



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de Doctorado en Lenguas, Literaturas y Culturas, y sus
Aplicaciones

**El Lenguaje Poético de *Museo de Cera* por
José María Álvarez: un estudio estilístico
basado en corpus**

Tesis doctoral

Presentada por Mai Ghoraba

Dirigida por Dra. M.^a Milagros del Saz-Rubio

Valencia, noviembre 2019

Para mis padres

Osama Ghoraba y Suzan El-Ghobashy

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo de tesis doctoral es someter la obra poética de José María Álvarez, *Museo de Cera*, compuesta por 495 poemas (69.718 palabras) al análisis estilístico basado en corpus. Este objetivo no podría haberse llevado a cabo individualmente sin el avance de las herramientas de etiquetado y del análisis de corpus. El diseño de la metodología mixta del trabajo que combina técnicas del análisis cuantitativo, representado en el análisis de clavicidad y frecuencias, y del análisis cualitativo manual basado en la anotación morfosintáctica de la obra y el análisis de concordancias, ha contribuido a desvelar una serie de características y patrones lingüísticos que conforman la huella dactilar del estilo de Álvarez en el registro de *Museo de Cera*.

Nuestro análisis de carácter exploratorio-descriptivo ha generado resultados que se clasifican bajo tres rúbricas principales: el contenido de la obra, los marcadores de estilo del poeta y la función estética que cumplen dentro de la obra. Las claves temáticas sobre las cuales versa el *Museo de Cera* son la memoria individual y colectiva (representada en la literatura y la historia), el placer carnal, estético e intelectual, y el cuestionamiento de las formas de poder ideológicas, políticas o religiosas de tipo absoluto.

En la sección de Conclusiones de la presente tesis, se recogen los principales marcadores del estilo alvarecino, de los cuales destacan: el sobreuso del demostrativo evocador y el de la deixis intermedia, la descripción por medio de adjetivos evaluativos, la correlación entre los adjetivos de grado superlativo y la descripción física y la exhortación concurrente con acciones de percepción visual. La suma de todos estos rasgos estilísticos ha demostrado que la configuración léxica de *Museo de Cera* cumple con las funciones siguientes: el involucramiento del receptor como participante en la elaboración del mensaje del poema, la representación de la singularidad de las diversas voces sociales, la ruptura del código lingüístico tradicional propio del género lírico y la narración de momentos y eventos pasados.

La aportación de este proyecto de tesis doctoral reside en ofrecer un modelo descriptivo de la lengua y estilo de Álvarez en *Museo de Cera*, así como la producción

de un corpus digital reutilizable de la obra, enriquecido por etiquetas de categorías sintácticas.

Palabras clave: Estilística de Corpus, Lingüística descriptiva, etiquetado de categorías sintácticas, poesía novísima, características del lenguaje poético.

ABSTRACT

The aim of the current thesis project described as an exploratory-descriptive study is to carry out a corpus stylistic analysis of the entire poetic production of José María Álvarez, compiled in his masterpiece: *Wax Museum (Museo de Cera)*. The analysis of this huge volume consisting of 495 poems (69,718 tokens) would have been difficult to be undertaken by a single linguist without the help of the technological advances in the field of corpus processing and tagging.

We have designed our mixed methods research combining quantitative techniques, such as, keyword and frequencies analysis, with qualitative research methods like PoS tagging and the analysis of concordances. This approach has proved key in revealing a number of linguistic features and stylistic devices which conform the poet's thumbprint in the register of his masterpiece.

Our analysis has yielded results regarding three aspects of language use in *Wax Museum*: the aboutness of the volume, the poet's style markers and their aesthetic functions. As per the content of the book, our results have shown that it revolves around the following key elements: the representation of both individual and collective memories, the pursuit of sensual, aesthetic and intellectual pleasures; and finally, the questioning of absolute ideological, political and religious standpoints. In the conclusions section, we present a summary of the most important linguistic features and patterns detected alongside the different phases of analysis; such as, the overuse of demonstrative pronouns, the prevalence of intermediate deixis tools, the distinctive use of evaluative adjectives, the concurrence of superlative adjectives with physical qualities and the recurrence of exhortation with acts of visual perception.

All these stylistic devices, which have been discussed in the course of this study, have proved that the lexical patterning and linguistic configuration of the book fulfil the following functions: the involvement of the receptor in the process of the poem's creation, the representation of the individualistic singularity and diversity, the rupture of conventional linguistic norms of poetic expression and the narration of past and historical events.

The contribution of this doctoral thesis lies, firstly, in the descriptive model it presents regarding the aspects of language use in *Wax Museum* as reflected by its lexical

patterning; and secondly, in the production of a reusable tagged corpus of Álvarez's complete poetic masterpiece.

Key Words: Corpus Stylistics, descriptive linguistics, Post Civil-War Spanish poetry, characteristics of poetic language, PoS tagging

RESUM

L'objectiu del present treball de tesi doctoral és sotmetre l'obra poètica de José María Álvarez, *Museu de Cera*, composta per 495 poemes (69.718 paraules) a l'anàlisi estilística basada en corpus. Aquest objectiu no podria haver-se dut a terme individualment sense l'avanç de les eines d'etiquetatge i de l'anàlisi de corpus. El disseny de la metodologia mixta del treball que combina tècniques de l'anàlisi quantitativa, representat en l'anàlisi de clavicidad i freqüències, i de l'anàlisi qualitativa manual basat en l'anotació morfosintàctica de l'obra i l'anàlisi de concordances, ha contribuït a revelar una sèrie de característiques i patrons lingüístics que conformen l'empremta dactilar de l'estil d'Álvarez en el registre de *Museu de Cera*.

La nostra anàlisi de caràcter exploratori-descriptiu ha generat resultats que es classifiquen sota tres rúbriques principals: el contingut de l'obra, els marcadors d'estil del poeta i la funció estètica que compleixen dins de l'obra. Les claus temàtiques sobre les quals versa el *Museu de Cera* són la memòria individual i col·lectiva (representada en la literatura i la història), el plaer carnal, estètic i intel·lectual, i el qüestionament de les formes de poder ideològiques, polítiques o religioses de tipus absolut.

En la secció de Conclusions de la present tesi, es recullen els principals marcadors de l'estil alvarecino, dels quals destaquen: el sobreus del demostratiu evocador i el de la deixi intermèdia, la descripció per mitjà d'adjectius avaluatius, la correlació entre els adjectius de grau superlatiu i la descripció física i l'exhortació concurrent amb accions de percepció visual. La suma de tots aquests trets estilístics ha demostrat que la configuració lèxica de *Museu de Cera* compleix amb les funcions següents: l'involucrament del receptor com a participant en l'elaboració del missatge del poema, la representació de la singularitat de les diverses veus socials, la ruptura del codi lingüístic tradicional propi del gènere líric i la narració de moments i esdeveniments passats.

L'aportació d'aquest projecte de tesi doctoral resideix a oferir un model descriptiu de la llengua i estil d'Álvarez en *Museu de Cera*, així com la producció d'un corpus digital reutilitzable de l'obra, enriquit per etiquetes de categories sintàctiques.

Paraules clau: Estilística de Corpus, Lingüística descriptiva, etiquetatge de categories sintàctiques, poesia novíssima, característiques del llenguatge poètic.

AGRADECIMIENTOS

El camino del investigador empieza por la identificación de un nicho, reto u obstáculo. A partir de allí, el trayecto es desconocido y oscuro, donde la única manera para atravesarlo es pasar por el vaivén de la prueba y el error. Así ha sido el viaje por el que me ha llevado el presente trabajo. Comienza con el cuestionamiento, la incertidumbre, y acaba en la exploración y el descubrimiento. A nivel personal, con cada fase nueva de la investigación, dudaba de mí y me autocriticaba.

No podría haber dado ni un paso más sin el constante apoyo, confianza, atención, paciencia que me ha brindado la directora de la presente tesis doctoral: Dra. M.^a Milagros del Saz Rubio, desde el inicio de mi carrera investigadora hasta el momento. Le agradezco, ante todo, su genuino esfuerzo y su inspiradora pasión por la Lingüística. También, quisiera dar las gracias al poeta José M.^a Álvarez cuya generosa, valiosa y continua colaboración han contribuido a mejorar la calidad de la presente tesis. Tanto él como su mujer, Carmen Marí, me han facilitado todo el material necesario para emprender el presente proyecto de tesis doctoral. No menos valiosa fue la contribución de los profesores que han evaluado esta tesis, el Dr. Juan Antonio Ardila, la Dra. Nuria Lorenzo y la Dra. Doaa Sami, quienes fueron los primeros que pudieron leer el resultado de mi trabajo y que me dieron ánimos al confirmar el trabajo bien hecho y al puntualizar posibles mejoras.

No fue este trabajo un viaje solo en sentido figurado, sino que implicaba un verdadero desplazamiento a un país, una cultura y una institución académica nuevos para mí. Aunque estuvieran físicamente lejos; mi familia, mis padres, fueron los más cercanos. Sin su compañía, sin su genuino interés por mi futuro, sin su sacrificio; no podría haber llegado, sola, a este punto. A mis hermanos, Dina y Ahmed, igualmente, les agradezco no solo el apoyo continuo, sino también, la ayuda y la información que me han facilitado como informáticos. La programación, que han requerido algunas de las herramientas de corpus utilizadas en el análisis, la he realizado gracias a la ayuda técnica recibida de mi hermano, Ahmed Osama.

Igual que en el desarrollo de la tesis han ido revelándose nuevos descubrimientos sobre un poeta que ha dedicado toda su vida a su primera pasión: la Literatura; en el curso de este trabajo de investigación he vuelto a descubrir la excepcionalidad de unas personas muy cercanas a mi corazón: Hend, Noha, Hannan, Kamal, Sally, Youssef, Rehab, Dina, Salma, Sherif, Dawlat, Sayed, Atef, Samia, Soheir, Ezzat, Fiza, Aziza, Halima y Katrin. Han estado siempre presentes. A todos ellos, toda mi gratitud.

Finalmente, agradezco el esfuerzo y la ayuda tanto de todo el profesorado de la Universidad de Ain Chams, especialmente el profesor Dr. Mohamed Abuelata y la profesora Dra. Nadia Gamaleddin, como la del Profesor Dr. Basem Saleh y todo el personal del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid. El presente proyecto de tesis doctoral se ha llevado a cabo gracias a la beca que me fue otorgada por el Ministerio de Educación Superior de Egipto.

"تموت اللغة على أعتاب الشعر."

"Muere la lengua al umbral de la poesía."

"Language dies at the verge of poetry."

SÍMBOLOS Y ABREVIATURAS

fr.	Frecuencia absoluta
FR%	Frecuencia relativa
≈	Valor aproximado de clavicidad (<i>keyness</i>)
VERSALITAS	Lemas
C_MdC	Corpus digital de <i>Museo de Cera</i>
T_MdC	Corpus etiquetado de <i>Museo de Cera</i>
CSPN	Corpus secundario de muestras de poesía novísima

ÍNDICE

RESUMEN	v
ABSTRACT	vii
RESUM	ix
AGRADECIMIENTOS	xi
SÍMBOLOS Y ABREVIATURAS	xv
ÍNDICE DE TABLAS, FIGURAS Y GRÁFICOS	xxiii
INTRODUCCIÓN	3
PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO	9
PRIMER CAPÍTULO	11
1. Aproximación a la Estilística de Corpus	11
1.1. La Estilística	13
1.1.1. Origen.	13
1.1.2. Definición.	15
1.1.3. Evolución.	17
1.2. La Estilística de Corpus: teoría, método y prácticas	20
1.2.1. Bases teóricas de Leech y Short para el análisis de poesía y ficción.	21
1.2.1.1. <i>Concepción de la Lengua en la Estilística de Corpus.</i>	21
1.2.1.2. <i>Concepción del Estilo en la Estilística de Corpus.</i>	23
1.2.1.3. <i>Concepción de la Función Estética en la Estilística de Corpus.</i>	26
1.2.2. Método: la Lingüística de Corpus.	31
1.2.3. Revisión bibliográfica: La Estilística de Corpus en la práctica.	33
SEGUNDO CAPÍTULO	41
2. Contextualización de la Poesía Novísima	41
2.1. Corte Generacional: Novísimos y Pre-novísimos	43
2.1.1. Panorama poético anterior a los novísimos.	46
2.1.1.1. <i>Generación del 27.</i>	47
2.1.1.2. <i>Poesía social.</i>	48
2.1.1.3. <i>Grupo de los 50.</i>	48
2.1.2. Contexto y poética de los novísimos.	50
2.1.2.1. <i>Situación sociopolítica.</i>	51
2.1.2.2. <i>Corriente literaria: la posmodernidad.</i>	55
2.1.2.2.1. <i>La intertextualidad culturalista.</i>	57
2.1.2.2.2. <i>El Correlato objetivo y el monologo dramático.</i>	57
2.1.2.3. <i>Visión filosófica.</i>	58

2.1.2.3.1.	Escepticismo y desconfianza.	58
2.1.2.3.2.	<i>Componente surrealista.</i>	60
2.1.2.4.	<i>Concepción de la lengua.</i>	62
2.1.3.	Recapitulación.	64

TERCER CAPÍTULO **67**

3. Hacia una Caracterización Literaria de la Poesía Alvarecina **67**

3.1.	Datos Biográficos de José María Álvarez	70
3.1.1.	La mujer en su vida personal.	74
3.2.	Líneas Generales en la Obra Poética de Álvarez	75
3.3.	Elementos Conceptuales en <i>Museo de Cera</i>	77
3.3.1.	Hedonismo: placer/amor.	77
3.3.2.	Feminidad y masculinidad.	82
3.3.3.	Sujeto lírico.	83
3.3.4.	Temporalidad.	84
3.3.5.	Entorno espacial.	86
3.3.6.	Concepción de la muerte.	87
3.4.	Contenido: Áreas Temáticas	90
3.5.	Forma	93
3.5.1.	Aspectos estilísticos.	94
3.5.1.1.	<i>Culturalismo e intertextualidad.</i>	94
3.5.1.2.	<i>Ficcionalización y teatralización.</i>	96
3.5.1.3.	<i>Tono elegíaco.</i>	98
3.5.1.4.	<i>Marginalidad.</i>	99
3.5.2.	Aspectos lingüísticos.	100

CUARTO CAPÍTULO **105**

4. Corpus y Metodología **105**

4.1.	Corpus Principal del Trabajo: <i>Museo de Cera</i>	107
4.1.1.	Descripción formal de la obra.	107
4.1.2.	<i>¿De qué se compone el corpus digital de <i>Museo de Cera</i>?</i>	111
4.1.3.	El etiquetado de categorías sintácticas del C_MdC.	114
4.1.3.1.	<i>¿Etiquetado manual o automático?</i>	114
4.1.3.2.	<i>Creación del corpus etiquetado de <i>Museo de Cera</i> (T_MdC).</i>	117
4.1.3.2.1.	<i>Etiquetario.</i>	117
4.1.3.2.2.	<i>Manual de anotación.</i>	120
4.1.3.2.3.	<i>Calidad de la anotación.</i>	134
4.2.	Corpus Secundarios	139
4.2.1.	Corpus de referencia general: <i>Spanish Wikicorpus.</i>	140
4.2.2.	Corpus especializado de muestras de poesía novísima.	140
4.3.	Metodología del Trabajo	145
4.3.1.	Enfoque exploratorio – descriptivo.	145
4.3.2.	Proceso inductivo.	146
4.3.3.	Metodología mixta: CUAN +→ cual.	147
4.3.3.1.	<i>Pasos del análisis cuantitativo.</i>	150
4.3.3.1.1.	<i>Análisis de palabras clave.</i>	150
4.3.3.1.2.	<i>El análisis de categorías sintácticas.</i>	150
4.3.3.2.	<i>Pasos del análisis cualitativo complementario.</i>	152
4.3.3.2.1.	<i>Clasificación en categorías semánticas.</i>	153

4.3.3.2.2.	<i>Análisis cualitativo asistido por concordancias.</i>	155
SEGUNDA PARTE: RESULTADOS Y DISCUSIÓN		159
QUINTO CAPÍTULO		161
5.	Léxico Clave	161
5.1.	El Registro de la Poesía Novísima	163
5.1.1.	Palabras clave referentes al contenido.	165
5.1.1.1	Los sustantivos clave.	166
5.1.1.1.1.	<i>Sustantivos abstractos.</i>	167
a.	Cualidades y estados.	167
b.	Emociones, sentimientos o sensaciones.	169
c.	Procesos mentales y cognitivos.	171
d.	Tiempo y eventos.	172
e.	Valores morales.	173
5.1.1.1.2.	<i>Sustantivos concretos.</i>	173
f.	Objetos del entorno urbano.	173
g.	Cuerpo.	175
h.	Naturaleza.	177
i.	Percepción.	178
j.	Roles de género.	180
k.	Vestimenta, estilo y accesorios.	181
l.	Comunicación.	182
m.	Materiales, sustancias e instrumentos.	183
n.	Alcohol y tabaco.	184
o.	Objetos marítimos.	184
5.1.1.2.	Los verbos clave.	184
5.1.1.3.	Los adjetivos clave.	188
a.	Propiedades físicas.	188
b.	Adjetivos evaluativos.	191
c.	Estadios transitorios.	192
d.	Aptitudes.	194
e.	Dimensión, edad, velocidad y posición.	195
f.	Estados de ánimo	196
5.1.2.	Nombres propios clave.	196
5.1.3.	Palabras clave marcadoras del estilo.	199
5.1.3.1.	Los pronombres.	199
5.1.3.2.	Los adverbios.	200
5.1.3.3.	Los demostrativos.	202
5.2.	Sobre la Temática y Estilo de <i>Museo de Cera</i>	202
5.2.1.	Prevalencia de los conceptos abstractos.	204
5.2.2.	<i>Foregrounding</i> de la percepción visual.	204
5.2.3.	Ecos del dandismo.	205
5.2.4.	Categorización de la identidad femenina.	207
5.2.5.	Uso de los demostrativos.	207
5.2.6.	Sobre los nexos, preposiciones y conjunciones.	208
5.2.7.	Sobre los nombres propios y topónimos.	209
5.2.8.	Influencia anglosajona.	209
5.3.	A Modo de Conclusión	209
5.3.1.	Contenido de <i>Museo de Cera</i>.	209
5.3.1.1.	<i>Percepción visual.</i>	210
5.3.1.2.	<i>Propiedades térmicas.</i>	212

5.3.1.3.	<i>Artes plásticas y artes escénicas.</i>	212
5.3.1.4.	<i>Hedonismo.</i>	212
5.3.1.5.	<i>Muerte y memoria.</i>	213
5.3.1.6.	<i>Imagen femenina.</i>	214
5.3.1.7.	<i>Alcohol y tabaco.</i>	215
5.3.1.8.	<i>Metapoesía.</i>	215
5.3.1.9.	<i>Marcadores del espacio y el tiempo.</i>	215
5.3.2.	Estilo y lengua de <i>Museo de Cera.</i>	215
5.3.3.	Sobre el CSPN.	216

SEXTO CAPÍTULO **219**

6. Análisis de Categorías Sintácticas, Lemas y Concordancias **219**

6.1.	Resultados del Etiquetado Morfosintáctico de <i>Museo de Cera</i>	221
6.1.1.	Datos brutos.	222
6.1.2.	Aspectos de desviación lingüística en <i>Museo de Cera.</i>	223
6.1.2.1.	<i>Desviación léxica.</i>	223
6.1.2.2.	<i>Desviación de período histórico.</i>	227
6.1.2.3.	<i>Desviación de registro.</i>	232
6.2.	Análisis de las Cuatro Categorías Léxicas Principales	238
6.2.1.	Verbos.	238
6.2.1.1.	<i>Modos, tiempos verbales y temporalidad.</i>	238
6.2.1.2.	<i>Lemas verbales y categorías semánticas.</i>	250
6.2.2.	Sustantivos.	256
6.2.2.1.	<i>Tiempo.</i>	257
6.2.2.2.	<i>Espacio.</i>	260
6.2.2.3.	<i>Personas.</i>	262
6.2.3.	Adjetivos.	266
6.2.3.1.	<i>Cinco lemas adjetivales clave.</i>	268
6.2.3.2.	<i>Lemas adjetivales referentes a personas.</i>	270
6.2.4.	Adverbios.	271
6.2.4.1.	<i>Adverbios de tiempo, lugar y duda.</i>	271
6.2.4.2.	<i>Adverbio de modo: lentamente.</i>	274
6.3.	Análisis de Concordancias	275
6.3.1.	Función estética de los demostrativos.	276
6.3.2.	La acción de la <i>vuelta.</i>	280
6.3.3.	La posesión y lo poseído.	283
6.3.4.	Procesos de percepción.	289
6.3.5.	Frío y calor.	295
6.3.6.	Él y ella: procesos de acción.	298

