Enfermedad	Incomodidad Debilidad	Debilidad Desvalimiento Enfermedad		Languidez Muerte		<i>Animismo</i> Percepción negativa (concepto metafórico 'abajo') Muerte		Incomodidad Miedo Melancolía		Incomodidad			
<b>Deonticidad (entendimiento deóntico)</b>																			
0																			
-	<i>Adjetivación socialmente halagüeña</i>	<i>Generalización</i>						Desvalimiento Enfermedad		<i>Adjetivación socialmente no halagüeña</i>									Temor
+	<i>Complementación Énfasis Obscenidad Enfermedad</i>	<i>Hipérbole</i>	Incomodidad	<i>Descripción</i>	Enfermedad Precariedad	Incomodidad Enfermedad Debilidad ( <i>Cotextuales/ contextuales</i> )	Impureza Desacralización Grotesco	Desvalimiento	Contigüidad	Languidez		Ruina Agitación	Alegría ( <i>antitética</i> )	Continuidad	<i>Marca de genitivo</i>		Inquietud Congruencia paradigmática ( <i>antitética</i> )	Localización	Muerte ( <i>Cotextual/ contextual</i> )
<b>Epistemicidad (entendimiento epistémico)</b>																			

Tabla 9. Figuras retóricas, licencias literarias, conceptos y nociones connotados por los adjetivos del diferencial.



Como resultado final de los hallazgos mostrados en las tablas 8 y 9, así como de su análisis conjunto, se proponen las siguientes consideraciones en torno a la naturaleza del estilo representativo de los cuentos fantásticos de *La noche*, de Francisco Tario:

1) De los 113 (100%) modificadores adjetivos compilados mediante los análisis basados en la interpretación que hace Palacios de la teoría de la acción comunicativa y, posteriormente, la técnica del diferencial semántico, 62 (54.9%) refieren a un tipo de entendimiento estético, mientras que 51 (45.1%) refieren a un tipo de entendimiento epistémico. Los valores absolutos y relativos asociados a cada uno de los grados del diferencial semántico de la tabla 8 se muestran a detalle en la tabla siguiente (tabla 10):

Grados	Valor absoluto	Porcentaje respecto del total	Porcentaje respecto del valor diferencial correspondiente
+ Esteticidad	31	27.5%	50%
- Esteticidad	31	27.5%	50%
- Epistemicidad	17	15%	33.3%
+ Epistemicidad	34	30%	66.7%

Tabla 10. Valores absolutos y relativos de los modificadores adjetivos asociados a cada uno de los grados del diferencial semántico.

De estos resultados podría deducirse que la tendencia general del conjunto de modificadores adjetivos es la descripción.

2) Sin embargo, en la tabla 8, aparecen secundados 19 modificadores adjetivos tendientes a la comunicación de un entendimiento estético (17% respecto del total de 113), contra 13 modificadores adjetivos tendientes a la comunicación de un entendimiento epistémico (12% res-

pecto del total de 113). Los valores absolutos y relativos correspondientes a cada uno de los grados del diferencial semántico de la tabla 8 se muestran a detalle en la tabla siguiente (tabla 11):

Grados	Valor absoluto	Porcentaje respecto del total	Porcentaje respecto del valor diferencial correspondiente
+ Esteticidad	7	6%	37%
- Esteticidad	12	11%	63%
- Epistemicidad	2	2%	15%
+ Epistemicidad	11	10%	85%

Tabla 11. Valores absolutos y relativos de los modificadores adjetivos que aparecen acompañados por modificadores secundarios, asociados a cada uno de los grados del diferencial semántico.

Como se puede ver en la tabla 11, es en el grado del diferencial que se encuentra entre la deonticidad y la esteticidad (- Esteticidad) y en el grado paradigmático del valor factorial de la epistemicidad (+ Epistemicidad), donde se concentra la mayor parte de los modificadores adjetivos secundarios, los cuales tienden, como ya se vio, a comunicar un entendimiento de tipo estético. Estos dos grados del diferencial corresponden, respectivamente, a la externalización de valores individualmente establecidos y la externalización de valores colectivamente establecidos. Si se piensa que la externalización de valores individualmente establecidos busca “convencer” a la colectividad —representada por el lector ideal-lector real— y que la externalización de valores colectivamente establecidos es un intento por consensuar una realidad “real” —la cual no puede ser admitida más que a través de la vivencia personal—, es viable pensar que la mayor proporción de modificadores adjetivos secundarios en estos grados responda a la necesidad narrativa de dejar una cierta impronta de apreciación personal en la descripción.