SÉPTIMO CAPÍTULO **307**

7. Conclusiones **307**

7.1.	Campos Semánticos y Ejes Temáticos	309
7.2.	Marcadores de Estilo	310
7.3.	Rasgos Distintivos de la Lengua de José María Álvarez en <i>Museo de Cera</i>	313
7.4.	Consideraciones Críticas sobre el Contenido, Estilo y Lengua de <i>Museo de Cera</i>	315
7.5.	Limitaciones y Futuras Líneas de Investigación	318

SEVENTH CHAPTER **323**

7. Conclusions	323
7.1. Themes and Semantic Fields	325
7.2. Style Markers	326
7.3. Distinctive Features of the Language of José María Álvarez in <i>Wax Museum</i>	330
7.4. Critical Remarks on the Content, Style and Language of <i>Wax Museum</i>	332
7.5. Limitations and Future Research Lines	335
BIBLIOGRAFÍA	339
ANEXOS	359
Anexo A: Poemas del C_MdC	361
Anexo B: Muestras Poéticas del CSPN	373
Anexo C: Clasificación Semántica de Formas Verbales Clave en el C_MdC y el CSPN	391
Anexo D: Palabras Clave del C_MdC Clasificadas por Categorías Gramaticales	403
Anexo E: Palabras Clave Negativas del C_MdC	407
Anexo F: Lemas más Frecuentes de las Categorías Sintácticas de Clase Cerrada	409
Anexo G: Los Lemas más Frecuentes de Cada Tiempo y Modo Verbal	411

ÍNDICE DE TABLAS, FIGURAS Y GRÁFICOS

Tabla 1. Categorías de la representación surrealista de mujeres. Adaptado de Villegas Morales (2000: 89-92).....	61
Tabla 2. Técnicas de ficcionalización del yo poético, adaptado de Lanz (2009: 112-115)	96
Tabla 3. Etiquetas de categorías sintácticas.	118
Tabla 4. Etiquetas de rasgos morfológicos.....	119
Tabla 5. Presentación de herramientas de etiquetado morfosintáctico de textos en español.	136
Tabla 6. Etiquetario del Estándar de Oro.....	137
Tabla 7. Grado de acuerdo entre anotadores (<i>Inter-annotators' agreement score</i>).....	137
Tabla 8. Valores de precisión (Pr.), exhaustividad (Rc.) y exactitud (F1) obtenidos por las cuatro herramientas.	139
Tabla 9. Poetas seleccionados para el CSPN.	142
Tabla 10. Sustantivos clave de cualidades y estados.	167
Tabla 11. Sustantivos clave de emociones, sentimientos o sensaciones.	169
Tabla 12. Sustantivos clave de procesos mentales y cognitivos.	171
Tabla 13. Sustantivos clave de tiempo y eventos.	172
Tabla 14. Sustantivos clave de valores morales.....	173
Tabla 15. Sustantivos clave referentes a objetos del espacio urbano.	173
Tabla 16. Sustantivos clave referentes a partes del cuerpo.	175
Tabla 17. Sustantivos clave de la naturaleza.	177
Tabla 18. Sustantivos clave de percepción.	179
Tabla 19. Sustantivos clave referentes a la clasificación y los roles sociales de género.....	180
Tabla 20. Sustantivos clave de vestimenta, estilo y accesorios.	181
Tabla 21. Sustantivos clave referentes a procesos comunicativos.	182
Tabla 22. Sustantivos de materiales, sustancias e instrumentos.	183
Tabla 23. Sustantivos clave referentes al consumo de alcohol y tabaco.	184
Tabla 24. Adjetivos clave de propiedades físicas.	188
Tabla 25. Adjetivos evaluativos clave.	191
Tabla 26. Adjetivos clave de estadio.	192
Tabla 27. Adjetivos clave que denotan aptitudes.	194
Tabla 28. Adjetivos clave de dimensión, edad, velocidad y posición.	195
Tabla 29. Adjetivos clave de estados de ánimo.	196
Tabla 30. Nombres propios clave.	197
Tabla 31. Pronombres personales y posesivos clave.	199
Tabla 32. Adverbios clave.....	200
Tabla 33. Demostrativos clave.....	202
Tabla 34. Distribución de las categorías del etiquetado morfosintáctico en el C_MdC.	222
Tabla 35. Concordancias extraídas del poema "Sociedades Secretas".....	225
Tabla 36. Concordancias de desviaciones léxicas.	226
Tabla 37. Concordancias de formas verbales arcaicas.	227
Tabla 38. Concordancias de vocativos.	231
Tabla 39. Concordancias de interjecciones en poemas épicos y elegíacos.	232
Tabla 40. Distribución de modos y tiempos verbales en <i>Museo de Cera</i>	238
Tabla 41. Frecuencias de formas verbales no personales en <i>Museo de Cera</i>	240
Tabla 42. Concordancias de formas verbales no personales.....	240
Tabla 43. Concordancias de formas imperativas (1).	242
Tabla 44. Concordancias de formas imperativas (2).	243
Tabla 45. Concordancias de formas verbales conjugadas con la segunda persona del singular (1).245	
Tabla 46. Concordancias de formas verbales conjugadas con la segunda persona del singular (2).246	
Tabla 47. Concordancias de formas verbales exhortativas.	247
Tabla 48. Concordancias de imperativos de percepción.	247
Tabla 49. Concordancias de verbos de movimiento.....	253
Tabla 50. Concordancias del verbo DECIR.	254
Tabla 51. Concordancias del verbo PODER.	256
Tabla 52. Concordancias del sustantivo NOCHE.....	258
Tabla 53. Lista de sustantivos referentes a marcos temporales.	259
Tabla 54. Representaciones de la ciudad urbana en <i>Museo de Cera</i>	261
Tabla 55. Concordancias de léxico referente a mujer en flor.	264

Tabla 56. Lemas sustantivos referentes a roles de género.....	265
Tabla 57. Concordancias de adjetivos de grado superlativo absoluto.	267
Tabla 58. Concordancias de VIEJO y ANTIGUO.....	268
Tabla 59. Concordancias de MUERTO.....	269
Tabla 60. Concordancias de GRANDE y QUÉ.....	270
Tabla 61. Concordancias del adverbio “ya”.....	272
Tabla 62. Adverbios de lugar más frecuentes en el C_MdC.	272
Tabla 63. Concordancias del adverbio “ahí”.....	273
Tabla 64. Concordancias de adverbios dubitativos.	274
Tabla 65. Concordancias de los adverbios de modo: “lentamente” y “despacio”.....	275
Tabla 66. Concordancias de demostrativo evocador.	277
Tabla 67. Concordancias del demostrativo ESE.....	279
Tabla 68. Frecuencias de las colocaciones sustantivas del demostrativo ESE.	280
Tabla 69. Concordancias del demostrativo ESTE.....	280
Tabla 70. Concordancias del verbo VOLVER (1).....	281
Tabla 71. Concordancias del verbo VOLVER (2).....	282
Tabla 72. Concordancias del verbo VOLVER (3).....	282
Tabla 73. Concordancias del verbo VOLVER (4).....	283
Tabla 74. Concordancias del verbo VOLVER (5).....	283
Tabla 75. Concordancias del verbo TENER.	285
Tabla 76. Concordancias de verbos de posesión (1).	286
Tabla 77. Concordancias de verbos de posesión (2).	286
Tabla 78. Concordancias del verbo APODERARSE.....	287
Tabla 79. Frecuencias de las colocaciones de pronombres posesivos.	287
Tabla 80. Concordancias de la secuencia: “mi + cama”.....	289
Tabla 81. Concordancias del verbo VER.....	291
Tabla 82. Concordancias del verbo CONTEMPLAR (1).....	292
Tabla 83. Concordancias del verbo CONTEMPLAR (2).....	292
Tabla 84. Concordancias del verbo MIRAR.....	293
Tabla 85. Concordancias de verbos de percepción auditiva (1).....	294
Tabla 86. Concordancias de verbos de percepción auditiva (2).....	294
Tabla 87. Concordancias de léxico referente al calor (1).	296
Tabla 88. Concordancias de léxico referente al calor (2).	296
Tabla 89. Concordancias de léxico referente a la ausencia del calor.	297
Tabla 90. Clasificación por sexo del sujeto agente de verbos en presente, imperfecto e indefinido de indicativo.	299
Tabla 91. Concordancias de acciones de sujeto femenino.	300
Tabla 92. Concordancias de acciones de sujeto masculino.....	300
Tabla 93. Sujeto femenino de verbos de comunicación y percepción.	301
Tabla 94. Sujeto masculino de verbos de comunicación y percepción.	301
Figura 1. Colocaciones más frecuentes del verbo “recuperar” en el <i>Corpus del Español</i>	30
Figura 2. Colocaciones más frecuentes del verbo “recobrar” en el <i>Corpus del Español</i>	30
Figura 3. Poema extraído de <i>Museo de Cera</i> (2016a: 300). Fechado en 1979.	81
Figura 4. Poema extraído de <i>Museo de Cera</i> (ibid.: 488). Fechado en 1974.	81
Figura 5. “Ça Ira” (Álvarez, 2016a: 137). Figura 6. “Deseos Humanos” (ibid.: 522).	108
Figura 7. Un fragmento del poema “Deux à Deux, d'Endormir la Douleur” (ibid.: 566).....	108
Figura 8. Un fragmento del poema “Eldorado” (ibid.: 256).	109
Figura 9. Los componentes principales de un poema en <i>Museo de Cera</i>	110
Figura 10. Nota a pie de página del poema “Otro Poema de los Dones” (ibid.: 592).....	110
Figura 11. Un fragmento del poema “Alabanza de Sayf Al_Dawla de Alepo por Abul_L_Tayyib Ahmad Ibn Al_Husayn de Cufa” (ibid.: 589).	111
Figura 12. Fragmento del poema “Scopetina de la Luna” (ibid.: 404).	113
Figura 13. Algunos ficheros componentes del C_MdC.	114
Figura 14. Captura de pantalla de la interfaz del Corrector.....	116
Figura 15. Etapas del proceso de etiquetado de un fragmento del poema #147.....	133
Figura 16. Esquema primitivo del diseño de la metodología mixta del trabajo.	149

Figura 17. <i>Checklist</i> de categorías léxicas adaptado de <i>Style in Fiction</i> (2007: 61-62).....	153
Figura 18. Entrada del sustantivo “sombra” extraída del buscador del <i>MCR</i>	155
Figura 19. Clasificación en categorías semánticas de las líneas de concordancias del sustantivo SOMBRA.....	155
Figura 20. Gradación de los resultados de las distintas modalidades del análisis.....	156
Figura 21. Configuración léxica referente a la percepción visual en el <i>C_MdC</i>	205
Figura 22. Configuración léxica del dandismo en el <i>C_MdC</i>	206
Figura 23. Configuración léxica del eje de acción/reflexión en el <i>C_MdC</i>	253
Figura 24. Sustantivos referentes a marcos espaciales.....	260
Gráfico 1. Distribución de los sustantivos clave en el <i>C_MdC</i>	166
Gráfico 2. Distribución de los sustantivos clave en el <i>CSPN</i>	167
Gráfico 3. Distribución de los extranjerismos en <i>Museo de Cera</i>	229
Gráfico 4. Clasificación semántica de los lemas verbales en el <i>C_MdC</i>	251
Gráfico 5. Clasificación semántica de los lemas sustantivos en el <i>C_MdC</i>	257
Gráfico 6. Lemas sustantivos referentes a personas de género masculino.....	263
Gráfico 7. Lemas sustantivos referentes a personas de género femenino.....	263

INTRODUCCIÓN

A pesar de que la pregunta: ¿qué es lo que hace poético a una comunicación verbal?, ha tenido un atractivo especial para filósofos, críticos literarios y lingüistas, y a pesar de haber sido objeto de investigación y análisis desde la *Poética* de Aristóteles hasta el momento¹; es una cuestión que no ha sido totalmente zanjada. En cambio, de esta pregunta inicial y primitiva se han derivado una serie de tópicos complejos cuya investigación ha involucrado a nuevas disciplinas modernas como la psicología cognitiva y la estadística. ¿Qué diferencia hay entre buena poesía, poesía mediocre y mala poesía? ¿Es el lenguaje poético un lenguaje esencialmente metafórico? Recordemos al respecto la aportación de Jorge Luis Borges (1921) quien basaba cualquier expresión poética en el ritmo y la metáfora: “esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos – espirituales – el camino más breve” (citado en Salvador, 2002: 126). ¿Existen temas/expresiones/palabras “poéticos” y “no poéticos”? Es posible comprobar mirando los títulos de los recursos bibliográficos de la presente tesis doctoral la pluralidad de tópicos, enfoques analíticos y disciplinas relacionados con la creación poética.

El desarrollo de la Lingüística Aplicada de manera general – adoptando un enfoque interdisciplinario e incorporando medios tecnológicos en el tratamiento de temas lingüísticos – y la Estilística, de manera específica – que, como veremos a continuación en el marco teórico de la presente tesis (capítulo 1), ha venido consolidándose como una rama independiente del estudio lingüístico a partir de los trabajos de Roman Jakobson – han dado lugar a nuevas perspectivas del análisis e investigación en el ámbito de la caracterización y la crítica del lenguaje poético.

Sin embargo, las obras pertenecientes al género lírico no han recibido una atención suficiente por parte de los investigadores especializados en la modalidad más reciente del análisis estilístico: la Estilística de Corpus. Tal y como revela la revisión de los estudios previos en el ámbito del análisis estilístico basado en corpus del lenguaje literario, presentada con detalle en el primer capítulo (epígrafe 1.2.3), el lenguaje prosaico de ficción ha contribuido como el material principal para la práctica de esta relativamente reciente modalidad del análisis. Lo que es más, la mayoría de

¹ La poesía sigue constituyendo un tema fértil para lingüistas de todo el mundo, son múltiples los estudios publicados recientemente investigando tópicos como las que aquí se plantean: ¿cómo se hace un poema? ¿cómo evaluar la calidad de un poema? etcétera. De estos estudios citamos como ejemplo el de Kao y Jurafsky (2012), el de Nicolás Díez y Romero López (2018) y el de Ema Llorente (2019).

los análisis basados en corpus del lenguaje poético han sido realizados sobre obras en lengua inglesa, razón por la cual el rendimiento de algunas herramientas del análisis basado en corpus en español no resulta ser de la misma eficiencia y precisión que las diseñadas para corpus en inglés. Esto es debido a la falta de materiales (corpus especializados en español) o estudios de índole descriptiva de las variedades lingüísticas en español, tal y como advierten Morales Carrasco y Gelbuckh (2003).

En vista de todo ello, nos hemos planteado la siguiente pregunta: ¿Qué aportarán los métodos de la Lingüística de Corpus al análisis del lenguaje poético en español? Ante la escasez de trabajos descriptivos de índole lingüística o estilística de obras pertenecientes al registro lírico español, surge la necesidad de cambiar el foco de atención de los lingüistas interesados en la lengua española hacia el lenguaje poético. De ahí que se haya elaborado el plan de investigación de la presente tesis doctoral en torno a esta cuestión, primero por ser un campo de investigación casi inédito en su estudio, dada la precocidad del método, y segundo por constituir un tema estimulante y de interés especial para la investigadora. En lo que sigue, presentamos brevemente los motivos, los objetivos, y el material y métodos de la presente tesis doctoral, así como, su estructura.

Entre la extensa y exhaustiva producción poética en castellano, particularmente la de España, hemos constatado que toda la atención crítica y literaria se ha invertido sobre la poesía publicada durante la primera mitad del siglo anterior. Consultando las historias de literatura sobre la poesía española de posguerra, hemos podido identificar la existencia de una grave carencia resultado de la deficiencia de los trabajos de crítica literaria y más aun de análisis lingüísticos de las obras de la generación de poetas nacidos después de la Guerra Civil Española (véase estado de la cuestión en los capítulos 2 y 3). Por otro lado, la poesía producida en la segunda mitad del siglo XX constituye un material idóneo para un trabajo de esta clase y envergadura, ya que se clasifican como obras contemporáneas – escritas en lenguaje actual y por tanto es más fácil de procesar informáticamente e interpretar – sin ser demasiado reciente como prescindiendo todavía de cualquier recepción crítica.

Al inquirir sobre la naturaleza e historia de las obras poéticas españolas de posguerra, nos hemos percatado de un rasgo minúsculo no muy común, pero que nos ha parecido de gran relevancia para la línea de investigación que adopta el presente

trabajo, este es la tendencia hacia la composición de obras unitarias y totalizadoras de extensión desmesurada. Aquí, prevalece la segunda pregunta que ha motivado la selección de nuestro método del análisis basado en corpus: ¿Cómo abordar con el análisis estilístico una de estas obras en su totalidad? Normalmente, los estudios estilísticos, o incluso de crítica literaria, se limitan al análisis de unos cuantos poemas, o algunas muestras de uno o varios poetas. No conocemos ningún estudio o trabajo de investigación que haya abordado con el análisis basado en corpus las características del lenguaje poético de la totalidad de la producción lírica de un poeta nacido después de la Guerra Civil.

Desde nuestro primer contacto con el libro de José María Álvarez (nacido en 1942), *Museo de Cera*, hemos creído que este libro se constituye como el material óptimo para ser analizado desde la perspectiva analítica de la Estilística de Corpus. Aparte del interés propio en su obra, repleta de experiencias y emociones que nos reúnen a sus lectores quienes se encuentran o representados o identificados con algún personaje o perspectiva de las varias proyectadas en la obra², este libro constituye un reto para cualquier lingüista por la cantidad abrumadora de tendencias y técnicas que se han empleado y evolucionado en los poemas que lo componen, escritos a lo largo de cuatro décadas. Sobre todo, si se tiene en cuenta que pese a la disponibilidad de obras críticas sobre la generación poética y la época a las que pertenece nuestro poeta, el material crítico o analítico sobre la obra de Álvarez no solo resulta insuficiente, sino que es gravemente limitado, rozando el tema principal o la estructura del libro y/o algunos de sus rasgos característicos básicos, concretamente la intertextualidad (García Martín y Martínez Sarrión, 1996; Díaz de Castro, 2002; Debicki, 1997 y Ferrán, 2017).

Una vez identificados el tema principal sobre el que versa la tesis, y los motivos que llevaron a la selección de sus componentes principales: el material (*Museo de Cera*) y el método (el análisis estilístico basado en corpus), podemos reformular los siguientes objetivos principales y secundarios del presente proyecto de tesis doctoral, a luz de la información expuesta anteriormente:

² La opinión personal y subjetiva de la investigadora acerca de la obra está presentada en el artículo de opinión publicado en la revista digital *La Galla Ciencia*, bajo el título: “Las palabras y cosas de *Museo de Cera*” (2017), recuperado de: <https://www.lagallaciencia.com/2017/05/hoy-firma-mai-osama-las-palabras-y.html> [último acceso: 20.02.2018].

- (i) Producir un modelo descriptivo del lenguaje poético empleado en *Museo de Cera* a partir del análisis de índole léxico-semántica que permiten las herramientas de corpus.
- (ii) Definir los rasgos estilísticos distintivos del lenguaje de Álvarez.
- (iii) Proponer un diseño metodológico de carácter exploratorio para el análisis del lenguaje poético que se pondrá a prueba en el marco de la presente investigación.
- (iv) Crear y diseñar un corpus especializado ampliable y reutilizable que recopile todos los poemas componentes de la obra de *Museo de Cera*.
- (v) Producir una versión enriquecida con el etiquetado de categorías sintácticas del corpus de *Museo de Cera*.
- (vi) Complementar las conclusiones del material crítico disponible sobre la obra de Álvarez con las evidencias de tipo cuantitativo y cualitativo resultantes a partir del análisis estilístico basado en corpus de la obra.

Antes de pasar a la presentación de nuestros objetivos secundarios, conviene aludir a las preguntas que se han planteado para poder llegar a la caracterización del lenguaje poético de Álvarez y a las cuales el diseño metodológico propuesto para el trabajo tiene como fin ofrecer una respuesta. A continuación, exponemos las preguntas subyacentes a los dos primeros objetivos principales:

- ¿Cuál es el léxico clave del *Museo de Cera*?
- ¿Cuáles son los campos semánticos predominantes en la obra?
- ¿Qué tipo de personas se representan en la obra?
- ¿Qué tipo de acciones predomina en la obra?
- ¿Cuál es la función estética que desempeñan las unidades léxicas o patrones léxicos destacables en la obra?