3) Se puede añadir a lo anterior, por otra parte, que la menor proporción de modificadores adjetivos secundarios en el grado paradigmático del valor factorial de la esteticidad (+ Estetici-

dad) y el que se encuentra entre la deonticidad y la epistemicidad (- Epistemicidad) podrían, en este sentido, responder a situaciones comunicativas —la internalización de valores individualmente establecidos y la internalización de valores colectivamente establecidos, respectivamente— en las que, puesto que el proceso comunicativo es el de la internalización y no el de la externalización, no es necesario reafirmar la impronta de la apreciación personal en la valoración.

4) En la tabla 12 se puede ver también que en los mismos grados en los que se ubica la mayor proporción de modificadores adjetivos secundarios ocurre también la repetición de modificadores adjetivos primarios; es decir, existe en estos grados una menor riqueza de modificadores adjetivos primarios:

Grados	Valor absoluto	Porcentaje respecto del total	Porcentaje respecto del valor diferencial correspondiente
+ Esteticidad	0	0%	0%
- Esteticidad	3	3%	100%
- Epistemicidad	0	0%	0%
+ Epistemicidad	3	3%	100%

Tabla 12. Valores absolutos y relativos de los modificadores adjetivos primarios que se repiten, asociados a cada uno de los grados del diferencial semántico.

5) En otras palabras, el énfasis en la transmisión del entendimiento y la riqueza de los modificadores adjetivos asociados a los grados del diferencial que corresponden al valor factorial de la esteticidad parecen ser mayores, a pesar de que, en cantidad y proporción, sean superados por los modificadores adjetivos asociados a los grados del diferencial que corresponden al valor factorial de la epistemicidad. Lo anterior permite pensar que una parte del estilo que caracteriza a

los cuentos fantásticos de *La noche* se deriva del uso de modificadores adjetivos, primarios y secundarios, tendientes a comunicar un entendimiento de tipo estético o valorativo.

6) Por lo que toca a las connotaciones que subyacen a la adjetivación en los cuentos fantásticos de *La noche*, principalmente la que corresponde a la internalización de juicios individualmente establecidos (+ Esteticidad) y la externalización de juicios individualmente establecidos (- Esteticidad), es notoria la insistencia del narrador-autor en utilizar aquellas herramientas estilísticas que entrañan ambigüedad y ruptura. Como ejemplo, se pueden tomar las nociones de enfermedad, incomodidad, inquietud y miedo, recurrentes en todo el conjunto de modificadores adjetivos (tabla 13):

Grados	Enfermedad	Incomodidad	Inquietud	Muerte
+ Esteticidad	4	3	3	3
- Esteticidad	3	3	0	2
- Epistemicidad	1	0	0	0
+ Epistemicidad	3	2	1	1

Tabla 13. Incidencia de connotaciones vinculadas a nociones de enfermedad, incomodidad, inquietud o muerte.

La presencia de estas connotaciones, aunque se aprecia en todo el conjunto, se concentra particularmente en los grados del diferencial que corresponden al valor factorial de la esteticidad. Dicho de otro modo, las valoraciones personales del narrador-autor tienden a connotar nociones que encierran ideas de ambigüedad (como la inquietud y la incomodidad) o ruptura (como la enfermedad, que rompe con una situación de normalidad física o mental, o como la muerte, que es terminante y abre paso a lo ignoto).

Además de estas nociones, subyacen en la adjetivación del conjunto analizado otras varias que acusan ambigüedad y ruptura. Nuevamente, es en los grados del diferencial que corresponden al valor factorial de la esteticidad donde se concentra la mayor proporción y variedad de estos elementos, si bien en los grados del diferencial que corresponden al valor factorial de la epistemi-

cidad se pueden hallar algunos rasgos estilísticos interesantes como la adjetivación socialmente halagüeña del lema-tema ‘hombre’ y la socialmente no halagüeña del lema-tema ‘mujer’.

7) De lo anterior puede deducirse que otra parte del estilo que caracteriza a los cuentos fantásticos de *La noche* tiene sustento en la narración de una realidad vivida incómoda, comunicante de valores de naturaleza altamente individual, no colectiva. Además, en general, la evidencia lingüística tomada de los cuentos fantásticos de *La noche* muestra una inclinación hacia la incomodidad. Los cuentos fantásticos de *La noche* se esbozan así como *un conjunto de relatos marcados por la transmisión de un entendimiento de tipo valorativo y nociones vinculadas a la incomodidad de lo perturbador.*



## **6. Conclusiones**

A continuación se recogen las conclusiones de la tesis, así como algunas recomendaciones para utilizar y calibrar adecuadamente *Sketch Engine* cuando se le usa como herramienta de análisis literario, sobre todo cuando se trabaja con textos literarios que tienden a la expresión poética o figurativa, como es el caso en este trabajo, y la discusión que, consideramos, queda abierta en torno a nuestro tema de investigación.

### **6.1. Conclusiones**

Existen diferentes aproximaciones a lo fantástico en la literatura. En el capítulo dedicado al marco teórico, se mencionaron algunos acercamientos a lo fantástico —unos más popularmente admitidos que otros—, todos consistentes en cuanto a señalar que su esencia tiene que ver con la irrupción de un elemento incómodo, perturbador, extraño o inexplicable dentro de los límites de la realidad. Ahora bien, en cuanto a los acercamientos a la literatura fantástica, se vio que, en general, la irrupción necesaria en ella para lograr el efecto fantástico suele ser definida respecto de la realidad exógena del texto; esto es, de todo lo que está fuera del texto. No obstante, puesto que el texto literario constituye un circuito comunicativo cerrado entre narrador-autor-hombre real que escribe y lector ideal-lector real-hombre real que lee, parece apropiado que la irrupción de lo fantástico sea buscada y definida con base en la sustancia que da forma a este circuito; esto es, las palabras y la forma en que se relacionan entre sí: su léxico y su estilo.

La lingüística de corpus y la lingüística computacional ofrecen, en este sentido, métodos y herramientas útiles para quien busca acercarse a los textos literarios sobre la base de los textos mismos, con el fin de hallar y recoger evidencias lingüísticas de un fenómeno dado. En esta tesis, se han utilizado métodos y herramientas propios de ambas vertientes de la lingüística aplicada, pero también de la filosofía del lenguaje y la semántica lingüística. Esta interdisciplinariedad

tuvo por objeto analizar el corpus principal de trabajo, los cuentos fantásticos de *La noche*, desde una perspectiva comprensiva, que permitiera considerar factores cualitativos de la sustancia lingüística de los textos, pero siempre en referencia al mundo vivido, interpretado, transcrito en el circuito comunicativo, donde el texto es escrito y leído al mismo tiempo.

A través de esta aproximación, se lograron un objetivo general y tres objetivos específicos. El objetivo general —buscar las manifestaciones lingüísticas concretas del concepto de lo fantástico en *La noche*, con base en el análisis de su léxico y estilo, mediante métodos basados en la lexicometría y la estilometría—, se concretó en la consecución de los tres objetivos específicos, a saber:

1) Llevar a cabo un análisis lexicométrico en torno a veinte lemas-tema de los cuentos fantásticos de *La noche* de Francisco Tario —corpus principal de este trabajo— utilizando como corpora de control el resto de sus cuentos, tanto fantásticos como no fantásticos.

2) Llevar a cabo un análisis estilométrico de estos lemas-tema, con base, principalmente, en la aplicación de la teoría de la acción comunicativa —propuesta por Jürgen Habermas (Habermas, 2010), y la técnica del diferencial semántico —ideada por Charles E. Osgood, George Suci y Percy Tannenbaum (Osgood, Suci & Tannenbaum, 1971)— a los modificadores adjetivos que los califican.

3) Interpretar los datos arrojados por los dos análisis anteriores para tratar de caracterizar lo fantástico en *La noche*, desde una perspectiva de la evidencia lingüística.