En cuanto a los objetivos secundarios que se desprenden de estos objetivos y preguntas principales de carácter general, son estos los relacionados con el registro general a la que pertenece la obra de Álvarez, o el diseño metodológico propuesto para el análisis.

- (vii) Crear un corpus especializado secundario, de carácter ampliable y reutilizable, para la recopilación de muestras poéticas representantes de la poesía española posmoderna.
- (viii) Delimitar los rasgos principales del registro lírico posterior a la Guerra Civil Española.
- (ix) Ofrecer una síntesis de los resultados del material crítico disponible sobre la obra de Álvarez y las tendencias estéticas predominantes durante la segunda mitad del siglo anterior, con el fin último de disminuir la brecha entre los estudios de índole literaria y crítica, y los puramente lingüísticos o estilísticos.
- (x) Poner a prueba una gama de herramientas automáticas de análisis de corpus con el fin de evaluar su rendimiento a la hora de tratar corpus en español y de una variedad lingüística compleja como es la del registro poético.

Para lograr estos objetivos, los capítulos que conforman la presente tesis doctoral se han estructurado del modo siguiente:

- Capítulo 1: presenta los principios teóricos de tipo lingüístico que se atañen al lenguaje poético visto como una variedad de la lengua general configurada por un estilo, así como, las teorías de Leech y Short (1969, 2007) en las que se basa el análisis estilístico basado en corpus.
- Capítulo 2: está dedicado a la descripción del contexto sociopolítico, cultural y literario en el que se formó Álvarez como poeta y en el que se produjo su obra maestra. La síntesis que se ha elaborado a lo largo del capítulo sobre el *statu quo* de la lírica española de la posguerra está basada en los tomos de historia de literatura y las obras de crítica literaria que abarcan aquella época o aquella generación poética.
- Capítulo 3: localiza tanto a Álvarez como poeta como a su obra maestra dentro del panorama poético de la segunda mitad del siglo XX. Su objetivo es recopilar los resultados y conclusiones más relevantes de los estudios de índole literaria o crítica acerca de la ideología, la lengua o el estilo del poeta.

- Capítulo 4: se destina a la descripción de los pasos de la creación de tanto el corpus principal del trabajo como el corpus secundario, así como el método seguido en el proceso de etiquetado del corpus principal. Además, se describe el diseño de la metodología mixta que se propone para el análisis de carácter exploratorio-descriptivo de la obra de Álvarez.
- Capítulo 5: es el que pretende responder a las primeras dos preguntas anteriormente mencionadas que están relacionadas con el primer objetivo principal de esta tesis doctoral: ¿Cuál es el léxico clave del *Museo de Cera*? y ¿Cuáles son los campos semánticos predominantes en la obra? Se presentan y comentan los datos cuantitativos resultantes del análisis de palabras clave realizado sobre nuestro corpus principal y los resultados cualitativos producto de la clasificación semántica manual de estos.
- Capítulo 6: cierra la parte práctica de la tesis con la exposición y discusión de los datos cuantitativos y cualitativos resultantes a partir del análisis de los lemas más frecuentes de las cuatro categorías sintácticas de clase abierta (sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios) y de las concordancias de los patrones léxicos clave en la obra.
- Capítulo 7: está destinado a la exhibición del esquema descriptivo definitivo del lenguaje utilizado por Álvarez en su *Museo de Cera*, la presentación de las conclusiones de tipo crítico argumentadas en los dos capítulos anteriores, y, por último, las limitaciones del presente estudio y nuestras propuestas y recomendaciones para los futuros trabajos en este ámbito.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

PRIMER CAPÍTULO

1. Aproximación a la Estilística de Corpus

Tal y como sugiere su denominación, la Estilística de Corpus nace de la fusión de los métodos de la Lingüística de Corpus con el análisis estilístico tradicional. Por eso, cualquier intento de definir ese término remite obligatoriamente a ambas ramas del estudio lingüístico antes citados: La Estilística y la Lingüística de Corpus. Por eso, hay que rastrear el origen de este enfoque reciente – dado a conocer a partir de los trabajos de Leech y Short en 1981³ – en los planteamientos teóricos de la Estilística tradicional junto a los métodos cuantitativos del análisis de corpus, para poder llegar a delimitar, precisamente, el ámbito de estudio de la Estilística de Corpus.

1.1. La Estilística

1.1.1. Origen.

Los orígenes de la Estilística son muy antiguos ya que esta procede de la Retórica griega. Por lo tanto, para poder llegar a una definición más precisa de la Estilística contemporánea, tal y como se entiende hoy en día, es obligatorio hacer un breve recorrido por la extensa historia de la Estilística. Esta última se ha sometido a demasiados intentos de delimitación y teorización a lo largo de los siglos pasados empezando por la famosa *Poética* de Aristóteles, hasta la actualidad cuando la Estilística pasó a constituir una rama del estudio lingüístico a partir de mediados del siglo anterior con la publicación de los trabajos de Ramon Jakobson.

Al comenzar a indagar sobre los comienzos de la Estilística contemporánea, se ha constatado que esta fue fruto de dos caudales principales: la Retórica, de la que se origina, y el Formalismo Ruso que la incorporó al ámbito de estudio de la Lingüística.

El origen etimológico de la palabra “retórica” proviene del griego: “rhēma (meaning ‘a word’)” (Burke, 2014: 21). Es, pues, un concepto muy arraigado en la Lengua. Sus comienzos se remontan a Platón y Aristóteles en cuyas definiciones de la Retórica, la han asociado con las técnicas/estrategias discursivas⁴. Y así se

³ Me refiero al libro *Style in Fiction* donde Leech y Short (1981) presentaron el primer método completo y viable para el análisis estilístico del lenguaje de obras de ficción en particular, y el lenguaje literario en general.

⁴ Según la *Encyclopedia of Rhetoric*, Platón define la Retórica como: “the art of winning the soul of the audience” (2001: 178), y Aristóteles la define como: “the art of discovering the available means of persuasion in any given case” (ibid.: 131).

consolidó como la ciencia que estudia el arte de la elaboración del discurso, abarcando 5 ramas: *Inventio* (descubrimiento), *Dispositio* (organización), *Elocutio* (estilización), *Memoria* (memorización), *Pronunciatio* (exposición oral) (ídem).

Los más recientes y más completos libros de texto sobre la Estilística: *The Routledge Handbook of Stylistics* (2014: 11) y *The Cambridge Handbook of Stylistics* (2014: 63) coinciden en que la evolución de la Retórica, aparecida en el siglo V a.C., fue fruto del desarrollo del estudio lingüístico del estilo de las obras literarias, que se conoce, hoy en día, como la Estilística contemporánea concebida como una disciplina independiente dedicada al estudio de la tercera rama de estudio de la antigua Retórica: *Elocutio*.

Es verdad que en la tradición clásica de la Retórica no había una distinción clara entre textos literarios y no literarios, sin embargo, se postulaba que existían tres niveles del estilo: estilo bajo, medio y elevado. Este último fue asociado con el uso del lenguaje figurado ya que según Burke (ibid.: 25) el estilo elevado: “required the employment of a lot of style figures”.

Es en el siglo XX cuando Roman Jakobson (1960) desplazó el foco de atención hacia el concepto de “literariedad” de los textos, y así estableció la distinción entre los textos poéticos y los demás géneros. Fue objetivo de Roman Jakobson y la escuela del Formalismo Ruso, al que perteneció, establecer un método científico para el estudio de la literatura, lo que los llevó a cambiar la perspectiva hacia el uso lingüístico y la observación de las propiedades formales que caracterizan a los textos literarios. Burke resume la esencia de la base teórica de la que partían los formalistas rusos en las líneas siguientes:

[o]ne thing that bound these formalists together was their desire to see literature studied in a much more scientific way (...) they wished to align literary studies more with linguistics. In this way, they could focus on formal observations that could be made in a sentence at the diverse levels of phonology, morphology, lexis, semantics and syntax, and in doing so they could anchor all evaluative and interpretative claims in solid textual description. (2014: 32)

De ahí que la Estilística moderna se haya consolidado como una rama del estudio lingüístico que estudia los textos literarios respecto a su organización y estilo, aspectos que se reflejan en la construcción del lenguaje de cualquier texto.

Mayor atención vamos a dar a la historia de la Estilística, a partir de los trabajos de Jakobson, en la sección 1.1.3 donde se manifiestan los principales supuestos teóricos en que se basa y los que han dado lugar a su evolución y desarrollo hasta llegar a su modalidad más reciente que es la Estilística de Corpus.

1.1.2. Definición.

No existe una única definición de la Estilística que abarque todo su ámbito de estudio, sus métodos y objetivos. Ha habido varios intentos de definición por parte de lingüistas y filólogos prominentes como Bally (1965), Leech (1969), Martínez García (1975), Leech y Short (1981), Alderson y Short (1988), Mick Short (1997) y Bousfield (2014), entre otros, para ofrecer una aproximación a esa disciplina.

No obstante, existe un denominador común entre todos aquellos intentos de definición que se representa en tres elementos básicos presentes en casi todas las definiciones de la Estilística: la lengua, el estilo y la función estética. Bally (1951: 110), quien acuñó el término “Estilística”, alude a que se trata de un estudio esencialmente lingüístico, o sea es un estudio del “lenguaje entero”, al afirmar que: “stylistique n'est pas l'étude d'une partie du langage, mais bien celle du langage tout entier observé sous un angle particulier”. El uso de la palabra *langage* (lenguaje) en vez de *langue* (lengua) hace referencia a un uso específico de la lengua, o sea remite a un estilo. En realidad, la palabra “lenguaje” implica dos dimensiones, que son: la lengua como un repertorio infinito, y el uso que se hace de ella representado en el estilo. Por lo tanto, Bousfield (2014: 118) hace notar que: “Stylistics, as originally envisaged and practiced, explored the linguistic construction of the style of writing of literary authors”, enfatizando que ambas dimensiones del lenguaje – la lengua y el estilo – se cruzan en los estudios estilísticos.

Una de las definiciones con mayor ámbito de acción, y que, según nuestro modo de ver, destaca como la más esclarecedora y abarcadora del ámbito de estudio de la Estilística, es la de Alderson y Short (1989) quienes ven que la Estilística:

is intended to help determine interpretation through the examination of what a text contains, by describing the linguistic devices an author has used, and the effects produced by such devices. Such an analysis is predominantly text-based, and has tended to see texts as containing meanings. (1989: 72)

En este sentido, se convierte en objeto del estudio de la Estilística el estilo que se construye por medio de la lengua, así como el efecto que este produce (i.e. la función estética que ejerce). De acuerdo con esa visión, todo texto poseedor de un estilo cuyo fin es producir cierto efecto en el lector se considera como un texto literario.

En vista de lo anterior, el Análisis Crítico del Discurso (a partir de ahora: ACD) se considera como una modalidad del análisis estilístico, ya que, también, pretende asociar un uso lingüístico con cierta función comunicativa. De ahí que, en teoría se alude a un solapamiento metodológico entre ambas ramas: “CDA shares a considerable number of analytical tools with stylistics, though it is more closely associated with the linguistic school of M.A.K. Halliday” (Leech y Short, 2007: 284). A pesar de que algunos piensan que la diferencia entre la Estilística y el ACD reside en que la primera trata textos literarios mientras que el segundo trata textos no literarios, el ACD, en teoría, “could be applied to any text and from any ideological perspective” pese a la tendencia común “for it to be practised by those with a left-wing political persuasion” (ídem).

La crítica que hace el estilista Widdowson (1996) al ACD de Fairclough revela la diferencia esencial entre ambos enfoques: el ACD supone que existe – o “impone” – una interpretación secundaria producto de la construcción de forma sutil e implícita de una ideología que refleja la hegemonía de un sector sobre otro. En cambio, aunque el análisis estilístico da acceso a una pluralidad de interpretaciones de un texto como, por ejemplo, sucede en la poesía que según explica Martínez García: “es un instrumento especialmente eficaz para la difusión de ideologías (...) que tiene como función social – aprovechada o desaprovechada, pero siempre aprovechable” (1975: 228), la Estilística no parte de suposiciones socio-políticas que puedan orientar el análisis.

De entre los métodos más recientes que tanto la Estilística como el ACD comparten, destaca el de la Lingüística de Corpus, que con su gama de herramientas automáticas ha posibilitado la obtención de datos lingüísticos cuantitativos que sirven como base tanto para el análisis estilístico asistido por el ordenador, como para el análisis crítico del discurso asistido por el ordenador. Otra ventaja del uso de la gama de métodos que abarca la Lingüística de Corpus es la posibilidad de analizar textos

de gran tamaño que, de otro modo, no sería ni viable ni precisa. Bien sintetiza Baker (2006) el rol de la Lingüística de Corpus empleada como método cuando dice:

Corpora are generally large (consisting of thousands or even millions of words), representative samples of a particular type of naturally occurring language, so they can therefore be used as a standard reference with which claims about language can be measured. The fact that they are encoded electronically means that complex calculations can be carried out on large amounts of text, revealing linguistic patterns and frequency information that would otherwise take days or months to uncover by hand, and may run counter to intuition. (2006: 2)

La incorporación de los métodos de corpus en ambas modalidades del análisis lingüístico fue motivo para que varios lingüistas se animaran a realizar trabajos, de forma conjunta, en ambas esferas: el ACD y la Estilística. Por ejemplo, Michael Stubbs (1996) analizó textos no literarios con el fin de señalar algunos patrones léxicos que revelan una discriminación sexista en el discurso dirigido a niños y niñas exploradores. Luego, ocho años más tarde, pudo demostrar la eficacia de los métodos cuantitativos de corpus en el análisis de la lengua y estilo de Joseph Conrad en su *Heart of Darkness* (2005). Este último estudio, al que volveremos con más detalle en el epígrafe 1.2.3, se clasifica como una investigación perteneciente al dominio de la Estilística de Corpus.

Ahora bien, surge la pregunta: ¿cómo y cuándo se introdujeron los métodos de la Lingüística de Corpus en el ámbito de estudio de la Estilística? En la sección siguiente damos cuenta de los episodios de desarrollo significativo en el dominio de la Estilística literaria que nació a manos de Roman Jakobson, el denominado “padre de la Estilística moderna” (Burke y Evers, 2014: 32).

1.1.3. Evolución.

El artículo de Roman Jakobson (1960), donde presentó el análisis estilístico de un corto poema checo, dio lugar a avances valiosos tanto en la Lingüística, en general, como en la Estilística y el lenguaje poético, en particular. Ecos de su trabajo se encuentran en las teorías de Mukařovský (1970), Chomsky (1957), Leech y Short (1981) y Roger Fowler (1986). Cada uno de ellos contribuyó en la trayectoria de evolución de la Estilística hasta el brote de su modalidad más reciente y atractiva: la Estilística de Corpus. Iremos señalando algunas de sus aportaciones más relevantes de sus teorías sobre las cuales se asienta el presente proyecto de tesis doctoral.

Fue Jakobson quien introdujo la “función poética” del lenguaje que, según él, predomina en los textos literarios sobre las demás funciones comunicativas (i.e. la emotiva, conativa, referencial, metalingüística y fática). En palabras de Jakobson (1960: 71), la función poética: “projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination”. Es decir que el lenguaje de los textos literarios se distingue por una construcción cuyo fin es llamar la atención más sobre los signos lingüísticos empleados en sí que sobre el significado o referente de estos (Hanauer, 1998: 566). Jakobson identificó algunos mecanismos del lenguaje literario, como el paralelismo y las repeticiones, que cumplen esa función poética, orientando al lector para formar “a series of new relationships and meanings”.

La teoría de Jakobson se basa, en gran parte, en el trabajo de los formalistas rusos entre los cuales destaca Shklovsky (1917) quien acuñó el término de “defamiliarización” (*Enstrangeing*) y con el que se refería al acto de:

make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important. (citado en Lemos y Reis, 1965: 12)

Los ejemplos de defamiliarización que daba Shklovsky (1917) en su ensayo, “Art as Technique”, de la prosa de Tolstoy consistían en la sustitución de los términos o conceptos familiares por expresiones, coloquialismos, dialectos, arcaísmos y hasta lenguas extranjeras que resultaran extraños, chocantes o difíciles al lector.

Se considera que Jakobson extendió la visión de Shklovsky al ámbito de poesía, pero es Mukařovský, miembro de la Escuela de Praga (1928–1939), quien desarrolló su concepto esencialmente formalista de la función poética agregándole una dimensión funcionalista representada en el valor estético de esta (Merrill, 2012: 128). Los aportes de Mukařovský, sobre todo en lo que respecta a la noción de *Foregrounding*, siguen desempeñando un rol central en los estudios estilísticos de toda índole. Emmott, Alexander y Marszalek (2014: 329) explican el término haciendo hincapié en el argumento – previamente defendido por Miall y Kuiken (1994) – de que el *foregrounding* es una desviación sistemática intencionada que puede producirse en cualquier nivel lingüístico (p.ej.: fonológico, morfológico, léxico, sintáctico, etcétera).

Igualmente, hay que destacar la conclusión de Mukařovský (1932) de que: “literary language is for poetry a backdrop, against which the aesthetically intentional violation of literary norms is reflected” (citado en Merrill, 2012: 131), que sirve como el punto de partida de posteriores trabajos en el ámbito de la Estilística de Corpus. Puesto que, en el análisis estilístico asistido por el ordenador, la lengua se ve como una serie de normas absolutas contra la que se mide una realización lingüística específica, objeto del análisis (cf. epígrafe: 1.2.1.1).

En 1969 Leech publicó *A Linguistic Guide to English Poetry* donde propuso un esquema lingüístico para el análisis estilístico de poesía basado, en su mayor parte, en su teoría de desviación planteada en el volumen. El motivo de su obra fue contribuir a la creación de una retórica descriptiva, “a body of theory and technique devoted to the analysis of the characteristic features of literary language” (1969: 3). La novedad de su obra reside en la teoría de desviación que desarrolló a partir del trabajo de Levin (1965) sobre la desviación externa e interna en la poesía. Según Leech y Short (2007: 40) el efecto psicológico de prominencia que recibe el lector al enfrentarse con un texto literario de calidad ocurre gracias al *foregrounding* (proyección en primer plano) de los signos lingüísticos. Los procedimientos para crear tal efecto se representan en la desviación de la norma a ocho niveles, que son: desviación léxica, desviación gramatical, desviación fonológica, desviación grafológica, desviación semántica, desviación dialéctica, desviación de registro o desviación de periodo histórico (1969: 42-51).

Doce años más tarde, en 1981, apareció el libro *Style in Fiction* que Leech (2007: 282) considera como el hermano menor de su volumen arriba mencionado. En él, Leech y Short (1981/2007: 61-64) elaboraron un modelo para el análisis estilístico del lenguaje literario – elaborando unos *checklists* de categorías lingüísticas y estilísticas que constituyen el punto de partida para el análisis de estilo en los textos literarios – que luego lo experimentaron Semino y Short (2004) en el análisis de su *Speech, Thought & Writing Presentation Corpus*, concluyendo que: “[o]verall we found that the model coped fairly well with being applied to the analysis of both fictional and non-fictional texts” (2004: 222).

La obra de Semino y Short (2004) no solo manifestó la eficacia y la rigurosidad del modelo propuesto por Leech y Short (1981), sino también dio un impulso al empleo

de los métodos basados en corpus en el análisis del lenguaje literario ya que estos superan las limitaciones de los métodos y técnicas convencionales del análisis estilístico tradicional. Por consiguiente, declaran que: “all theoretical models in stylistics up to that point, was developed through the use of scholarly intuition, based on extensive personal reading experience, which was in turn exemplified and tested through the analysis of examples chosen from previous Reading” (Semino y Short, 2004: 4).

Y como consecuencia de ello, los métodos de la Estilística de Corpus se han puesto de moda a partir del siglo XXI porque permitieron una solución empírica y objetiva para la problemática de la subjetividad y la intuición de los lingüistas que, a menudo, guiaba su análisis y su crítica de los textos literarios que escogen para el estudio, tal y como argumenta Sinclair (2004):

(t)here are other problems, too, about stylistics that can only be mentioned here, such as the lack of principle in selecting a focus of description, the uneasy status of interpretations from stylistic evidence, and the difficulty of description of long texts. (2004: 71)

En nuestro análisis estilístico del lenguaje poético de Álvarez hemos seguido el modelo de Leech y Short (2007) haciendo uso de los métodos de la Lingüística de Corpus que se exponen en el apartado 1.2.2.

1.2. La Estilística de Corpus: teoría, método y prácticas

Como el propio término indica, la Estilística de Corpus es el resultado de la combinación de los métodos de la Lingüística de Corpus con los del análisis estilístico de los textos literarios. No es, pues, una teoría en sí o una disciplina sino una metodología o un enfoque que presenta una serie de técnicas y herramientas para el análisis estilístico de carácter exploratorio-descriptivo. Tampoco hay que pensar que la Estilística de Corpus consiste solo en el mero uso de métodos cuantitativos o las herramientas de la Lingüística de Corpus en el análisis de textos literarios como en el caso de la Estilometría o lo que se denomina la Estilometría Estadística (Statistical Stylistics) que dependen únicamente de los datos cuantitativos que genera el análisis estadístico descriptivo.

En su intento de definir la Estilística de Corpus y su ámbito de estudio, Mahlberg (2014) advierte sobre la necesidad de combinar los métodos cuantitativos

de la Lingüística de Corpus con el análisis cualitativo de la Estilística literaria tradicional con el fin de asociar los patrones lingüísticos con una función estética: “[c]orpus stylistic research applies corpus methods to the analysis of literary texts, giving particular emphasis to the relationship between linguistic description and literary appreciation” (2014: 378).

En vista de ello, en este apartado procuraremos definir de qué se trata la Estilística de Corpus mediante la exposición de sus bases teóricas adoptadas de la Estilística literaria, la gama de métodos que adopta de la Lingüística de Corpus y, finalmente, cómo fue empleada como enfoque en estudios previos.

1.2.1. Bases teóricas de Leech y Short para el análisis de poesía y ficción.

Como hemos citado anteriormente, las teorías de Leech (1969) y Leech y Short (1981) constituyen la esencia del modelo de análisis que seguimos en este proyecto de investigación. Estos autores (1969, 2007) proponen un modelo práctico para el análisis del lenguaje literario representado por la poesía y la ficción. En esta sección, exponemos su aportación teórica más relevante para nuestro trabajo, la que atañe a los tres ejes principales en el análisis estilístico: la lengua, el estilo y la función estética. Procuraremos inferir, a partir de sus teorías, cómo se conciben aquellos ejes dentro de la nueva corriente del análisis estilístico contemporáneo con su modalidad más reciente: la Estilística de Corpus.

1.2.1.1. *Concepción de la Lengua en la Estilística de Corpus.*

En su teoría sobre la desviación del lenguaje poético, Leech (1969) define los recursos estilísticos que llaman la atención por su uso creativo de la lengua en términos de su desviación de la norma general en que se rige el código lingüístico, en otras palabras, la lengua en su forma absoluta y estado originario.

Sin embargo, parece ser imposible llegar a una serie de normas absolutas de la lengua ya que, como Biber y Conrad (2009: 4) explican: “Variability is inherent in human language: people use different linguistic forms on different occasions, and different speakers of a language will say the same thing in different ways”. La lengua se compone de la suma de géneros, registros y estilos que se construyen por ella.

Como aquellas desviaciones – que constituyen la característica prima y distintiva de toda expresión poética – solo son identificables por medio de la comparación con el uso convencional y habitual de la lengua, Leech y Short (2007) aducen la posibilidad de establecer una norma relativa para la comparación del estilo sometido al análisis, sugiriendo que: “(w)here an absolute norm for English cannot be relied on, the next best thing is to compare the corpus whose style is under scrutiny with one or more comparable corpuses, thus establishing a relative norm” (2007: 41). En otras palabras, ante la imposibilidad de encontrar una obra de referencia que recopile toda la lengua en su forma absoluta, habrá de definir una obra de referencia (i.e. un corpus de referencia) contra la cual se puede medir el uso lingüístico que se hace en el texto, objeto del análisis.

Para dar ejemplo de ello, citamos el caso del presente estudio que pretende explorar los rasgos del estilo de Álvarez en toda su producción poética. Si fuésemos a comparar la obra poética de Álvarez con el corpus de referencia *Europarl*⁵, apenas obtendríamos ningún resultado de valor, ya que este último se compone casi exclusivamente de textos de género político y de registro formal y, por consiguiente, carecería de los criterios básicos de un corpus de referencia para el español actual que son la representatividad y el equilibrio. Los patrones lingüísticos que se generarían a partir de dicha comparación no serán indicadores de los marcadores del estilo alvarecino, puesto que serán derivados de la diferencia de género y registro propios de ambos corpus. Por el contrario, si comparamos la obra poética de Álvarez con la de los poetas de su generación, seguro que se obtendrán resultados más precisos señalando aquellos rasgos estilísticos esencialmente característicos del lenguaje del *Museo*. Leech y Short recomiendan que el rango de la comparación sea estrecho para garantizar unos resultados que reflejen solo las características verdaderamente distintivas del estilo, comentando que en el caso de su estudio del estilo de Jane Austen: “[t]he narrower the range of comparison, the surer we are that the stylistic features we are attributing to Jane Austen are peculiar to her style, rather than to the style of a larger category of writings which includes hers” (ibid.: 43).

⁵ *Europarl* es un corpus paralelo compuesto de textos de las actas del Parlamento Europeo en once lenguas (Koehn, 2005). Para más información sobre su tamaño y recopilación, véase su página oficial disponible en: <http://www.statmt.org/europarl/> [último acceso: 09.05.2019].

A la luz de lo expuesto anteriormente, llegamos a la conclusión de que la lengua, en términos de la Estilística de Corpus, se entiende como el uso lingüístico general, cotidiano y habitual; y de que esta puede ser representada por un corpus de referencia equilibrado de distintas variedades de la lengua como, por ejemplo: el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)⁶. En cambio, cualquier variedad lingüística uniforme donde se pueda distinguir algunos marcadores específicos de un género, registro y/o estilo se calificaría como un lenguaje.

1.2.1.2. Concepción del Estilo en la Estilística de Corpus.

El estilo es el núcleo del análisis estilístico. Pese a que es un concepto bastante antiguo que data al siglo V a.C., y a que fue objeto de varios intentos de teorización, sigue siendo un concepto elusivo (Burke, 2014: 24). Siempre ha habido una controversia acerca de la relación entre la forma (el estilo) y el contenido (el mensaje). Según explican Leech y Short (2007), hay quienes argumentan que estilo y contenido son dos conceptos separables (i.e. hay más de una opción estilística para expresar el mismo mensaje o significado); otros ven que cada mensaje impone la selección de un único estilo, o sea, que el contenido y el estilo son inseparables.

En el marco del presente trabajo, seguimos la visión de Leech y Short (2007) sobre el estilo. Para estos autores, el estilo no es sino un uso lingüístico gobernado por unas selecciones que hace el autor del repertorio infinito de la lengua. De entre estas selecciones que se hacen, de forma consciente o no consciente, destacan las que ejercen cierta función estética, ya que representan las huellas características o “*thumbprint*” del estilo del autor.

Sin embargo, surge la pregunta: ¿cómo se distinguen los rasgos de estilo de las convenciones del género o los marcadores del registro? Biber y Conrad (2009) explican la diferencia entre estas tres perspectivas del análisis lingüístico concluyendo que los marcadores de estilo se distinguen de los otros dos por poseer una función estética, no regida por la situación comunicativa en que se produce el texto, pues explican que:

⁶ En su artículo, Sánchez (2002), miembro del Dpto. de Corpus del Español del Siglo XXI de la Real Academia Española, describe el Corpus de Referencia de Español Actual como: “una muestra representativa y equilibrada de todas las variedades que presenta el español en nuestros días”.

a genre perspective on scientific research articles would describe the conventional rhetorical structure of complete articles (...) However, these same scientific research articles can be studied from a register perspective, identifying the core linguistic features that are pervasive in this kind of writing (...) And the same texts can be studied from a style perspective, identifying the linguistic features associated with a particular author or a particular historical period. (2009: 19)

Así pues, es nuestro objetivo descubrir aquellos rasgos lingüísticos que distinguen el estilo de Álvarez de los demás poetas de su época o generación literaria, por su valor estético. Aquel valor solo es asequible por medio de la selección que hace el poeta de una variedad lingüística poco común de una gama de equivalentes que se refieren a un mismo concepto, puesto que según Leech y Short: “the study of the literary function of language can be directed towards the stylistic values associated with stylistic variants; that is, with forms of language which can be seen as equivalent in terms of the ‘referential reality’ they describe” (2007: 49).

Ahora que ya hemos delimitado en qué consiste el estilo, queda plantear el cómo detectar y analizar aquellos rasgos estilísticos. Mientras que las herramientas de la Lingüística de Corpus, de las que depende parcialmente la Estilística de Corpus, pueden generar las frecuencias de las categorías léxicas componentes del corpus, objeto del análisis; estos serían datos brutos, algo inútiles, si no fuesen interpretables en términos estilísticos respecto a su valor estético. Mahlberg (2007b) logra describir la relación entre los métodos de la Lingüística de Corpus y el análisis estilístico dentro del marco de la metodología de la Estilística de Corpus. Ambos métodos dependen de la forma (i.e. cómo se construye el contenido por medio de la lengua), pero mientras que:

[s]tylistics focuses on what makes a text, or a group of texts, distinctive, and it investigates deviations from linguistic norms that trigger artistic effects and reflect creative ways of using language. Corpus linguistics, on the other hand, mainly focuses on repeated and typical uses that do not only hold in one text, but are found across a number of texts in a corpus. (2007b: 221)

Por su parte, Leech y Short (2007: 52) explican que un “rasgo estilístico” se trata de la ocurrencia de una categoría lingüística o una categoría estilística en un texto. Ejemplos de la primera son una consonante nasal, un sustantivo, un verbo transitivo, una pregunta, la negación, tiempo futuro, términos de color. Son categorías

estilísticas, por ejemplo: la aliteración, el apóstrofe o la personificación. Eso supone que cada propiedad lingüística perteneciente a cada uno de los niveles lingüísticos (p.ej.: morfológico, léxico, sintáctico, pragmático) del lenguaje examinado merece someterse al análisis estilístico para desvelar su función estética y su valor como un probable rasgo estilístico.

Por lo tanto, uno de los motivos del trabajo de Leech y Short (2007) fue provisionar al analista con un *checklist* que manifiesta las propiedades lingüísticas que pudieran constituir el punto de partida para el análisis del estilo. Aquellas propiedades fueron clasificadas en cuatro grupos: propiedades léxicas, propiedades gramaticales, figuras retóricas y, cohesión y contexto. Dada la exhaustividad de aquellas listas que dan lugar a ramificaciones infinitas, Leech y Short (ibid.) insisten sobre la necesidad de seleccionar solo aquellos aspectos merecedores del análisis según el objetivo de la investigación.

En el presente trabajo de investigación, para explorar el lenguaje de Álvarez hemos decidido limitarnos a estudiar el componente léxico de la obra según el *checklist* propuesto de Leech y Short (ibid.), por varias razones. En primer lugar, porque este proyecto constituye el primer trabajo de gran envergadura que plantea el lenguaje poético de Álvarez desde un enfoque puramente lingüístico, tal y como se hace constar en el prefacio del tercer capítulo de la presente tesis doctoral. Por lo tanto, hay que empezar el análisis por la unidad lingüística básica: la palabra, si no existen antecedentes que puedan respaldar análisis lingüísticos más complejos de tipo sintáctico o pragmático. En segundo lugar, es en el nivel léxico que se cruzan niveles lingüísticos más elevados o complejos como la gramática y la semántica. Coincidimos con Sinclair (2004) cuando afirma que:

[t]he starting point of the description of meaning in language is the word. This is one of two primitives in language form, the other being the sentence. The sentence is the unit that aligns grammar and discourse, and the word is the unit that aligns grammar and vocabulary. (2004: 24)

En tercer lugar, los métodos de la Lingüística de Corpus conciernen principalmente el uso de las unidades léxicas (i.e. palabras y frases) en un corpus, ya que como Stubbs (2014: 53) indica: “computer can find only two things in texts: the

frequency of linguistic units (words, phrases and lexicogrammatical structures) and their distribution (within an individual text or across a corpus)”.

Una vez definidos los criterios de nuestra selección del nivel léxico, podemos proceder a exponer el mapa orientativo, punto de partida del análisis estilístico a nivel léxico, que ofrecen Leech y Short en su famoso volumen *Style in Fiction* (1981). En su *checklist* para el análisis de categorías léxicas, Leech y Short plantean una serie de preguntas con las que se recomienda iniciar el análisis de categorías léxicas. Las preguntas se reformulan acerca del uso de cinco clases principales de las categorías léxicas⁷: clase general, nombres, adjetivos, verbos y adverbios. Estas clases constituyen las llamadas “palabras de contenido” (*content words*). Como ejemplo aclaratorio, citamos las preguntas relacionadas con el uso de los nombres: “Are the nouns abstract or concrete? What kinds of abstract nouns occur (e.g. nouns referring to events, perceptions, processes, moral qualities, social qualities)? What use is made of proper names? Collective nouns?” (Leech y Short, 2007: 61).

Se suman a estas cinco clases principales, dos clases más donde se cruza el léxico con las categorías gramaticales y con las figuras retóricas. La primera es la correspondiente al uso de las palabras funcionales (*function words*) como los pronombres, preposiciones o determinantes. La segunda se trata del uso de figuras retóricas de tipo léxico, como en los casos de: “formal and structural repetition (anaphora, parallelism, etc.) or of mirror-image patterns (chiasmus)” (ibid.: 63). En la sección 4.3 se exponen los pasos prácticos seguidos y las herramientas utilizadas para responder a aquellas preguntas.

Por último, conviene aludir a que nuestro trabajo no tiene como fin descubrir *todos* los rasgos estilísticos de Álvarez ni mucho menos interpretar los poemas que componen su obra, sino que pretendemos poner el primer peldaño en ese camino explorando únicamente el componente léxico-gramatical de su estilo representado en la totalidad de su obra poética.

1.2.1.3. Concepción de la Función Estética en la Estilística de Corpus.

⁷ Para consultar todo el *checklist* de categorías léxicas adaptado de *Style in Fiction* por Leech y Short (2007: 61-64), véase la sección 4.3.3.2.

¿En qué consiste la función estética asociada con las selecciones de ciertas variantes estilísticas? Para Burke y Evers (2014), los cuales logran sintetizar la esencia del concepto de “defamiliarización” de Shklovsky (1917), la función estética de las técnicas lingüísticas inherentes en el lenguaje poético no es más que suscitar el efecto de *foregrounding*, la destrucción de lo familiar o habitual. Así que apuntan que:

poetic language has the power to de-automatise; to shake us out of our everyday visual and cognitive lethargy (...) the employment of style figures (both schemes and tropes) that foreground at the levels of meaning and syntax would help achieve this effect. (2014: 36)

El efecto de *foregrounding* se produce por medio de dos procedimientos lingüísticos, que son: las repeticiones y paralelismos (denominados como recursos esquemáticos o estructurales), y las desviaciones de la norma (i.e. tropos). En el marco de la Lingüística de Corpus, estos procedimientos se definen como patrones textuales que son identificables a través de su frecuencia o prominencia (*saliency*), tal y como hacen notar Leech y Short (2007: 36) cuando afirman que la desviación se puede definir como una noción puramente estadística, como la diferencia entre la frecuencia normal de un rasgo y su frecuencia en un texto o un corpus dado.

Leech (1969) aborda tanto los recursos estructurales (*schemes*) como los tropos en su teoría de desviación. En lo que concierne a las repeticiones y los paralelismos, muestra que son realizables en cualquier nivel lingüístico, pues hay paralelismos fonológicos, léxicos, sintácticos y semánticos. Para dar un ejemplo de ello, citamos el caso del poema XVIII de “Nocturnos” por Álvarez: “No sólo la sabiduría, no sólo la belleza, no sólo la dicha” (Álvarez, 2016a: 638) donde se combinan varios recursos estilísticos estructurales como la anáfora (repetición de la misma palabra al principio de cada verso) y el paralelismo gramatical consistente en la repetición de la misma estructura en los tres versos (ADV + ADV + ART + N). No cabe duda que la estructura de estos tres versos crea un sistema de equivalencias semánticas entre 3 conceptos tan dispares como la “sabiduría”, la “belleza” y la “dicha” y, por consiguiente, logran producir un efecto defamiliarizante.

Teniendo en cuenta que “[s]chemes are defined as ‘foregrounded repetitions of expression’, and tropes as ‘foregrounded irregularities of content’” (Leech y Short, 2007: 66), los esquemas estructurales serán el núcleo de nuestro análisis ya que son

pertinentes al modo de expresión, o sea al estilo; el cual es explícito y cuantificable. Los tropos son más opacos, y por consiguiente, dependen del contenido más que de la forma, pues: “opacity implies that a text cannot be adequately paraphrased and that interpretation of the text depends greatly on the creative imagination of the reader”. (ibid., 31). Así que quedarán descartadas de nuestro análisis las figuras retóricas del pensamiento o del contenido a menos que estas se crucen con los fenómenos lingüísticos prominentes o repetitivos resultantes del análisis por las herramientas de corpus y a partir del proceso de etiquetado morfosintáctico⁸.

Como el marco analítico adoptado en la presente tesis doctoral se encuadra bajo el enfoque *corpus-driven*⁹ de carácter exploratorio, nuestro análisis parte del corpus, en el sentido de que este tiene como objetivo identificar aquellos patrones léxicos de prominencia cuantitativa o cualitativa, y, luego, describirlos a la luz de las aportaciones, clasificaciones y categorizaciones teóricas tanto de la Estilística como de la Crítica Literaria. No es, pues, motivo del presente trabajo de investigación aplicar ciertas teorías lingüísticas y críticas al corpus, extrayéndoles únicamente todas las manifestaciones léxicas que quepan en el modelo descriptivo que plantean.

Por lo tanto, ha sido objetivo del presente capítulo exponer las aportaciones de las más relevantes teorías estilísticas (como la teoría de desviación) a cuya luz podría explicarse una parte de los resultados cuantitativos producto del análisis por las herramientas de corpus y el etiquetado morfosintáctico.

Como ejemplo del efecto de *foregrounding* de patrones irregulares, realizado en el lenguaje poético de *Museo de Cera*, citamos dos casos de desviación léxica –

⁸ Leech (1969: 75) afirma que, pese a su intento de ofrecer una definición rigurosa y estricta de esquemas y tropos, existe todavía gran interdependencia entre ambas categorías. Como ejemplo de ello, cita el caso de la figura de hipérbaton que puede clasificarse como un recurso estructural (*scheme*) visto como materia de expresión, y también puede ser considerado como un tropo por constituir una irregularidad formal.

⁹ En principio se distinguen dos enfoques de análisis en la Lingüística de Corpus: el análisis basado en corpus (*corpus-based*) y el análisis basado en data (*corpus-driven*) (Tognini Bonelli, 2001). Se utiliza el primero para proporcionar ejemplos para ilustrar una teoría desarrollada independientemente de la Lingüística de Corpus. El segundo se emplea en el estudio del lenguaje de un corpus, partiendo de la data que proporcionan los métodos de corpus para ofrecer un marco descriptivo del fenómeno lingüístico, estilo o lenguaje sometido bajo escrutinio. McEnery y Hardie (2012) proponen una concepción más amplia y abarcadora de ambas modalidades del análisis: el corpus como método y el corpus como teoría. La presente tesis doctoral se concibe dentro del último enfoque donde “the interaction of the linguist with evidence drawn directly from the corpus is the only legitimate source of linguistic theory” (2012: 160).

teniendo en cuenta que el nivel léxico se sitúa en el centro de cualquier variedad lingüística (Leech, 1969) – que han sido detectados a partir de los resultados del etiquetado morfosintáctico de la obra. Según Leech (ibid.: 42-43), la desviación léxica trata de la transgresión de una regla léxica, por medio de la formación de neologismos o nuevos conceptos (1), o la realización de una conversión funcional (*functional conversion*) (2).

(1) brilló como nunca la más *irrecobrible* luz de la vida. (#206)

(2) Adorar la belleza y el sentido de esa belleza, de ese sueño de gloria aún no destruido por los cristianos, aún *Vida*. (#480)

En (1) el uso de la palabra “irrecobrible”, que no está registrada en el *Diccionario de la Lengua Española* (2014), presenta una irregularidad a nivel léxico ya que es una derivación creada por el poeta a partir del verbo “recobrar”. En otro contexto o registro, dicha forma léxica derivada del verbo “recobrar” podría considerarse como una errata; pero en poesía, se ve como una desviación intencionada de la norma, puesto que el uso de “irrecobrible” en vez de “irrecuperable” posee de un valor estético, deducible por el contexto.