La interpretación de datos llevada a cabo en el quinto capítulo de esta tesis, con base en los fundamentos teóricos y metodológicos ya mencionados mostró una marcada tendencia de la adjetivación utilizada en los cuentos fantásticos de *La noche* hacia la hipérbole y la incomodidad, entre cuyas evidencias lingüísticas concretas figuran figuras retóricas, licencias literarias, conceptos y nociones afines a estas características. Esta es, posiblemente, sólo una de las manifestaciones de lo fantástico en el conjunto de textos analizado; sin embargo, los resultados obtenidos representan un punto de partida para posibles futuras investigaciones en torno a lo fantástico en la obra literaria de Francisco Tario y en general. En general, es posible proponer que lo fantástico

en *La noche* tiene que ver con una adjetivación tendiente a la exageración y la incomodidad, donde se privilegia la transmisión, dentro del circuito comunicativo que los textos representan, de un entendimiento de tipo valorativo.

## 6.2. Recomendaciones

*Sketch Engine*, según pudimos comprobar, no sólo tiene problemas de etiquetado para el español, sino que “confunde” relaciones gramaticales, debido a que las clasifica con base en un criterio de posición sintagmática convencional; en otras palabras, equivoca las categorías gramaticales porque “desconoce” o “no está familiarizado” con la gramática del español y sus características posicionales en determinados contextos.

En la tabla correspondiente al *word sketch* del lema-tema ‘hombre’, por ejemplo, vemos que el lema sustantivo ‘morfina’ ha sido tachado del listado: posiblemente, la razón sea que el programa “pensó” que, puesto que el sustantivo ‘morfina’ aparece en el corpus antecedido por la preposición ‘de’, debía tratarse de un modificador con función adjetiva. Esto se debe a que *Sketch Engine* responde, para la clasificación de modificadores con función adjetiva en general, a un esquema inserto en su programación conocido como *sketch grammar*, que define la *gramrel* ‘n-modifier’, correspondiente a los adjetivos, como una relación en la que el modificador nominal es antecedido invariablemente por la preposición ‘de’. En una revisión más detallada mediante *Concordancer*, no obstante, se puede comprobar que, en realidad, ‘de morfina’ funge como complemento preposicional de régimen del verbo ‘nutrir’, construcción que no es sino la forma en que, dentro del idiolecto de Tario, se concreta el más convencional ‘nutrir con’. Nos sucedió algo similar con algunos sustantivos y verbos en relaciones de sujeto u objeto directo. También entre las colocaciones del lema-tema ‘hombre’, hallamos que verbos como ‘creer’, que habían sido clasificados por el programa dentro de una relación verbo-objeto directo respecto del lema en cuestión, se encontraban realmente en una relación verbo-sujeto, aunque el orden convencional se encontraba invertido debido a cuestiones estilísticas.

El *sketch grammar* de *Sketch Engine*, como se ve, omite algunas posibilidades sintácticas del español, como la inversión —muy literaria, por otra parte— de verbos y sustantivos, cuando se encuentran en una relación de sujeto. Este tipo de dificultades puede resultar en datos falaces, que sólo pueden ser detectados tras una revisión “manual” y minuciosa de todos los cotextos de las colocaciones halladas mediante *Word Sketch*. Nosotros, gracias al volumen reducido de nuestro subcorpus, logramos depurar los datos arrojados por *Sketch Engine*: ello redujo sensiblemente el tamaño de algunas muestras, pero, a cambio, las ha delimitado de una manera fiable. El *sketch grammar*, no obstante, no es fijo y puede ser editado a discreción y de acuerdo a las necesidades del trabajo para el que será utilizado el programa, por lo cual, de ser posible, es recomendable ajustar los parámetros sintácticos y gramaticales de este esquema antes de proceder a utilizar *Sketch Engine*, particularmente cuando se trata con textos de carácter eminentemente literario, en los que las normas convencionales de la sintaxis y la gramática podrían ser objeto de licencias y tropos.