Como hemos citado anteriormente, el uso desviado que crea el poeta solo es medible frente al uso regular, general o cotidiano de la lengua. Por lo tanto, para darnos una idea de los usos de “irrecobrible” frente a “irrecuperable” en el español general, hemos examinado las colocaciones de ambos verbos “recuperar” y “recobrar” en el *Corpus del Español*¹⁰ (i.e. un corpus de referencia representativo de la lengua española), y hemos encontrado que, aunque ambos verbos son sinónimos (i.e. semánticamente equivalentes), el verbo “recobrar” suele ocurrir con términos abstractos (p.ej.: confianza, libertad, energía, salud, poder), mientras que “recuperar” ocurre más a menudo con pérdidas materiales (p.ej.: dinero, ex, inversión, terreno, peso) (Figuras 1 y 2). De ahí que el poeta haya optado por crear y utilizar este adjetivo negativo derivado de “recobrar” porque es el vocablo que más concuerda con, y destaca, la inmaterialidad y hasta la espiritualidad de aquella “luz de la vida”.

¹⁰ Es un corpus creado por Mark Davies (2018). Para más datos acerca del tamaño y la organización del corpus, y para consultar su interfaz de búsqueda, véase: www.corpusdelespanol.org/ [último acceso: 02.04.2019].

SEARCH			FREQUENCY
1	<input type="checkbox"/>	PERDIDO	2095
2	<input type="checkbox"/>	CONFIANZA	1592
3	<input type="checkbox"/>	DINERO	1362
4	<input type="checkbox"/>	EX	1096
5	<input type="checkbox"/>	SALUD	1018
6	<input type="checkbox"/>	INVERSIÓN	878
7	<input type="checkbox"/>	FUERZAS	797
8	<input type="checkbox"/>	LIBERTAD	742
9	<input type="checkbox"/>	TERRENO	738
10	<input type="checkbox"/>	CONTROL	714
11	<input type="checkbox"/>	MEMORIA	605
12	<input type="checkbox"/>	PERDIDOS	498
13	<input type="checkbox"/>	VALORES	456
14	<input type="checkbox"/>	ESPACIOS	451
15	<input type="checkbox"/>	ARCHIVOS	439
16	<input type="checkbox"/>	PERDIDA	433
17	<input type="checkbox"/>	PESO	399
18	<input type="checkbox"/>	TIERRAS	398

Figura 1. Colocaciones más frecuentes del verbo “recuperar” en el *Corpus del Español*.

SEARCH			FREQUENCY
1	<input type="checkbox"/>	CONFIANZA	173
2	<input type="checkbox"/>	LIBERTAD	150
3	<input type="checkbox"/>	FUERZAS	135
4	<input type="checkbox"/>	ENERGÍA	108
5	<input type="checkbox"/>	SALUD	103
6	<input type="checkbox"/>	PODER	86
7	<input type="checkbox"/>	SENTIDO	80
8	<input type="checkbox"/>	PERDIDO	64
9	<input type="checkbox"/>	PERDIDA	60
10	<input type="checkbox"/>	MEMORIA	58
11	<input type="checkbox"/>	VISTA	54
12	<input type="checkbox"/>	ALIENTO	53
13	<input type="checkbox"/>	PAZ	51
14	<input type="checkbox"/>	CONCIENCIA	49
15	<input type="checkbox"/>	EQUILIBRIO	47
16	<input type="checkbox"/>	CONOCIMIENTO	43
17	<input type="checkbox"/>	FUERZA	41
18	<input type="checkbox"/>	DIGNIDAD	38

Figura 2. Colocaciones más frecuentes del verbo “recobrar” en el *Corpus del Español*.

La variación funcional trata de utilizar una palabra con una función sintáctica distinta a la que suele ejercer, sin cambiar su forma. Este es el caso del sustantivo “Vida” en (2), que en el contexto desempeña la función de adjetivo (equivalente a “vivo”), puesto que está precedido por el adverbio “aún” que solo modifica a verbos, adverbios o adjetivos.

En conclusión, las repeticiones y los patrones irregulares que se hacen de la lengua son la materia de estudio del estilo, por ser ellos los dos procedimientos estilísticos principales que realizan la función estética de *foregrounding*.

1.2.2. Método: la Lingüística de Corpus.

La Lingüística de Corpus como parte del estudio del Procesamiento del Lenguaje Natural (PLN) apareció en los años 40 del siglo anterior con el inicio del proyecto de IBM para procesar informáticamente la obra de Thomas Aquinas (Stubbs, 2014: 51). Desde entonces, la Lingüística de Corpus ha estado evolucionando hasta que se ha transformado, recientemente, en un campo de rápido desarrollo con un efecto significativo en la estilística contemporánea (Leech y Short, 2007: 285).

Como hemos señalado anteriormente en el punto 1.1.2, los métodos cuantitativos, basados en las frecuencias de los patrones lingüísticos, han adquirido un primer plano en los estudios estilísticos porque permiten la generación de datos estadísticos de alta fiabilidad y objetividad frente a los estudios estilísticos tradicionales que por un lado se realizaron en torno a textos bastante cortos, y por otro, fueron tanto criticados por ser intuitivos y subjetivos en gran parte, como apunta (Stubbs, 2005).

A continuación, presentamos un breve resumen de la gama de métodos y herramientas que ofrece la Lingüística de Corpus y que suelen ser implementados en los estudios estilísticos asistidos por ordenador.

Leech (2014b) explica que existen varias modalidades para llevar a cabo el análisis computacional de textos literarios, donde:

(a)t one end of the scale, the computer program (e.g. a concordance program) is used simply as a tool for sorting and counting data, while all the serious data analysis is performed by the human investigator (...) At the other extreme, the human analyst provides no linguistic insight, just programming ability; the machine discovers its own categories of analysis, in effect implementing a 'discovery procedure'. (2014b: 15)

Dado que nuestro trabajo se clasifica como estudio analítico asistido por ordenador - no se trata, pues, de un análisis puramente computacional -, no se pretende alcanzar el extremo del uso de los métodos computacionales elaborando un

“procedimiento exploratorio” (*discovery procedure*) por medio de las lenguas de programación. En nuestro trabajo, el análisis por medio de las herramientas de corpus – que son diseñadas para lingüistas con poco o nulo conocimiento de lenguajes de programación – no será un fin en sí, sino que estará guiado por parámetros cualitativos para responder a las preguntas de la presente tesis doctoral citadas en la introducción.

Una de las herramientas de corpus que goza de gran fama entre los lingüistas, es el programa de concordancia: *WordSmith* (Scott, 2016)¹¹. Se trata de un paquete informático que da acceso a tres herramientas principales: *Wordlist* (Lista de frecuencias), *Concord* (líneas de concordancias) y *keyWords* (palabras clave). La primera permite generar y ordenar las frecuencias de todas las palabras incluidas en el corpus, mientras que la segunda permite localizar los patrones léxicos que se pretende analizar en el contexto en que ocurren (Scott y Tribble, 2006). En cuanto al análisis de palabras clave, se trata de un procedimiento estadístico de comparación de frecuencias entre el corpus principal sometido al análisis y un corpus de referencia que actúa como la norma general contra la cual se destaca los rasgos característicos del lenguaje del corpus principal.

A pesar de que *WordSmith* permite realizar búsquedas sofisticadas por medio del uso de comodines y operadores de búsqueda como, por ejemplo, el asterisco (*) –que suele ser utilizada para buscar todas las palabras derivadas de algún lexema – , los datos que podría generar acerca del uso de categorías sintácticas concretas (i.e. verbos, pronombres, etc.) serían muy limitados e incompletos sin una anotación sintáctica previa del corpus.

Si volvemos a contemplar el mapa orientativo para el análisis de las categorías léxicos de Leech y Short (2007: 62-63), se nos hace obvia la necesidad para realizar el etiquetado morfosintáctico del corpus para poder extraer información completa acerca del uso léxico en la obra poética de Álvarez. Para ello, ha sido imprescindible recurrir a un etiquetador de categorías sintácticas de textos en español para producir

¹¹ Para consultar el gran número de publicaciones donde se emplea el *WordSmith*, véase: http://lexically.net/wordsmith/corpus_linguistics_links/articles_using_wordsmith.htm [último acceso: 12.05.2019]

un corpus etiquetado de todos los poemas sometidos al análisis (véase los pasos del proceso del etiquetado del corpus y las herramientas utilizadas en 4.1.3 y 4.3.3.2.2).

1.2.3. Revisión bibliográfica: La Estilística de Corpus en la práctica.

Consultando los estudios previos calificados como estudios de Estilística de Corpus o de análisis estilístico basado en el ordenador, veremos cómo y para qué fin se hace uso de las técnicas de la Lingüística de Corpus al explorar el lenguaje de distintas obras literarias.

Con un título atractivo que hace alusión a la esencia de los análisis estilísticos basados en el ordenador, Stubbs (2005) publicó su artículo, "Conrad in the Computer", donde no solo analiza el lenguaje de la obra *Heart of Darkness* (1899) por Conrad utilizando una serie de métodos cuantitativos, sino que también demuestra con argumentos y evidencias estadísticas cómo su análisis basado en el ordenador supera el alcance de los análisis estilísticos tradicionales.

Uno de los ejemplos que da de ello es el caso del uso relativamente elevado de las palabras: *something* (algo/ alguna cosa), *somebody* (alguien), *sometimes* (a veces), *somewhere* (algún lugar), y *somehow* (de alguna manera) en el corpus de *Heart of Darkness*. Al comparar su uso en *Heart of Darkness* frente a su uso en dos corpus de referencia, uno de obras de ficción y otro de textos escritos, las estadísticas confirmaron el uso excesivo de tales palabras en la obra de Conrad. En otras palabras, lo que esto indica es que en la novela de Conrad reina un ambiente de incertidumbre y ambigüedad que, según Stubbs, fue señalado en estudios estilísticos previos, pero sin evidencias léxico-gramaticales suficientes o convincentes.

Aparte del análisis por la herramienta de palabras clave de *WordSmith*, Stubbs (2005) comprobó la eficacia de varias técnicas de la Lingüística de Corpus, como la extracción de N-gramas o agrupaciones de palabras funcionales (*function-words clusters*), y el estudio de las colocaciones de las palabras frecuentes para adquirir más información acerca del contexto en que estas ocurren. Las últimas líneas de su conclusión sintetizan lo que constituye el análisis estilístico basado en corpus y sus objetivos principales:

The computer does not provide a single method of text analysis, but offers a range of exploratory techniques for investigating features of texts and corpora. The findings of corpus stylistics (comparative frequencies, distributions and the like) sometimes document more systematically what literary critics already know (and therefore add to methods of close reading), but they can also reveal otherwise invisible features of long texts". (2005: 22)

Hemos empezado por citar el estudio de Stubbs (2005), aunque no sea el más antiguo entre los estudios previos consultados, debido a su carácter abarcador que combina el mayor número de métodos de la Lingüística de Corpus (vid.: 1.1.2).

En 2009, Culpeper condujo su análisis estilístico del lenguaje de *Romeo and Juliet* (1597) por Shakespeare empleando únicamente la herramienta de palabras clave de *WordSmith*. Estimamos que la aportación más original de su trabajo consiste en la relación de equivalencia que establece entre los marcadores de estilo (*Style markers*) – concepto procedente de la Estilística tradicional y expuesto en el apartado 1.2.1.2 – y las palabras clave, puesto que él argumentó que las palabras clave, resultantes de la comparación de la obra sometida al análisis con un corpus de referencia, revelan los marcadores estilísticos que caracterizan el lenguaje de la obra analizada. La idea de su trabajo trataba de recopilar el habla de cada uno de los siete personajes principales en la obra dramática de Shakespeare, *Romeo and Juliet*, en siete sub-corpus separados, y contrastarlos uno a uno con el resto de la obra. De esta manera, pudo llegar a obtener las palabras de uso destacado en cada sub-corpus indicando la temática y los rasgos estilísticos principales que caracterizan a cada personaje. Con el análisis descubrimos un subyacente interés por lo físico por parte de Romeo frente a un marcado sentimiento de ansiedad reflejado en las palabras clave en el habla de Juliet.

El trabajo de Culpeper (2002) se inspiró en un proyecto de investigación de gran envergadura realizado en 2006 por Archer, Culpeper y Rayson quienes compilaron un corpus de seis obras dramáticas de Shakespeare. Su motivo fue descubrir los campos semánticos clave de seis de las obras dramáticas de Shakespeare. Esas obras fueron divididas en dos sub-corpus según su género: comedias y tragedias. En lugar del *WordSmith* – que solo examina el léxico incluido en el corpus sin sus etiquetas –, se recurrió a herramientas que permiten el análisis cuantitativo de las etiquetas semánticas de las palabras, que son: *WMMatrix* (Rayson, 2003) y *Multilingual Corpus Toolkit* (Piao, Wilson y McEnery, 2002). A través del

contraste de las etiquetas de categorías semánticas en los dos sub-corpus, fueron capaces de observar un uso predominante de la categoría semántica de relaciones íntimas o sexuales en el sub-corpus compuesto de tres comedias frente a un uso notable de los campos semánticos referentes a la guerra y la pérdida del poder en las tragedias.

Pasamos a otra técnica del análisis basado en corpus que es la del análisis de colocaciones empleado por Hardy (2004) en su estudio de la obra de ficción de Flannery O'Connor. Como primer paso del análisis, Hardy comparó un corpus representativo del lenguaje de O'Connor con el *Brown Sub-corpus of General Fiction*¹² compuesto por obras de ficción escritas en la misma época en que escribía O'Connor (1960-1961). En la lista de palabras clave, resultó de uso relativamente destacado la palabra *eye* (ojo) en su obra, lo que le llevó a buscar las colocaciones de esta palabra en el corpus de O'Connor. Examinando los patrones léxico-gramaticales en que ocurría la palabra "ojo" tanto en el corpus de O'Connor como en el *Brown sub-corpus of General Fiction*, se constató el uso desviado, por parte de O'Connor, de la palabra "ojo" en construcciones sintácticas de voz media (p.ej.: "*his eyes looked*"). Dicho rasgo estilístico de la escritura de O'Connor proyecta en primer plano el valor espiritual que ella confiere a los ojos y al cuerpo humano en general.

Al igual que Stubbs, Michaela Mahlberg (2007a, 2009, 2010, 2013 y 2014) ha contribuido con varios trabajos en el desarrollo y la consolidación de la Estilística de Corpus como método analítico de los textos literarios. Dada la exhaustividad de su obra, no podemos dedicar una sección entera a exponer y comentar su labor en el ámbito de la Estilística de Corpus. Nos limitaremos, aquí pues, a comentar su investigación sobre las cadenas clave (*key clusters*) en la obra de Dickens (Mahlberg, 2007a), no solo porque constituye el germen del que brotaron sus posteriores trabajos más profundos y desarrollados sobre Dickens y la ficción decimonónica (Mahlberg 2009, 2013), sino también porque en ella introduce una técnica original para el análisis del lenguaje literario recurriendo a los métodos de la Lingüística de Corpus.

Como en los estudios arriba mencionados, Mahlberg (2007a) inicia su análisis con la comparación de su corpus representativo del lenguaje de Dickens con un

¹² Para más información sobre el tamaño y la estructura de *The Brown Corpus*, véase: <http://www.helsinki.fi/varieng/CoRD/corpora/BROWN/basic.html> [último acceso: 30.04.2019].

corpus de referencia compuesto por las obras de ficción más famosas del siglo XIX. Pero su criterio para la comparación fue la búsqueda de las construcciones de palabras funcionales más frecuentes en ambos corpus. Su análisis básico engendró una serie de N-gramas de uso notablemente destacado en la ficción de Dickens por su frecuencia relativamente elevada en comparación con las obras de los demás autores del siglo XIX. Fruto de esa etapa inicial del análisis fue la clasificación que propuso Mahlberg (2007a) de los n-gramas clave en cinco categorías, que son: *labels clusters* (n-gramas referentes a etiquetas), *speech clusters* (n-gramas del habla), *as if clusters* (n-gramas de “como si”), *body part clusters* (n-gramas referentes al cuerpo) y *time and place clusters* (n-gramas de lugar y tiempo). Dicha clasificación le sirvió como un modelo para el estudio y la identificación de los rasgos textuales locales de cualquier obra de ficción, no solo la dickensiana. Por ejemplo, a través del estudio de las frases referentes a etiquetas (*labels clusters*), mostró que la mayoría de estas construcciones se utilizaban para caracterizar a los personajes de Dickens en una manera especial que enfatiza la individualidad de sus personajes.

Cabe señalar que muchos de los planteamientos teóricos de Mahlberg (2013, 2014) sobre la Estilística de Corpus han sido adoptados como parte de los fundamentos teóricos en que se basa el presente proyecto de investigación (vid.: 1.2).

Tal y como declara Ruano San-Segundo en su tesis doctoral sobre los verbos de habla en la obra dickensiana, los trabajos de Mahlberg, sobre todo la de *Corpus Stylistics and Dickens Fiction* (2013) le llevaron a dar un paso más adelante hacia la exploración de los rasgos estilísticos de Dickens, centrandó su análisis en la función de los verbos de habla en un corpus compuesto por 14 novelas escritas por Dickens (Ruano San-Segundo, 2016: 128). El análisis que lleva a cabo depende principalmente de la herramienta *WordSmith* que le permitió extraer los verbos de habla más frecuentes y de uso destacado en el corpus de Dickens, y de allí descubrir la tendencia de Dickens por emplear los verbos de habla como un recurso para la categorización de sus personajes. Concluye, pues, que, en Dickens, el:

uso de los verbos de habla no es sino un reflejo de una de sus idiosincrasias estilísticas más conocidas: la de ofrecer al lector, nada más presentar a determinados personajes, los hábitos lingüísticos o gestuales que los convierten en criaturas inolvidables. (2016: 290)

Otro estudio prominente dentro de la gama de trabajos ilustres en el ámbito de la Estilística de Corpus, es el artículo de Fischer-Starcke (2009) que aborda una obra de gran fama en la literatura anglosajona que es *Pride and Prejudice* por Jane Austen. También aplicándole a su corpus de *Pride and Prejudice* el análisis de palabras clave y concordancias, llegó a concluir que, al contrario de lo que se intuirá por los lectores de la obra, en la novela predominan los procesos mentales sobre los emotivos. Por otro lado, Fischer-Starcke recalca la importancia y la eficacia de los métodos de la Lingüística de Corpus en el análisis de los textos literarios al afirmar que:

[t]he corpus linguistic analyses reveal linguistic patterns which cannot be perceived intuitively, but grant insight into the meanings and the structure of the text. By doing so, they contribute to decoding the novel's literary meanings. (2009: 518)

Todos los trabajos arriba mencionados dependen principalmente de los datos cuantitativos que extraen las herramientas de la Lingüística de Corpus. En una segunda etapa del análisis estos se interpretan cualitativamente para formular las conclusiones. No obstante, este no es el caso en todos los estudios estilísticos basados en el ordenador. Por ejemplo, el artículo de Rodríguez-Martín (2012) se distingue por emplear un enfoque principalmente cualitativo al analizar las características estilísticas de la obra de George Bernard Shaw. El análisis por medio de las herramientas de la Lingüística de Corpus constituye un análisis de tipo secundario cuyo objetivo fue extraer todas las líneas de concordancia de los términos de comparación o símil en la obra de Shaw; sin realizar recuentos de palabras o estadísticas de frecuencia o distintividad como suele pasar en este tipo de trabajos que hacen uso de la herramienta de *WordSmith*.

Otra modalidad del análisis estilístico basado en corpus se encuentra en Zhao (2012) quien tenía como objetivo identificar y analizar los casos de paralelismo léxico, sintáctico y semántico en la obra de Virginia Woolf. La primera etapa de su análisis fue llevada a cabo manualmente y consistió en identificar aquellos casos donde se producía paralelismo léxico por medio de la repetición, paralelismo sintáctico representado en la repetición de ciertas estructuras sintácticas o paralelismo semántico representado por la sinonimia o la antítesis. En una segunda fase del análisis, se comparó el uso de los paralelismos identificados en la obra de Woolf con la densidad de paralelismos en la obra de otros autores contemporáneos de Woolf, lo

que demostró que el lenguaje de Woolf: “is characterized by a high density and a great variety of parallel structures” (2012: 46).