### 6.3. Discusión abierta

Considerando la proclividad a la búsqueda de la incomodidad a la que responde el estilo que caracteriza a los cuentos fantásticos de *La noche*, ¿podría la inquietud de Tario por lo fantástico responder no a una postura contestataria respecto del canon literario de su época, ni a una indolencia que se complacía en ignorar las condiciones que daban lugar a dicho canon, como parecen sugerir las constantes alusiones a su obra “marginal”, sino al mismo sentimiento de malestar por la imposición cultural que tan profundamente arraigaba en otros autores del Milagro Mexicano? Esto no es ya trabajo para la lingüística, pero bien se podría partir, para iniciarlo, de las evidencias halladas en este trabajo, así como de otras, que se basen en el texto mismo y permitan sustentar, de manera endógena, la teoría literaria.

## **Bibliografía y hemerografía**

Allan, K. (2009). *Concise Encyclopedia of Semantics*. Oxford: Elsevier.

Anderson Imbert, E. (1999). *Teoría y técnica del cuento* (3ª ed.). Barcelona: Ariel.

Arroyo Hidalgo, S. (1993). *El 'Primero Sueño' de Sor Juana: estudio semántico y retórico*, México: Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey Campus Estado de México.

Arroyo Hidalgo, S. (1994). *Aplicación de la Lingüística Computacional al 'Primero Sueño' de Sor Juana. Materiales de análisis*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México.

Azuela, A. (1993). *Al filo del agua en su contexto histórico-literario*. En A. Azuela (Coord.), *Al filo del agua* (pp. XXIII-XXV). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bernal, R. (Prol.) (2011). La broma. En F. Tario, *Aquí abajo* (pp. 9-12). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Botton Burlá, F. (1994). *Los juegos fantásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Brugger, W. (2014). *Diccionario de Filosofía* (2ª ed.) [Edición revisada y ampliada bajo la dirección de Harald Schöndorf]. Barcelona: Herder.

Carranza, I. (2006). Un sueño en el mar. En: A. Toledo. *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario* (205-219). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Castro B., Sierra G., Torres-Moreno J.M., & da Cunha, I. (2011). El discurso y la semántica como recursos para la detección de similitud textual. En: *Anais do III Workshop 'A RST e os Estudos do Texto'* (pp. 9-12). Cuiabá: Sociedade Brasileira de Computação.

Dugast, D. (1979). *Vocabulaire et discours. Essai de lexicométrie organisationnelle. Fragments de Lexicologie Quantitative*, Suiza: Slatkine.

Espinasa, J. M. (junio de 1989). La sonrisa de un murciélago. En: *Casa del tiempo*, IX (86), pp. 25-30.

Faber, P., Moreno Ortiz, A., & Pérez Hernández, C. (1999). Lexicografía computacional y lexicografía de corpus. En: *Estudios de Lingüística del Español*, volumen monográfico, pp. 175-213.

Golcher, F. (2007). A new text statistical measure and its application to stylometry. Trabajo presentado en el Institute of Electrical and Electronics Engineers Symposium on Visual Analytics Science and Technology, Sacramento, California. Trabajo recuperado de <http://www.birmingham.ac.uk/documents/collegeartslaw/corpus/conference-archives/2007/71Paper.pdf>

González Dueñas, D., & Toledo, A. (junio de 1989). Francisco Tario: retrato a voces. En: *Casa del tiempo*, IX (86), pp. 11-24.

Gorostiza, C. (15 de enero de 1944). Aquí abajo. En: *El Hijo Pródigo*, III (10), pp. 54-55.

Guzmán Wolfffer, R. (5 de enero de 2014). Tario, el fantástico. En: *La Jornada semanal* [Suplemento dominical]. Creación, p. 12.

Habermas, J. (2010). *Teoría de la acción comunicativa* (3ª ed.). Madrid: Trotta.

Keim, D. A. & Oelke, D. (2007). Literature fingerprinting: A new method for visual literary analysis. Trabajo presentado en el Institute of Electrical and Electronics Engineers Symposium on Visual Analytics Science and Technology, Sacramento, California. Adquirido en línea en <http://ieeexplore.ieee.org/xpl/articleDetails.jsp?arnumber=4389004>

Kilgarriff, A. (2004). Web as corpus. En: J. Sampson, & D. McCarthy, *Corpus linguistics: readings in a widening discipline* (pp. 413-471). Londres: Continuum.

Kilgarriff, A., Rychly, P., Smrz, P., & Tugwell, D. (2004). The Sketch Engine. En: *Proc. EURALEX*, pp. 105-116.

Kilgarriff, A. (2014). The Sketch Engine: ten years on. En: *Lexicography*, pp.1-10.

Lakoff, J. & Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana* (2<sup>da</sup>. ed.). Madrid: Cátedra.

Lancashire, I. (con John Bradley, Willard McCarty, Michael Stairs, & T.R. Wooldridge) (1996). *Using TACT with electronic texts: a guide to text-analysis computing tools, versión 2.1 for MS DOS and PC DOS*. Nueva York: The Modern Language Association of America.

Lara, L. F. (2001). *Ensayos de teoría semántica: lengua natural y lenguajes científicos*. México: El Colegio de México.

Lázaro Hernández, J.A. (2010). *Extracción de la terminología básica de las sexualidades en México a partir de un corpus lingüístico*. (Tesis de licenciatura). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Llisterri, J. (1996), *Preliminary recommendations on spoken texts*. EAGLES Document EAG-TCWG-STP/P. URL: <http://www.ilc.cnr.it/EAGLES96/spokentx/spokentx.html> [Consultado el 20 de enero de 2015.]

López Chávez, J. & Arjona Iglesias, M. (1994). *Lexicometría y fonometría del 'Primero Sueño' de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

López Chávez, J. (2011). Un acercamiento a la estructura del mundo narrativo del léxico básico del español de México. En: M.E. Vázquez Laslop, K. Zimmermann & F. Segovia (Eds.), *De la lengua por sólo la extrañeza. Estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara, 1*, (pp. 397-416). México: El Colegio de México.

Lovecraft, H.P. (1927/1984). *El horror en la literatura*. México: Alianza.

Lyons, J. (1997). *Semántica lingüística, una introducción*. Madrid: Paidós.

American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la 'American Psychological Association'*. (2<sup>da</sup> ed.) [versión abreviada]. México: El Manual Moderno.

Martínez, J.L. (1949). *Literatura mexicana del siglo XX (1919-1949)*. México: Antigua Librería Robredo.

Matoré, G. (1953). *Le méthode en lexicologie. Domain français*. París: Didier.

Mejía González, A. A. (primavera de 2015). La estrategia del exceso: manifestaciones fantásticas en la pieza dramática *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario. En: *Brumal (III) 1*, pp. 207-226.

Meyer, L. (2000). De la estabilidad al cambio. En: D. Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México* (pp. 881-943). México: El Colegio de México.

Monsiváis, C. (2000). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En: D. Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México* (pp. 957-1076). México: El Colegio de México.

- Nida, E. A. (1975). *Componential Analysis of Meaning*. Belgium: Mouton.
- Nida, E. A. & Taber C. R. (1982). *The theory and practice of translation*. Leiden: United Bible Societies.
- Osgood, C. E., Suci G.J., & Tannenbaum, P. (1957). *The measurement of meaning*. Illinois: University of Illinois Press.
- Paredes, A. (septiembre-octubre de 1988). El caso Tario. En: *Casa del tiempo*, VIII (79), pp. 79-80.
- Paz, O. (1950/1993). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Pearce, M. (2008). Investigating the collocational behaviour of MAN and WOMAN in the BNC using Sketch Engine. En: *Corpora*, 3 (1), pp. 1-29.
- Pérez Guerra, J. (1998). *Introducción a la lingüística de corpus*. Santiago de Compostela: Tórculo.
- Poblete, P. (2011). Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario. En: *The Korean Journal of Hispanic Studies*, (8), pp. 217-237.
- Poblete, P. (2012). La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario. En: *Literatura Mexicana*, 2 (23), pp. 97-110.
- Quine, W. (2001). *Palabra y objeto*. Barcelona: Herder.
- Rabell, M. (5 de octubre de 1989). El caballo asesinado: ¿teatro del absurdo? En: *El día*, Se alza el telón, 21.
- Revueltas, J. (1943/1980), *El luto humano*. México: Era.

Rivas, A., (septiembre-octubre de 1988). Ala luz oscura de Francisco Tario. En: *Casa del tiempo* VIII (79), pp. 78-79.