Antes de cerrar esta sección, interesa aludir a dos estudios concretos, que son: el de Kao y Jurafsky (2012) y el de Beltran (1982). En ambos estudios se emplean análisis estadísticos que no tienen que ver con los métodos de la Lingüística de Corpus. Son estudios que pertenecen al ámbito de estilometría o estiloestadística. Aunque los métodos que utilizan no son ni parecidos ni relevantes para el análisis cuantitativo que pretendemos realizar; sus resultados, que conciernen el lenguaje poético contemporáneo en el contexto inglés y español, aportan nuevos conocimientos de los cuales podría beneficiarse nuestro análisis.

En una época donde los programas de concordancia y recuento de palabras como el *WordSmith* y el *AntConc* (Anthony, 2018) todavía no habían sido desarrollados, en su estudio del lenguaje poético de dos poetas contemporáneos – Carlos Sahagún perteneciente a la generación de los 50 y Antonio Colinas como representante de la poesía novísima – Beltran (1982) se limitó a analizar unos 200 vocablos de la obra de cada uno de ellos. Su objetivo fue descubrir las propiedades léxicas del lenguaje de cada uno de ellos a través del análisis de su uso de verbos, nombres, adjetivos y adverbios. Para ello, se recurrió a métodos estadísticos rigurosos – como el test de chi cuadrado X^2 – para poder extrapolar sus resultados basados en una muestra muy limitada a la obra poética entera de ambos poetas, pertenecientes a dos generaciones distintas. Comparó las frecuencias de estas cuatro clases de vocablos con el diccionario de frecuencias de vocablos españoles elaborado por Juilland (1964), adoptado como una obra de referencia. A partir de la interpretación de la función estética de los datos cuantitativos que obtuvo, llegó a formular el siguiente juicio crítico sobre la poesía de los novísimos – como un registro de una variedad lingüística homogénea–: “que en los “novísimos” se da, en mayor medida que entre los poetas sociales, la predilección por un lenguaje más seleccionado, más rebuscado” (1982: 139). Su conclusión nos parece de suma importancia ya que Álvarez pertenece a esa generación literaria, los “novísimos”, y fue citado en el artículo de Beltran más de una vez. Conviene añadir, al respecto, que en el marco de la presente tesis seguimos a Beltrán al argumentar que:

el mundo poético de los novísimos está lleno de referencias suntuosas, culturales, artísticas y “bellas” que lo caracterizan en mayor medida que su lenguaje brillante y sensorial frente al conjunto de los poetas sociales. Pero siendo la lengua el objetivo de este estudio, deberemos rechazar rigurosamente cuantos elementos le sean ajenos (ibid.: 132-133)

En otras palabras, para Beltrán forma y contenido son separables, una de las premisas teóricas que constituyen el punto de partida de nuestro análisis. En vista de ello, tanto en Beltrán como en nuestro análisis, el léxico se contempla desde una perspectiva puramente lingüística independientemente de las connotaciones contextuales, sociales o culturales que contendría.

Finalmente, acabamos este apartado con el artículo titulado “A computational Analysis of Style, Affect, and Imagery in Contemporary Poets” (2012) cuyo rigor, originalidad y alcance exceden, estimamos, todos los resultados de los estudios anteriores. Kao y Jurafsky (2012) basaron su análisis en una muestra de 100 poemas escritos por poetas contemporáneos profesionales y premiados (que escriben en inglés), y una muestra de 100 poemas escritos por amateurs. Luego, procedieron a crear un modelo de regresión logística de los aspectos cuantificables susceptibles de distinguir al lenguaje poético de buena calidad. Por consiguiente, implementando su modelo a las dos muestras, pudieron extraer los rasgos estilísticos discriminatorios del lenguaje de los poetas profesionales. Resumimos sus conclusiones más relevantes para nuestro trabajo de investigación en los tres puntos siguientes:

- Los poetas profesionales tienden a utilizar más tipos de palabras (*word types*), o sea, distintas formas léxicas que no se repiten.
- Desde un punto de vista semántico, el léxico utilizado por los poetas profesionales no denota emociones negativas de forma explícita, sino que evoca un sentimiento negativo por medio de la connotación.
- Por último, en la poesía de los profesionales, predomina la referencia más a objetos concretos que a objetos abstractos, sobre todo los referentes a elementos de la naturaleza (p.ej.: *tree, flower*).

A pesar de que las conclusiones de Kao y Jurafsky (2012) son pertinentes a la corriente poética contemporánea en Estados Unidos, sostenemos que sus aportaciones acerca de las características estilísticas del lenguaje de los poetas

profesionales podrían estar presentes no solo en la poesía de Álvarez, sino en la poética contemporánea en varias lenguas. Es decir, apoyándonos en la afirmación de Biber y Conrad (2009) de que:

[i]n many respects, there are similar register patterns across languages. For example, multidimensional studies of register variation in Spanish, Korean, Somali, and English have all identified a first dimension with similar linguistic features and similar differences among registers. (2009: 256)

no nos equivocaremos al suponer que el lenguaje poético contemporáneo como registro tendrá algunas propiedades lingüísticas comunes en todas las lenguas.

SEGUNDO CAPÍTULO

2. Contextualización de la Poesía Novísima

Este capítulo tiene como propósito conocer más a fondo el contexto social, político y cultural en el que se enmarca el poeta José María Álvarez y la generación a la que pertenece, así como las corrientes filosóficas y literarias predominantes en su época.

Siguiendo la famosa máxima de Ortega y Gasset: “yo soy yo y mi circunstancia” (Ortega y Gasset, 1914/1984: 77), nos adentraremos paso a paso en el análisis de la poesía alvarecina, empezando, en el presente capítulo, por las esferas periféricas que constituyen su “circunstancia” – i.e. contexto histórico y poética de su época – hasta llegar a los rasgos más específicos y distintivos de su *Museo de Cera*, en los capítulos siguientes.

Nacido en el 31 de mayo de 1942, Álvarez empieza a publicar a partir de los años 60 del siglo anterior y seguirá escribiendo hasta la actualidad. En 2016 se publica su libro más reciente *Seek To Know No More*. Su producción literaria se extiende a lo largo de varias décadas y, sin duda, se metamorfosea con el tiempo. No solo escribe en verso, sino que también ha cultivado otros géneros como la narrativa y los guiones cinematográficos (Álvarez, 2018b). Ante esa riqueza de creación artística, queda algo desacertado cualquier intento de clasificación de la producción artística de Álvarez como perteneciente a una única escuela o generación literaria. Ahora bien, en la mayoría de las historias literarias de la poesía española contemporánea, se le etiqueta a Álvarez de poeta “novísimo” como en – para citar algunas –: *Treinta Años de Poesía Española* (García Martín y Martínez Sarrión, 1996) e *Historia de la Poesía Española del Siglo XX: Desde la Modernidad hasta el Presente* (Debicki, 1997).

A continuación, planteamos el tema de la clasificación generacional en la poesía española contemporánea para poder localizar, con precisión, la obra poética de Álvarez dentro de su verdadero contexto.

2.1. Corte Generacional: Novísimos y Pre-novísimos

En 1970, se publica la antología de Castellet titulada: *Nueve novísimos poetas españoles* donde aparecen nueve poetas españoles jóvenes clasificados en dos grupos: los *seniors* – al que pertenece Álvarez junto a Manuel Vázquez Montalbán y

Antonio Martínez Sarrión – y *la coqueluche*¹³. El motivo de Castellet fue revelar el cambio de sensibilidad y estética en la poesía española de aquella época producida a manos de estos poetas jóvenes que, según él, lograron llevar a cabo una ruptura con la “pesadilla estética” (1970: 28) de la poesía de la posguerra.

La antología de Castellet no fue la primera en citar y dar a conocer a los poetas nuevos, los nacidos a partir de 1939, pues la precedió la antología de Enrique Martín Pardo (1967) y la de José Batlló (1968). Pese a ello, aquella ganó mucha más fama y estableció una clasificación que ha perdurado hasta la actualidad, tal y como indica Palomero (1987):

Nueve novísimos no sólo marcará una época, sino que además creará una denominación estética: “ser novísimo”, “postnovísimo”, o “prenovísimo”, son conceptos que aún hoy, dieciséis años más tarde, remiten a una estética y a un modo poético bien concreto. (1987: 13)

La razón por la que la obra de Castellet sobresale entre las demás antologías de la época se debe al toque rupturista que él atribuyó a los novísimos. Debicki (1997) hace notar la aportación de Castellet al afirmar que:

[u]n nuevo tipo de poesía, basado en nuevas actitudes hacia el lenguaje literario, empezó a desarrollarse en España a finales de los 60. Estilísticamente, esta poesía representaba el cambio más dramático en estilo y orientación desde, por lo menos, las vanguardias de los años veinte. Su novedad fue percibida inmediatamente, y su impacto se intensificó gracias a las reacciones de los críticos, y ante todo a la aparición de una antología muy difundida, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet. (1997: 193)

Ahora que se ha visto de dónde proviene la muy reconocida y extendida clasificación de Álvarez como poeta novísimo, conviene aportar un breve resumen de la estética de esta generación tal y como la describe Castellet (1970).

La renovación poética que realizó ese grupo de poetas reside en su rechazo de la poesía de la generación inmediatamente anterior de los años 50 y principios de los 60, la que Castellet (1970: 33) califica como “contenutista”, “didáctica” y “políticamente energética” refiriéndose a la poesía social (presentada con más detalle en el apartado 2.1.1.2. De ahí que, se refugiaron en la cultura y la lengua, las cuales

¹³ Castellet (1970: 28) explica que con *coqueluche* se refiere a los poetas más jóvenes “irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes”. Integran ese grupo: Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix and Leopoldo María Panero.

se convirtieron en los ejes esenciales de su poesía, renunciando al compromiso ético, ideológico o filosófico que dominaba la literatura de la posguerra. Como evidencia de la presencia de ambos ejes, Castellet (1970) cita a Vázquez Montalbán (1969) – poeta novísimo perteneciente al grupo de *los seniors* – al declarar que:

cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya que la literatura se alimente de cine y canción. Los programadores de divorcio entre cultura de élite y cultura de masas morirán bajo el peso de la masificación de la cultura de élite. (citado en: Castellet, 1970: 38)

Sobre la primacía de la lengua en la poesía de los novísimos, Debicki (1997: 196) subraya su papel como el único rasgo en común que unía a ese grupo de poetas dispares: “[e]l elemento común más destacado de esta generación, sin embargo, era un énfasis constante en el lenguaje poético innovador, y en la primacía del medio, del discurso y de la forma por encima del tema y del referente”. En su uso de la lengua se vislumbraban las huellas de un marcado escepticismo creando un “lenguaje sarcástico, distanciador y cuestionante” (Castellet, 1970: 31).

No obstante, análisis y críticas posteriores llegaron a desmontar la clasificación generacional de Castellet basada en una separación entre los novísimos y la generación de los 50, o la poesía de posguerra en general. Hay quienes vieron que los novísimos no formaban un grupo homogéneo ni mucho menos una generación de estética común (Álvarez, 1994: 4), sino que estos compartían una mera “coincidencia de actitudes poéticas” (Debicki, 1997: 198). Otros como Carnero (1978) y Grande (1979) opinan que los novísimos no fueron quienes produjeron esa ruptura de la poesía social, sino que poetas como Francisco Brines y José Ángel Valente – quienes precedieron a los novísimos – ya habían allanado el camino para esa ruptura y renovación estética a la que se refería Castellet. Es por ello que Duque Amusco (1990: 69) declara que la antología de Castellet apareció como “un final, no un principio de viaje”. La sentencia que corrobora Álvarez (1994) al admitir que:

[l]os poemas que enviamos ni siquiera representaban lo más significativo del hacer de cada uno, ya que Castellet nos solicitó “lo más innovador” que tuviésemos, casi me atrevo a decir, lo más escandaloso, aunque se tratara, como en muchos casos sucedió, de poemas a medio elaborar o experimentos que, afortunadamente, serían abandonados pronto y olvidados. (1994: 5)

En realidad, la multitud de antologías poéticas, que aparecieron a finales de los sesenta con el fin de introducir “nuevos aires” en el panorama de la literatura española de la posguerra, causaron más perplejidad en cuanto a la clasificación de nuevas corrientes literarias y/o de generaciones poéticas. Como consecuencia de eso, se produjeron varios grupos poéticos compuestos por poetas de edades semejantes “organizados arbitrariamente” (Debicki, 1997: 10). En el momento en que se publicó la antología de Castellet (1970) coexistían más de una actitud poética que no debieran haber sido tratadas como un bloque; tal y como hace notar Duque Amusco (1990) aludiendo a cinco generaciones distintas que escribían poesía en el mismo periodo de tiempo:

los más longevos maestros del 27, que traspasan el umbral de esta década con su “poesía de senectud”; la generación que se afianza inmediatamente después de la guerra civil, ya con ausencias importantes y decreciente ritmo de escritura; la del medio siglo y la de los años 70 (ambas en la plenitud de su actividad y, por ello, más atendidas e influyentes); y para cierre, los más jóvenes poetas, nacidos a partir de 1954. (1990: 65)

En la literatura, el grupo de los novísimos recibió otras denominaciones, como, por ejemplo: la generación del 68, la generación marginada, los venecianismos y hasta la generación del lenguaje; en la mayoría de los cuales: “se percibe bien un intento de definición parcial de una estética mucho más amplia” (Lanz, 2014: 23). De aquí en adelante, por motivos de determinación y unificación, utilizaremos en este trabajo de investigación la etiqueta de “novísimos” para referirnos a Álvarez y su generación; porque es la que más éxito ha tenido a lo largo de los años y es la que ha recibido la mayor atención académica y crítica. Dicho esto, hay que advertir que en lo que respecta a la poética de los novísimos y las características de su lenguaje poético no nos limitamos a lo citado en la antología de Castellet (1970); ya que, como se ha argumentado anteriormente, no es ni preciso ni distintivo de ese grupo de poetas. Dedicamos, pues, ese capítulo a examinar todo lo que se ha escrito sobre ese grupo de poetas que versificaban en torno a las últimas décadas del siglo anterior.

2.1.1. Panorama poético anterior a los novísimos.

Ante la polémica que generó la antología de Castellet en cuanto a la veracidad de un corte generacional producido por los Novísimos “de espaldas a sus mayores” (1970: 21); surge la necesidad para repasar las corrientes literarias predominantes en

el periodo que precede a los novísimos, o sea antes de los sesenta del siglo anterior. Se identifican dos grupos o generaciones mayores en el periodo de la posguerra civil española, y son: la generación del 27 y el grupo de los 50.

2.1.1.1. Generación del 27.

A la generación del 27 se le suele asociar con la modernidad española que hacía frente al realismo (Ferrán, 2017: 18), a partir de los principios del siglo XX hasta la posguerra civil. Dentro de esa generación, se identifican tres etapas principales que están marcadas, cada una, por un cambio de sensibilidad poética. En la primera, que perduró hasta finales de los años veinte del siglo XX, reinaba el indeterminismo y el vanguardismo; en la segunda etapa, con la divulgación del manifiesto de André Breton en 1924, dominaba la corriente surrealista hasta los años 30. Finalmente, en la tercera etapa marcada históricamente por el brote de la Guerra Civil (1936-1939), se dio un giro temático de índole sociopolítica con el inicio de la llamada poesía social cuyos precursores como Lorca, Alberti y Hernández de la generación del 27 fueron seguidos por poetas miembros del grupo de los 50 – como Gabriel Celaya, Blas de Otero y Gloria Fuertes – quienes mantuvieron vigente esa corriente a lo largo de dos décadas (Prieto de Paula, 2005).

Ahora bien, el denominador común en los máximos representantes de la generación del 27, como Lorca, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, fue su concepción del poema como “una visión del mundo expresada por la metáfora” (Ferrán, 2017: 118). Persin (1990) describe los rasgos esenciales de la poética de la generación del 27 en la que:

los objetos no se describen directamente, sino que se sugieren. Las ideas se presentan oblicuamente y hay una evasión de rasgos tanto didácticos como anecdóticos (...) Hay una multiplicidad de significados para cada texto, pero estos significados se sostienen entre sí, y la ambigüedad contribuye al efecto total y orgánico de dichos significados. La primacía de este tipo de poesía se centra en la Palabra; hay una confianza inherente y subyacente en su eficacia en expresar y comunicar al lector lo que el poeta desea. (1990: 43)

Conclusión similar establece Ferrán (2017: 26) al destacar “el alto grado de confianza en el discurso poético” por parte de los poetas del 27 quienes vieron el poema como una vía de comunicación de la verdad, de su perspectiva del mundo.

2.1.1.2. Poesía social.

En vista de lo arriba mencionado, se puede entender el brote de la poesía social como el extremo o quizá el (ab)uso de la confianza en la creación poética como objeto (i.e. mensaje) y en el poder de la lengua. Por lo tanto, Ascunce (1986: 123) la describe como poesía doctrinal en la que: “la función referencial se impone a la función emotiva” acercándose más, en este sentido, al lenguaje de la narrativa y la épica que al de la lírica. Se distingue por la exaltación de la finalidad del texto que no era más que hacer llegar su mensaje de protesta a un destinatario colectivo. Así que trataba, principalmente, temas como: “La injusticia social, la defensa de los débiles y la búsqueda de una voz elocuente que tome en cuenta la importancia del pueblo” (Ferrán, 2017: 37).

Pese a que la poesía social perduró tantos años – a partir de los años 30 y hasta los años 60 – y a que fue escrita por poetas pertenecientes a varias generaciones (Jimenez (1972), citado en Dibicki, 1992: 7), pronto se dio cuenta de que se trataba de una versificación de baja calidad ya que su pobreza estilística (i.e. su reducida poeticidad) resultó en el “agotamiento de su estética” (Pérez Parejo, 2007: 15). En la actualidad no queda apenas nada de esa poesía, tal y como argumentan García Martín y Martínez Sarrión: “esa poesía social, tan denostada, acaba no siendo más que un fácil comodín de críticos y poetas, una entelequia: carece de nombres propios, parece no haber sido escrita por nadie” (1996: 12).

2.1.1.3. Grupo de los 50.

Este grupo incluye a todos aquellos poetas nacidos alrededor de los años veinte y que publicaron sus obras durante los años cincuenta, así que: “(t)he emergence of these more recent post-War poets was not marked by a single event, magazine, publication, or pronouncement. Most of them published significant books of poetry between 1953 and 1960” (Debicki, 1982: 6). Aunque en estos años predominaba la corriente del realismo social, hay algunos poetas pertenecientes a esa generación que lograron evitar la comunicación estática propia de la poesía social para crear una nueva estética con un enfoque más formalista y vivencial. Constituyeron una minoría cuyos máximos representantes, como: Francisco Brines (1932 -), Jaime Gil de Biedma (1929 - 1990) y José Ángel Valente (1929 - 2000) –

quien en su ensayo “Conocimiento y Comunicación” (1963) dio cuenta de ese cambio de sensibilidad con su famosa cita refiriéndose al poema como: “un medio de conocimiento de la realidad” – no recibieron la merecida atención, por la ruptura que realizaron con la vieja y agotada poesía social, hasta mediados de los años sesenta cuando aparecieron las antologías de Francisco Ribes (1963) y José Batlló (1968) (Debicki, 1982: 6).

De allí que, como hemos señalado anteriormente en la sección 2.1, se haya criticado la antología de Castellet (1970) por la exclusión de los verdaderos novísimos, sobre todo Brines y Valente, y por haber tratado toda la producción poética de la posguerra hasta los años 60 como un bloque rígido y monolítico dominado por el realismo social (Debicki, 1997: 145; Lanz, 2014: 26).

Los propios novísimos lo admiten, tal como asegura Lanz: “[s]us declaraciones demostraban que su formación poética no se había desarrollado, como pretendía el crítico, “de espaldas a sus mayores”, sino partiendo precisamente de ellos en una evolución lógica” (2014: 68). Por ejemplo, en su entrevista con Maricel Mayor Marsán (2002), Álvarez insinúa que la verdadera ruptura sucedió a manos de poetas miembros del grupo de los 50:

en realidad ese movimiento [refiriéndose a la corriente novísima] tuvo una influencia muy considerable. La evolución en el cambio de gusto. Aunque yo siempre he pensado que ese cambio de gusto en la poesía española venía ya de antes. Ya venía muy maduro en la obra de poetas como Francisco Brines y otros. (citado en Rodríguez, 2016: 68)

A través del estudio minucioso de los poemas de cada poeta miembro del grupo de los 50 con el fin de evitar emitir conclusiones generalizadoras acerca de su poética, llega Debicki (1982) a extraer los aspectos innovadores de la poesía producida a partir de 1956: “[w]e can observe in the poetry of these writers a decided stress on personal subjects and specific events: love relationships set in particular times and places, recollections of episodes from a speaker's past, detailed happenings and discoveries” (1982: 11).