Rosas, González, A. (2011). *Análisis estilométrico para la detección de plagio* (Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rulfo, J. (1953/2006). *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra.

Sábato, E., (1963). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.

Sánchez Sánchez, A. E. (2006). Abracadabra. En: A. Toledo. *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario* (220-266). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Saussure, F. (2000). *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.

Seligson, E. (1988). Y el vivir nunca es silencioso. En: A. Toledo (Comp.), *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 7-12.

Sinclair, J. (2004). Corpus creation. En: J. Sampson & D. McCarthy, *Corpus Linguistics: Readings in a Widening Discipline* (pp. 78-84). Londres: Continuum.

Tario, F. (1943). *La noche*. México: Antigua Librería Robredo.

Tario, F. (1943) *Aquí abajo*. México: Antigua Librería Robredo.

Tario, F. (1946). *Equinoccio*. México: s.e.

- Tario, F. (1946). *La puerta en el muro*. México: Colección “Lunes”.
- Tario, F. (1950). *Yo de amores qué sabía*. México: Colección “Los presentes”.
- Tario, F. (1951). *Breve diario de un amor perdido*. México: Colección “Los presentes”.
- Tario, F. (1951). *Acapulco en el sueño*. México: s.e.
- Tario, F. (1968). *Una violeta de más (cuentos fantásticos)*, México: Joaquín Mortiz.
- Tario, F. (1998). *Acapulco en el sueño* (2ª ed.) [Edición facsimilar]. México: Fundación Cultural Televisa.
- Tario, F. (1952). *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tario, F. (1988). *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Tario, F. (1989). *Equinoccio*. México: Cuadernos del nigromante.
- Tario, F. (1990). *Una violeta de más*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Tario, F. (1993). *Jardín secreto*. México: Joaquín Mortiz.
- Tario, F. (2004). *Cuentos completos*. México: Lectorum.
- Tario, F. (2013). *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Ediciones El Milagro.
- Tario, F. (2013). *La desconocida del mar y otros textos recuperados*. México: Ficticia.

- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (2<sup>da</sup> ed.). México: Premia.
- Toledo, A. (Sel.) (1988). *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Toledo, A. (2004). *El fantasma en el espejo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Toledo, A. (comp.) (2006). *Dos escritores secretos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Toledo, A. (2012). Prólogo. En: Tario, F., *La noche* (pp. 9-23). Madrid: Atalanta.
- Toledo, A. (Ed.), (2013). *La desconocida del mar y otros textos recuperados*. México: Ficticia.
- Torres, G. & A. D. (6 de mayo de 1990). Morir frente al espejo. En: *La Jornada Semanal* (nueva época) 47, pp. 12-13.
- Torres, G. & A. D., (septiembre-octubre de 1990). El caballo asesinado. En: *Escénica* (nueva época) 1, pp. 14-16.
- Ullmann, S. (1962). *Semántica, introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Aguilar.
- Ullmann, S. (1979). *Significado y estilo*. Madrid: Aguilar.
- Yáñez, A. (1947/1993), *Al filo del agua*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

## **Referencias web**

*Corpus Diacrónico del Español*. [Corpus electrónico en línea, de la Real Academia Española].

URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [Consultado el 9 de mayo de 2014.]

*Corpus de Referencia del Español Actual*. [Corpus electrónico en línea, de la Real Academia

Española]. URL: <http://corpus.rae.es/creanet.html> [Consultado el 9 de mayo de 2014.]

*Sketch Engine*. [Analizador léxico en línea.] URL: <http://www.sketchengine.co.uk/> [Consultado

el 9 de mayo de 2014.]

*The British National Corpus (version 3) [BNC XML Edition]*. [Corpus electrónico en línea, distribuido por la Oxford University Computing Services, en representación del BNC Consortium].

URL: <http://www.natcorp.ox.ac.uk/> [Consultado el 9 de mayo de 2014.]



## Anexo

	<u>hombre</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano privado</b>	<u>hercúleo</u> <u>famélicos</u>	listos docto solitario riquísimo
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano público</b>	<u>sucio</u> pálido	[de] <u>barba</u> <u>gordo</u> <u>ventrudo</u>
			- <u>sinestésico</u> + <u>verificable</u> - <u>subietivo</u>
			+ <u>sinestésico</u> + <u>verificable</u> - <u>subietivo</u>

	<u>mano</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano privado</b>	[de] terciopelo llenas [de] lágrimas y versos]	[de] poeta
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano público</b>	<u>finá</u>	[los pies y las manos] <u>largos</u> <u>blanca</u> llenas [de plumas]
			- <u>sinestésico</u> + <u>verificable</u> - <u>subietivo</u>
			+ <u>sinestésico</u> + <u>verificable</u> - <u>subietivo</u>

	<u>noche</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano privado</b>	enorme	
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano público</b>	clara	[de] insomnio [de] tormenta [de] diciembre [de] bodas [de] invierno entera
			- <u>sinestésico</u> + <u>verificable</u> - <u>subietivo</u>
			+ <u>sinestésico</u> + <u>verificable</u> - <u>subietivo</u>

	<u>VOZ</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano privado</b>	alada [de] ultratumba <u>ultrahumana</u> cavernosa lastimosa saludable frenética dulce ágil <u>cálida</u> frescas	humanas
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano público</b>	baja baja baja alta <u>ronca</u> <u>ronca</u> sollozante	

	<u>brazo</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano privado</b>	[de la] ansiedad marinos	
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subietivo	<b>Plano público</b>	frágiles	[de la] madrecita [de un] perchero

<u>luz</u>	Esfera valorativa	Esfera epistémica
<b>Plano privado</b>	extenuante <u>extrañas</u>	
<b>Plano público</b>	<u>diáfana</u> débiles	[de] bengala [de una] casa <u>amarilla</u>

- sinestésico  
- verificable  
+ subietivo

+ sinestésico  
- verificable  
+ subietivo

- sinestésico  
+ verificable  
- subietivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subietivo

<u>niño</u>	Esfera valorativa	Esfera epistémica
<b>Plano privado</b>		pobre pobre pobres [niñas] anémicas idiotas
<b>Plano público</b>	hermoso <u>delicado</u> loco	déscalzos

- sinestésico  
- verificable  
+ subietivo

+ sinestésico  
- verificable  
+ subietivo

- sinestésico  
+ verificable  
- subietivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subietivo

<u>casa</u>	Esfera valorativa	Esfera epistémica
<b>Plano privado</b>		
<b>Plano público</b>		contigua

- sinestésico  
- verificable  
+ subietivo

+ sinestésico  
- verificable  
+ subietivo

- sinestésico  
+ verificable  
- subietivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subietivo

	<u>agua</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano privado</b>		
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano público</b>	<u>pura</u> <u>profunda</u> <u>profunda</u> <u>turbia</u>	

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

	<u>vida</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano privado</b>	<u>interna</u>	[de los] <u>hombres</u> [de] <u>pintor</u>
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano público</b>		

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

	<u>cosa</u>	<b>valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano privado</b>	<u>subyugantes</u>	
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano público</b>	<u>tristes</u> <u>frágil</u> <u>distintas</u> <u>bellas</u> <u>triviales</u>	<u>concretas</u>

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

	<u>día</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
- <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano privado</b>		
+ <u>sinestésico</u> - <u>verificable</u> + subjetivo	<b>Plano público</b>	<u>cálido</u>	<u>siguiente</u>

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

<u>amo</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
<b>Plano privado</b>		
<b>Plano público</b>		

- sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

+ sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

<u>sangre</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
<b>Plano privado</b>	[de las] poseídas palpitante	
<b>Plano público</b>	negruzca	

- sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

+ sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

<u>luna</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
<b>Plano privado</b>	mágica <u>mórbida</u>	
<b>Plano público</b>		redonda <u>redonda</u> roja roja

- sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

+ sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

<u>mar</u>	<b>Esfera valorativa</b>	<b>Esfera epistémica</b>
<b>Plano privado</b>		
<b>Plano público</b>		africanos

- sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

+ sinestésico  
- verificable  
+ subjetivo

- sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo

+ sinestésico  
+ verificable  
- subjetivo