Se evidencia, pues, un cambio tanto formal como ideológico de la tradicional poesía social que se manifiesta en el uso del lenguaje coloquial y la creación de poesía personal donde prima la experiencia personal y la reflexión hasta sobre el acto

de la poetización. Y de ahí, la denominación que ha recibido la poesía de este grupo: poesía del conocimiento (“la poesía como proceso”), frente a la poesía antigua de comunicación (“la poesía como producto”) hija del realismo social (Debicki, 1997).

Por lo tanto, muchos de los rasgos característicos de la poesía novísima, que veremos en el capítulo siguiente, encuentran sus raíces en la poesía del grupo de los 50. Así que nos hemos visto obligados a incluir una muestra de sus poesías en nuestro corpus de referencia para su comparación con la obra de José María Álvarez. El criterio de selección de los poetas escogidos y el procedimiento de la inclusión de los textos en el corpus se detallan en el epígrafe 4.2.2.

2.1.2. Contexto y poética de los novísimos.

Como ya se ha comentado en la sección anterior, los poetas antologizados por Castellet (1970) acababan de iniciar su carrera poética en el momento en que apareció la antología. Es en los años, o más bien, las décadas posteriores que estos poetas lograron dejar una huella con su producción poética madura, aunque no todos ellos siguieron escribiendo poesía. Lanz (2014: 51) clarifica que el periodo en que apareció la antología, transcurrido precisamente entre 1965 y 1970, constituye “el primer discurso generacional” que fue seguido por dos “mutaciones” o etapas más, de las cuales la segunda (1970-1975): “se fundamenta en una dimensión crítica y reflexiva con respecto a la primera formulación, que establecería las pautas para una tercera mutación, que define el discurso generacional entre 1975 y 1985”.

En efecto, los poemas de Álvarez incluidos en su obra *Museo de Cera*, reflejan unas transiciones cronológicamente marcadas tal y como hacen notar críticos como Palomero (1987) y Jiménez (2007), quienes coinciden en el alto nivel de la madurez estilística conseguida por Álvarez en sus composiciones poéticas escritas durante la época de los ochenta, sobre todo, su largo poema titulado “Tosigo ardento” (Álvarez, 2016a: 653-671). Un poema que según Jiménez (2007: párr. 26) abarca: “todos los motivos de su obra: la música, la pintura, la literatura, las mujeres y las ciudades. Todos estos elementos son los que han construido su poesía”. Durante los años sesenta, Álvarez escribía poesía social que la rechazó posteriormente con la publicación de su primer poemario titulado *87 poemas* (1974) donde cambió el rumbo de su escritura hacia el vanguardismo (ibid.: párr. 16).

Para mejor comprensión de las transiciones estéticas en la poesía de los novísimos, hemos de explorar más a fondo el contexto social, político y cultural en que se formaron tanto personal como profesionalmente. A continuación, resaltamos los aspectos más relevantes e influyentes del entorno vital de los novísimos.

2.1.2.1. Situación sociopolítica.

Los novísimos son un grupo de poetas nacidos a partir de 1939. La época donde nacieron y crecieron es marcada históricamente en España por el fin de la Guerra Civil (1936-1939) y la apertura – de manera progresiva – al mundo externo tanto europeo como internacional. Así describe el gran historiador, Herbert R. Southworth, aquel periodo: “la guerra civil española afectó directamente a sólo una pequeña parte del globo, pero atrajo sobre España la atención del mundo entero” (2000: 21). Una fecha importante es el 14 de diciembre de 1955 cuando España ingresó en la Organización de Naciones Unidas (ONU) como miembro activo. Debicki (1997) asocia esa fecha con el comienzo del avance tecnológico y el desarrollo económico de España, lo cual “trajo consigo una notable presencia comercial extranjera (en gran parte de los Estados Unidos). Esta presencia, y la creciente industria turística, contribuyeron a la introducción de fenómenos culturales extranjeros, especialmente en el cine y la música popular” (1997: 146-147).

La apertura gradual a las tendencias culturales internacionales y sobre todo la de EE.UU. fue acompañada por otro fenómeno político de gran extensión en el mundo europeo en este periodo, iniciado precisamente a finales de los sesenta: son las revueltas juveniles. Las de mayor fama e impacto fueron las del mayo francés y la primavera de Praga, ocurridas ambas en 1968. Se trataban de una serie de protestas principalmente estudiantiles y de izquierdas. Sánchez-Prieto (2001) da cuenta de la gran extensión y envergadura que cobró ese movimiento en todo el mundo al apuntar que:

el 68 francés o, aún mejor, su fase universitaria no es más que el aspecto francés de un movimiento internacional que alcanza al conjunto de los países industrializados y que representa el rechazo frontal —por parte de la juventud del baby-boom— a una sociedad volcada al consumismo y que es percibida como hipócrita y conformista. (2001: 110)

Parece ser que la apertura y rebeldía son dos aspectos intrínsecos al entorno sociopolítico de los novísimos. La idea de la rebeldía implicaba el rechazo de todas las manifestaciones del poder, hasta en la lengua, de todo lo convencional o mediocre. Así deja entrever Ferrán (2017), quien logra sintetizar en pocas líneas – que, estimamos, son de obligada mención – cómo se proyectaba la circunstancia sociopolítica de los novísimos en su creación artística:

[l]a rebeldía de 1968 marca decisivamente a cada uno de estos escritores en la época juvenil de su vida cuando están comenzando a publicar y a definir su personalidad literaria. Fue una rebelión de las juventudes mundiales contra todo lo establecido, contra todo lo que les habían obligado a respetar. Es importante entender que el espíritu vanguardista en los novísimos se debía, igual que las revueltas estudiantiles de París, a la necesidad de romper con lo establecido y es por eso que la experimentación era esencial. La ruptura estética era una insatisfacción con la tradición literaria anterior basada en el realismo social y es por eso que se valoraba la libertad creativa ante todo. (2017: 13)

De ahí que se haya reforzado la voluntad de ruptura, en los novísimos, con la tradición poética anterior a cualquier coste; esto es, experimentándolo todo para llegar a la renovación estética deseada. Eso explica, en gran parte, los cambios sucesivos que se dieron en la poética de los novísimos a lo largo de las últimas décadas del siglo anterior según se ha explicado en el apartado 2.1.2. Al respecto, Álvarez declara que ante el estancado e infértil clima poético siguiente a la ya gastada poesía de la generación del 27, no había otro remedio que experimentar con las tendencias y corrientes extranjeras, justificando que: “nos encontramos sin maestros, aunque algunos amásemos ciertos poemas de aquella brillante Generación. Pero nos pareció un sueño muy lejano del nuestro, ninguna enseñanza ganamos, y volvimos los ojos al vasto mundo, miramos fuera de España” (1994: 4).

Mientras tanto, dentro de España seguía predominando la polarización ideológica producto de la Guerra Civil Española, varios críticos como José Batlló (1968: XIV) y Debicki (1997: 147) aludieron al tema de la división de España en dos campamentos ideológicos: uno de tipo conservador (franquista) frente a otro izquierdista republicano, y su efecto en los novísimos. Como los poetas novísimos tenían ganas de rebeldía, optaron por ausentarse de ese conflicto ideológico y político; y encontraron, en vez, un refugio en la cultura y la historia “para no pensar

excesivamente en estos asuntos [la división de España en dos bandas antagónicas]” (Ferrán, 2017: 195).

Otro aspecto importante de la situación sociopolítica interna es la rivalidad literaria entre Madrid y Barcelona. La mayoría de los poetas novísimos – Álvarez incluido – inició su carrera universitaria en Madrid o Barcelona que competían por el liderazgo de la vida literaria y cultural en España (Debicki, 1997: 174). Frente a la serie *Adonáis*¹⁴ de base madrileña, donde algunos novísimos publicaron sus primerizos intentos poéticos como Gimferrer; la editorial catalana Seix Barral abrió sus puertas para que Castellet publicara su famosa antología: *Nueve Novísimos Poetas Españoles* (1970). No yerra Ferrari (2003), entonces, si considera que la corriente novísima nace del regazo de la Escuela de Barcelona¹⁵, ya que comenta que:

los "novísimos" vendrían a ubicarse en otra de las vertientes de este cuadro cultural instaurado por los integrantes del llamado "grupo de Barcelona" (Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral); apoyándose en una sólida cobertura editorial y crítica -Seix Barral, José María Castellet, Pedro Gimferrer- intentaron la gran aventura de la industrialización de la literatura española desde la zona más preparada, Cataluña, y dentro de un proyecto general de modernización política y cultural, que acabaría rompiendo con la inercia cultural impuesta por el franquismo. (2003: 7)

Será por eso que los primeros libros de poemas que escribió Álvarez, *Libro de las Nuevas Herramientas* (1964) junto con la segunda edición de su obra maestra el *Museo de Cera* (1974) – y la primera con su título actual –, fueron publicadas en Barcelona por las editoriales Bardo y Gaya Ciencia, respectivamente¹⁶. Pero, es gracias a la editorial madrileña, Helios, que se publicó su primera edición del *Museo de Cera*, bajo el título: *87 poemas* (1971), ya que se le fue quitado al libro varios

¹⁴ La colección *Adonáis*, por la Editorial Rialp, fue fundada en 1943 por Juan Guerrero (Gullón, 2006).

¹⁵ Una generación literaria compuesta por representantes de la élite de poetas y críticos de la sociedad catalana y que escribían en catalán – particularmente Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Gabriel Ferrater entre otros - de los cuales dice Masoliver Ródenas: “infancia durante la guerra civil, pubertad en los peores años de la represión franquista, educación universitaria común, en los años en que se inicia una ligera apertura” (2003:73). La considera Debicki (1997: 175) como un subgrupo de la generación de los 50.

¹⁶ Para más información sobre la bibliografía completa de los libros de poesía y prosa escritos por Álvarez, véase “Bibliografía de José María Álvarez”. (s.f.). Instituto cervantes: Departamento de Bibliotecas y Documentación [página-web], disponible en: http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/alvarez_jose_maria_bibliografia.pdf [último acceso: 13.05.2019]

poemas y versos por la censura; así que el poeta optó por guardar el título original de su libro para la segunda edición más completa y menos censurada por la editorial catalana la Gaya Ciencia (Michael Nerlich, citado en Csuday, 2010: 172-173).

Por otro lado, destaca un avance social que tuvo gran influencia en el pueblo español, también acaecido a mediados de los cincuenta: la fundación de la emisión televisiva en España¹⁷. Es uno de los hechos que contribuyeron en la creación de “un ambiente de gratificación sensorial” (Debicki, 1997: 193) de la que disfrutaban aquellos poetas en su adolescencia y juventud. En uno de los poemas “emblemáticos” – según Díez de Revenga (1999: 29) – por Álvarez (2016a) que le dio el título de “Astarnuz” – una piedra preciosa con el significado de “semejante de estrella”¹⁸ – se nos hace obvia la influencia de esa relación intrincada entre la televisión, la sensualidad y la libertad sexual:

Son cosas que suceden
en los hoteles. Cuando un hombre
llega, aburrido, tira
la chaqueta en la cama, se sirve un vodka, y
con rostro impenetrable
conecta el aparato de la televisión.
Es raro que acontezca
algo notable. Pero
aquella noche —oh ebria la Fortuna—
nada más encenderse,
apareció en pantalla un rostro único,
admirable, perfecto, inteligente,
cómplice.
Me aguardaba
como las panteras acechan a su presa.
Era Sharon Stone.
Me dije: No es posible.
Y contemplé la imbecilidad de aquella película
como cuando recorro el Canal Grande de Venezia,
sin dejar de asombrarme.
No es que uno sea demasiado impresionable.
Le aseguro al lector haber pasado
por trances de esta índole, muy altos.
Pero
el gesto y la mirada de la Stone
son otra cosa. Y
si entonces —y hoy— porque ese rostro,
esa boca, esos ojos, ese gesto
estuviera en mi cama, me pidieran

¹⁷ Para más información acerca de las circunstancias de la inauguración de la televisión y radio española, véase: Bustamante, E. (2011). *Historia de la Radio y la Televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*. Madrid: Gedisa.

¹⁸ Véase la entrada de “Astarnuz” en el Lapidario de Alfonso X. (2004). *Lapidario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lapidario--0/html/001a37de-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_24 [último acceso: 11.03.2019].

no releer ya nunca a Stendhal, yo aceptara. (#427)

En esos versos, nos damos cuenta del efecto de la imagen sensorial que proyecta la pantalla. Se convierte la imagen en una especie de musa; percibida físicamente con los ojos y no imaginada o inspirada. Para el poeta, se trata de una experiencia que excita el pensamiento, de igual manera – o incluso de manera superior – a la lectura de las obras clásicas trascendentes. Asimismo, en ese poema se evidencian los ecos del cine estadounidense de gran proliferación e influencia en aquellos años.

Una vez acotadas las líneas generales características de la situación sociopolítica en España durante la época en que escribían los novísimos, hace falta contemplar cómo fue la proyección de aquellos aspectos en el ambiente cultural y literario de aquellos años.

2.1.2.2. Corriente literaria: la posmodernidad.

La aparición del grupo de los novísimos, o los sesentayochistas (denominación alternativa de los novísimos, utilizada por críticos como Lanz (2014) y Ferrán (2017), y cuyo origen se encuentra en el periodo de revueltas estudiantiles que caracterizó a la época en que aparecieron los novísimos), coincidió con el brote de la posmodernidad como teoría social en 1968 (Javier López, 1990: 82). Según Bauman (1996) la posmodernidad puede definirse, desde el punto de vista sociológico, como:

modernismo liberado de la falsa consciencia y como un tipo nuevo de condición social que destaca por su manifiesta institucionalización de aquellas particularidades que la modernidad intentaba eliminar de sus proyectos y prácticas de manejo y, cuando esto no dio resultado, camuflarlas. (1996: 82)

Se trata de un movimiento social cuya proyección en la vida literaria se hizo evidente después de las protestas estudiantiles del 68, y que pretendía forjar “una nueva actitud basada en el que todo vale, todo tiene su legitimación (...) En la posmodernidad se borran las diferencias y se acepta la diversidad. Se puede ser conservador o izquierdista, liberal o revolucionario, todo es posible” (Javier López, 1990: 82-83).

La posmodernidad como corriente literaria que insiste sobre el pluralismo y la validación de cada experiencia personal e individual, no llega a manifestarse fielmente

y por completo en la poesía hasta los años setenta y ochenta. Muchos investigadores y críticos de la época (Ferrer Solá, 1990; Debicki, 1997; Ferrán, 2017) aducen que la esencia del posmodernismo en la poesía española contemporánea recae en el indeterminismo que afecta de igual modo al contenido y a la forma. Puesto que se pierde la confianza en la palabra, siendo la unidad lingüística básica portadora de significado, como univalente. En cambio, se dará cuenta de la pluralidad de significados que presentan las connotaciones de las palabras (Pérez Parejo, 2007: 15). Por consiguiente, el proceso creativo se convierte en una especie de “juego” produciendo textos donde hay “una multiplicidad de significados para cada texto que no se sostienen entre sí, se subvierten. Así, es la indeterminación lo que define los parámetros movedizos de estos textos” (Persin, 1990: 44).

En la opinión de Persin (ibid.: 61), dicho indeterminismo acompañado por fuertes dosis de incertidumbre, escepticismo y arbitrariedad no lleva, en absoluto, al nihilismo. Estamos de acuerdo con su planteamiento ya que es evidente que los intentos de los novísimos no fueron del todo negativos. Su rechazo del *statu-quo* social, literario o político no sólo fue justificado, sino que además implicaba la búsqueda de alternativas. Rompieron con las ideologías y tendencias literarias existentes y se aferraban a la poesía como la única tierra fértil para la elaboración de un nuevo sistema ideológico que podría abarcar la suma de diferencias y, hasta, contrariedades entre las visiones y experiencias vitales individualistas. Citamos a Ferrán (2017), por lo bien que expresa ese argumento, cuando apunta que:

las obras modernas tienen la virtud de rechazar la búsqueda de soluciones totales a los problemas contradictorios de la sociedad. La habilidad que tiene la obra posmoderna de cuestionar las diferentes posiciones ideológicas es una manera de protegerse ante posiciones demasiado absolutas. (2017: 42)

De acuerdo con esa visión podemos entender la renovación estética de los novísimos como el desarrollo de la práctica emprendida por los poetas de los 50 que consistía en convertir al poema en: un acto haciéndose, donde participa el lector como co-creador. La aportación de los novísimos reside en: “desarrollar más la función del lector y (...) abandonar el propósito de auto-expresión y auto-conocimiento que todavía subyacía bajo la actitud de esta generación [el grupo de los 50]” (Debicki, 1997: 201).

Bajo el amparo de la posmodernidad que adoptó la generación novísima, varios movimientos y fenómenos literarios florecieron y adquirieron un primer plano en su poética. A continuación, haremos una breve alusión a las tendencias literarias y movimientos clave de la poética novísima.

2.1.2.2.1. *La intertextualidad culturalista.*

Fue uno de los recursos más frecuentemente utilizados por los novísimos en el marco del indeterminismo y el pluralismo, y que reforzaba la noción del poema como un proceso cognitivo. No sólo insertaban en sus textos trozos líricos o prosaicos ajenos, de manera directa o indirecta, sino que incorporaban, a menudo, a sus poemas elementos pertenecientes a las demás artes plásticas (Persin, 1990: 46). Sin duda, esa práctica abrió el paso para la fecunda experimentación con el molde del poema y su relación con los demás géneros literarios o artísticos (p.ej.: los comics, los anuncios comerciales, etcétera).

Conviene hacer referencia al ejemplo que da Ferrán (2017) de este fenómeno mediante el análisis del poema “Lo que el viento se llevó” por Álvarez (2016a: 193). Planteando la polémica de imitación/plagio e intertextualidad en la poesía de los novísimos – a la que Montalbán (2001: 77) hizo alusión con esos versos controvertidos: “Agradezco a Quintero, León y Quiroga (...) palabras, versos enteros por mí robados” –; Ferrán (2017) cuestiona la originalidad del poeta novísimo. Con su análisis del poema de Álvarez, Ferrán llega a la conclusión de que la originalidad del poeta novísimo reside, a menudo, no en presentar ideas originales, sino en su capacidad de montar unas piezas de puzle procedentes de mundos diferentes para crear una nueva imagen (2017: 77).

2.1.2.2.2. *El Correlato objetivo y el monologo dramático.*

Muy relacionada con el tema de la intertextualidad es la técnica del correlato objetivo junto con su modalidad más específica: el monólogo dramático. El término

fue acuñado por T.S. Eliot¹⁹ quien fue uno de los maestros del grupo de novísimos²⁰. En un estudio original, Cuvardic García (2017) logra localizar y analizar la función estética de los correlatos objetivos en la poesía de Antonio Colinas – poeta novísimo, pese a su exclusión de la antología de Castellet (1970) – y define esa técnica como:

un mecanismo para ‘exteriorizar’ u ‘objetivar’ el pensamiento del poeta a través de los objetos, los personajes o las situaciones reconstruidas en los poemas, tópicos concretos de reflexión que, finalmente, responden a las preocupaciones existenciales del llamado autor implícito, es decir, a las preocupaciones ideológicas y estéticas que el autor real quiere proyectar en el texto poético. (2017: 25)

El monólogo dramático se considera como procedimiento derivado del correlato objetivo ya que se trata de un paso más que da el poeta al poner sus versos: “en boca de un personaje (...) - puede ser un personaje real o imaginario distinto del autor o una contrafigura del propio poeta” (García Martín y Martínez Sarrión, 1996: 28). Como consecuencia del uso frecuente de esa técnica, se produjo una exaltación del sujeto lírico objetivo, lo que Pérez Parejo (2007: 43) llama: un yo “polifónico”, que se actualiza con cada nueva lectura del texto.

2.1.2.3. Visión filosófica.

Los novísimos no parten de alguna base o teoría filosófica concreta que justifique su producción poética. Reina el escepticismo hacia cualquier ideología política, social o religiosa tal y como se argumenta en el apartado siguiente.

2.1.2.3.1. Escepticismo y desconfianza.

Se caracteriza la poesía novísima por un marcado escepticismo filosófico y lingüístico. Carnero (1999: 49) lo admite y anuncia en los versos siguientes: “Palabras no es verdad que conozcáis el mundo, / que las cosas existan en sus nombres”. Por su parte, Debicki (1997: 202) lo justifica por un pesimismo debido a la vaguedad e inestabilidad del signo lingüístico, imposibilitando la comunicación de un mensaje único, permanente y duradero. Otra opinión es la de Ferrán quien apunta que los

¹⁹ Eliot, T. S. (1998). “Hamlet and his problems”. *The sacred wood and major early essays*. Nueva York: Dover publications. (Trabajo original publicado en 1920).

²⁰ En su artículo, “Pensamientos de un poeta sobre la poesía española actual”, Álvarez subraya la influencia de Eliot junto con otras figuras prominentes de la literatura internacional: “[d]ijimos: nuestra herencia no es la que han venido aceptando los poetas españoles desde hace tanto. Y nos fortificamos en Eliot, en Pound, en Kavafis, en Rimbaud, en Baudelaire” (1994: 7).

novísimos habían visto pasar demasiadas teorías filosóficas y literarias hasta que “ya no hay una fe absoluta en la justificación filosófica. Todo es mucho más relativo” (2017: 150). Por otro lado, Torres Badia (2009) lo lega a un sentimiento de “desasosiego, a un discutido y discutible gusto por lo “cultural” que deja su impronta en los versos de nuestros poetas, a quienes la muerte, el vacío o el *tempus fugit* inquietan” (2009: 153).

Dicho escepticismo se manifestó en una serie de actitudes y procedimientos estéticos que reflejaban los gustos distintos de los poetas que conforman el grupo de novísimos. Surrealismo, neobarroquismo, neoclasicismo, malditismo, decadentismo, hedonismo fueron algunas de las corrientes literarias que prevalecieron en la poesía novísima, acompañadas con prácticas innovadoras en la escritura lírica como la metapoesía (concepto derivado de la “función metalingüística” de Jakobson), la poesía del silencio y la poesía de la experiencia. Algunos críticos se esfuerzan para atribuir a cada poeta la tendencia o la corriente literaria que le corresponde, como, por ejemplo, García Martín y Martínez Sarrión (1996) quienes concretan que:

Estos poetas más representativos “de la ruptura” reivindicarán todo lo que durante las últimas décadas se había considerado nefando: el decadentismo, el esteticismo, la lujosa pedrería verbal del modernismo (Gimferrer, Carnero); las bromas insolentes de las primeras vanguardias (José María Álvarez); el turbio malditismo de los surrealistas (Leopoldo María Panero). (1996: 16)

Se trata de clasificaciones o etiquetas que se repiten en los trabajos de Debicki, 1997 y Jiménez, 2007. No obstante, discrepamos con el toque generalizador muy común en los estudios de crítica literaria. En nuestra opinión, la multitud de teorías y tendencias estéticas que se hicieron populares en la época de la posmodernidad tanto en Europa como en Estados Unidos dieron lugar a sucesivos cambios estéticos en un mismo poeta, así como la experimentación con técnicas diversas hasta en un mismo poema. Así que, en una larga trayectoria poética como la de Álvarez, se encuentran ecos neobarrocos (Xavier Seoane, 1984), decadentes (Ángel Ordovás, 1994), neoclásicos (García Martín y Martínez Sarrión, 1996), hedonistas (Díaz de Castro, 2002) y vivenciales (Jiménez, 2007).

Ahora bien, para no perder el hilo conductor de este capítulo entrando en ramificaciones secundarias, guardamos la indagación sobre cómo se proyectan estas

escuelas o teorías en la versificación de Álvarez y los novísimos para el próximo capítulo. Si bien hay que subrayar la ausencia, o más bien, la nula base filosófica de la que pudiera haber partido este grupo. Su escepticismo respecto a las grandes causas los llevó a una actitud algo anárquica. Nada mejor matiza esa idea que la cita de Carnero:

no hay ningún asunto, ninguna idea, ninguna razón de orden superior. Ningún sentimiento respetable (quedan poquísimos), ningún catálogo de palabras nobles, ninguna filosofía (aunque esté cargada de futuro) que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifique desde el punto de vista del Arte. (1970: 199)

2.1.2.3.2. *Componente surrealista.*

Hemos optado por dedicar más atención al surrealismo por ser una corriente de mayor impacto y de larga historia que se extiende a partir de la generación del 27 hasta los novísimos. Por otro lado, es una teoría que implica una visión bastante controvertida de la feminidad. Habíamos de examinar los esbozos teóricos de esta corriente para, luego, poder analizar sus rastros de confirmada presencia (Csuday, 2010) en la poesía de Álvarez.

De conformidad con la idea de rebeldía y del rechazo de ideologías demasiado absolutas, la teoría del surrealismo – que se dio a conocer a partir del primer manifiesto del surrealismo por André Breton (1924/1969) – constituyó para los novísimos una vía de experimentación exenta de cualquier compromiso político.

Según Nicholson (2013: 23) el surrealismo de Breton se fundamenta en “la tríada de amor-libertad-poesía”. En palabras del propio André Breton se nota aquella voluntad de abrazar la diversidad y romper con las convenciones de la sociedad opresoras del deseo y del instinto del ser humano, ya que declara: “I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality, if one may so speak” (1969: 15). Con el concepto de “*dream*” (sueño), Breton pretendía exaltar, sobre todo, el deseo sexual del ser humano, y liberarlo de tabúes. Muchos investigadores como Nicholson (2013), Caballero Guiral (1995), Suárez-Toste (2003) y Villegas Morales (2000) critican la visión machista de la figura de la mujer inherente a la filosofía surrealista que la idealizaba como el objeto de realización de sus fantasías sexuales

– o sueños. Destaca el trabajo de Villegas Morales (2000: 87-106) por el esquema que ha establecido la autora de las representaciones de la mujer en las obras surrealistas donde predominan dos estereotipos principales: el de mujeres en positivo (p.ej.: *femme-enfant*) y el de mujeres en negativo (*femme fatale*²¹). Dentro del primero, existen cuatro categorizaciones de la mujer que suelen aparecer en las obras surrealistas – de tipo literario o de artes plásticas²² –; a las que se suman otras cinco categorías pertenecientes al segundo estereotipo. En la tabla siguiente (Tabla 1), resumimos los rasgos de cada una de esas imágenes apoyándonos en los planteamientos de Villegas Morales (2000).

Tabla 1. Categorías de la representación surrealista de mujeres. Adaptado de Villegas Morales (2000: 89-92).

Mujeres en positivo	Mujeres en negativo
<p><i>La mujer-flor: virgen niña</i></p> <p>Evocada por las metáforas que identifican la mujer amada y su cuerpo con componentes botánicos de la naturaleza.</p> <p>Es pasiva, inexperimentada y dependiente.</p>	<p><i>La mantis religiosa</i></p> <p>Mujer seductora y agresiva, con un insaciable apetito sexual.</p>
<p><i>La mujer-fruto, objeto de consumo</i></p> <p>Es la mujer deseada y madura que aparece asociada con los verbos de consumo.</p>	<p><i>La prostituta</i></p> <p>La “mala mujer” que habita los burdeles y prostíbulos. Ofrece el “amor” sin trabas ni complicaciones.</p>
<p><i>La mujer-tierra, madre y musa.</i></p> <p>Proyecta la capacidad maternal de la mujer con su poder acogedor, protector.</p> <p>Es refugio y fuente de inspiración para el hombre.</p>	<p><i>La mujer fatal</i></p> <p>Es la mujer monstruo que atrapa con su sexualidad. Es destructora y malvada.</p>
<p><i>La mujer-astro, creadora</i></p> <p>Representa la mujer identificada con la belleza superior de cuerpos celestes, o a la que se</p>	<p><i>La vidente</i></p> <p>Evoca la figura de la mujer misteriosa que posee dones</p>

²¹ Se trata de una de las imágenes surrealistas de la mujer representada por *Nadja*, protagonista de la novela autobiográfica (1928) de Breton que lleva el mismo nombre.

²² Caballero Guiral (1995) hace referencia a las representaciones surrealistas de la mujer en las obras de Salvador Dalí.

celeste y
divina

atribuyen algunas de sus
cualidades.

sobrenaturales (p.ej.: el
sexto sentido).

2.1.2.4. Concepción de la lengua.

Debido al escepticismo filosófico o la ausencia de una ideología que sirva como base, motivo o fin de la producción literaria de los novísimos, su atención y oficiosidad se volcó en la lengua y el estilo. “Poetizar es ante todo un problema de estilo”: así declaró Carnero (1970: 199) para quien el lenguaje vino a adquirir un primer plano en la poesía española en las últimas décadas del siglo XX.

Resulta, específicamente, interesante, desde el punto de vista de este proyecto de tesis doctoral, la convergencia que se da entre la postura novísima ante el lenguaje y los planteamientos teóricos de Jakobson y la Escuela de Praga, ya que estos constituyen la base de nuestro enfoque analítico tal y como se ha comentado en el capítulo anterior (1.1.3). Indudablemente, los novísimos estaban al tanto de las teorías lingüísticas de su época, puesto que como hace notar Pérez Parejo (2007):

[r]espaldándose en las tesis del Círculo Lingüístico de Praga, los “nuevos poetas” negaban el carácter comunicativo del lenguaje poético y apuntaban, junto con Roman Jakobson, que la característica fundamental de la función poética era “la orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje”, lo que redundaba en el carácter formal de sus textos y en la reivindicación de un tipo de poesía alejado de un compromiso explícito materializado en la tematización de ciertos asuntos. (2007: 37)

Por lo tanto, para los novísimos la forma, y más específicamente el signo lingüístico, pasaron a ser el objeto – el fin – de la creación poética. Es decir, en términos jakobsianos, su renovación estética pretendía resaltar la función poética del texto sobre las demás funciones, y particularmente sobre la función comunicativa.

Por su parte, Cañas define la poesía novísima como: “una advertencia contra ese atrofiado existir nuestro que reposa sobre la costumbre, lo asumido, lo dado por descontado” (1984: 11). Una definición que tiene sus raíces en la teoría de defamiliarización (*Enstrangeing*) (véase la sección 1.1.3) por Shklovsky. Miall y Kuiken reformulan los conceptos de defamiliarización y *foregrounding* en el ámbito de

la poesía utilizando vocabulario similar al que aparece en la definición de Cañas: “Poetry, in other words, overcomes the barriers of customary perception, and enables us to see some aspect of the world freshly or even for the first time” (1994: párr. 8).

De conformidad con la visión formalista de la creación literaria como, ante todo, una técnica para producir el efecto psicológico de prominencia en el lector (i.e. *foregrounding*) (vid.: 1.1.3), la poética de los novísimos evolucionaba con el tiempo, hasta que llegados los años ochenta, esta llegó a reflejar un verdadero: “énfasis en la experiencia, en la emoción, en la percepción y en la inteligibilidad” (Siles, 1990: 151). Basta contemplar la descripción de Leopoldo M.^a Panero (1993) – el poeta novísimo – del poema como: “la negación de la gramática y la destrucción del lenguaje” (citado en Debicki, 1997: 200) para notar los ecos de la teoría de desviación lingüística (vid.: 1.2.1.3) en la poesía madura de los novísimos. El hecho que justifica, en gran parte, su predilección por el uso de la lengua coloquial y las voces extranjeras. Tales procedimientos lingüísticos se convirtieron en unas de las características principales, reiteradamente señaladas, de la poesía novísima en los libros de crítica literaria (Castellet, 1970; Ciplijauskaitė, 1990; Debicki, 1997; José Lanz, 2014).

Esa inclinación hacia la forma sobre el contenido podría interpretarse o justificarse por una voluntad, subyacente por parte de los novísimos, de liberar su discurso poético de los rastros de la hegemonía y el poder. Su filosofía del lenguaje, aquí expuesta, remite a los argumentos de Fairclough – lingüista prominente en el ámbito del ACD – sobre el dilema de Ideología/Lengua. Partiendo de la premisa de que la ideología se construye y se manifiesta esencialmente en la lengua, Fairclough (2013) propone que:

[c]hange involves forms of transgression, crossing boundaries, such as putting together existing codes or elements in new combinations, or drawing upon orders of discourse or their elements in situations which conventionally preclude them in a way which gives a sense of a struggle between different ways of signifying a particular domain of experience (...) The immediate origins and motivations of change lie in contradictions which may problematise conventions in a variety of ways. (2013: 64)

El lenguaje utilizado por los novísimos representaba el aspecto principal de ruptura, de la renovación estética que realizaron. Fue su manera de derribar un

discurso poético, el de la poesía social, que implicaba una construcción ideológica sistemática.

Su actitud hacia la lengua se desembocó en dos prácticas poéticas que son: la metapoesía y la poesía del silencio. Como se ha señalado anteriormente, se produjo una crisis de la lengua en los novísimos debido a su desconfianza en el poder comunicativo de la lengua fácilmente manipulado e inherentemente polisémico. Consiguientemente, se cuestionaba el rol del poeta en la sociedad y en la vida si no es capaz de comunicar significados nuevos o producir un cambio verdadero en su entorno social. En vista de ello, apareció la metapoesía como “el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público” (Carnero, 1983: 57); y la poesía del silencio en que el discurso poético: “se reduce a su mínima expresión” (Pérez Parejo, 2007: 14). Los versos de Carnero citados anteriormente en este capítulo (vid.: 2.1.2.3.1) son un ejemplo de la primera práctica. Ambas legadas entre sí y a la idea del rechazo del uso de la lengua “como medio para conseguir un fin, lo cual se relaciona con el uso del poder” (ibid.: 20).

Pese a ello, Debicki (1997) concluye que:

[p]arece igualmente válido sugerir que las actitudes subyacentes en la poética y en la poesía de los setenta en España presagiaron (aunque no podrían haber causado) el mundo post-franquista y sus varias manifestaciones: las nuevas actitudes y la nueva manera de ver la vida y la escritura ya estaban presentes, listas para ser expresadas cuando las circunstancias lo permitieran. (1997: 251)

2.1.3. Recapitulación.

A modo de conclusión, hemos estimado conveniente cerrar este extenso capítulo repleto de alusiones teóricas y técnicas con una cita por Siles (1990) que en nuestra opinión sintetiza la esencia de la fase madura de la estética de los novísimos:

El proceso impresión-sensación-emoción-experiencia, que constituye la base de su sistema perceptivo – configura y determina, también, su sistema representativo, unilateralizado hacia la referencia sensorial y/o personal. Las impresiones les producen emociones; las emociones, experiencias, y las experiencias, un singular modo de conocer y de conocerse y de reconocerse en el mundo. Y las diversas relaciones que se establece con lo cotidiano, lo íntimo, lo familiar, lo pasajero y lo cambiante son percibidas ahora como formas objetivas de

la identidad. La realidad no depende, para ellos, de los signos, sino de los objetos. Y la identidad, del conjunto de percepciones – sucesivas, pero simultáneas- que, por conformar nuestra experiencia, se nos revelan en nuestra emoción. (1990: 166)

Rebeldía, libertad, pluralismo, indeterminismo, renovación lingüística formal y exaltación de emoción y percepción son las claves de la poética de ese grupo poético cuyos miembros – o al menos la mayoría de ellos – siguieron en la frontera del panorama de la poesía española durante las últimas cuatro décadas del siglo anterior.

En el capítulo siguiente, pasamos a abordar a nivel más específico las características intrínsecas al estilo de Álvarez y sus contemporáneos, producto de las líneas generales de la poética de los novísimos expuestos a lo largo de este capítulo.

TERCER CAPÍTULO

3. Hacia una Caracterización Literaria de la Poesía Alvarecina

El presente capítulo, que culmina con la presentación de los fundamentos teóricos postulados en los dos capítulos anteriores, tiene una doble misión. Por un lado, nos permite profundizar en el conocimiento de las características de la obra poética de Álvarez a partir de los estudios de crítica literaria e historia de literatura, y por otro arroja luz sobre los juicios críticos que se hicieron sobre su obra y la producción poética de los novísimos.

En este sentido, podríamos ver este capítulo como una revisión de la literatura sobre la producción literaria de Álvarez y, más concretamente, sobre su *Museo de Cera*. Sin embargo, no será organizado el capítulo en un orden que resalte las contribuciones de cada estudio u obra de crítica literaria consultada, sino que se reestructurarán las conclusiones de estos conforme al esquema de caracterización de la obra alvarecina que aquí proponemos. Como se verá a continuación, este esquema incluye las corrientes literarias predominantes en la poesía de Álvarez, las esferas temáticas en que se concibe, su estilo y su lengua; en resumen, todo lo que atañe al contenido y la forma de su obra.

De ese modo, los resultados de este proyecto de investigación, clasificado como estudio analítico lingüístico, pretenden complementar las conclusiones de trabajos de crítica literaria sobre *Museo de Cera*, tales como el de Francisco Díaz de Revenga (1999, 2002), Mauro Jiménez (2007), García Martín y Martínez Sarrión (1996) entre otros, que pese a su rigor y originalidad no abarcan la totalidad de la obra de Álvarez ni siguen un método lingüístico reconocido. No es esta una observación subjetiva que hacemos arbitrariamente sobre estos estudios; puesto que el profesor Jonathan Mayhew (1994) hace alusión a la escasez de estudios sobre la poética de Álvarez nombrando unas cuatro fuentes²³ que podrían resultar de interés para los investigadores en la poesía alvarecina. De toda la bibliografía recopilada acerca de Álvarez no hemos encontrado ningún estudio académico completo que aborde con el análisis lingüístico ni siquiera un fragmento de la producción literaria de Álvarez. Un hecho sorprendente dada la riqueza, la extensión y la singularidad de una obra como el *Museo de Cera* que no ha recibido la merecida atención crítica hasta el momento tal y como hace notar Jiménez:

²³ Son todos estudios que han sido consultados o citados en el marco de este capítulo como, por ejemplo: el estudio de Xavier Seoane (1988) o el libro de Csaba Csuday (1987/2010).

a pesar de la mala lectura de su obra como sectaria y de la indiferencia hacia sus logros, es que en la poesía de Álvarez existen varias etapas y alguna de ellas de gran importancia para la historia de la poesía española contemporánea por su influencia en las nuevas tendencias. (2007, párr. 2)

La segunda premisa de la que partimos en este capítulo es que la cobertura de todas las corrientes literarias y procedimientos estéticos que se han asociado con la poética de Álvarez y de su generación dentro del marco de esta tesis parece una tarea imposible, debido al experimentalismo profuso en la producción literaria de los novísimos, y la larga duración de los años de su productividad que ha abarcado cuatro décadas – como en el caso de nuestro poeta – resultando en varios cambios de rumbo y en una constante evolución. Así que, en la descripción de la poética de Álvarez aquí presentada nos hemos limitado a exponer solo las características de confirmada presencia en su obra, o sea, las que vienen apoyadas por evidencias o argumentos fiables. Se ha procurado descartar todas las críticas intuitivas, subjetivas o no demostrables como las que se plantean, a menudo, en los artículos o ensayos de opinión.

Empieza el capítulo por un acercamiento a la persona de Álvarez: sus gustos, sus obras, los premios con que fue galardonado, etcétera. Es innegable la importancia de dichos datos biográficos que ayudan a conocer, en gran parte, la mentalidad y el temperamento de nuestro poeta. Luego, se irán detallando los elementos conceptuales clave de su pensamiento y obra, las áreas temáticas presentes en su obra, las características principales y las peculiaridades de su estilo y, finalmente, las alusiones de tipo crítico a su lengua en *Museo de Cera*.

3.1. Datos Biográficos de José María Álvarez

Tres tipos de fuentes bibliográficas nos han servido para recopilar el máximo de datos biográficos fiables sobre Álvarez: su página-web oficial que pone a nuestra disposición una colección de libros escritos por o sobre él (p.ej.: los libros de entrevistas que le fueron realizadas, así como sus diarios²⁴); su biografía que él mismo publica en su página oficial y la información biográfica que acompaña las

²⁴ Nos referimos a los libros de Csaba Csuday (2010) y Alfredo Rodríguez (2013), así como el libro *Los Decorados del Olvido* (2018), disponibles todos en formato descargable en: <http://www.josemaria-alvarez.com/prosa/prosa.html> [último acceso: 13.05.2019].

antologías o historias literarias donde aparece el poeta. Sin embargo, hemos de advertir que esa última no ha sido siempre cien por cien fiable (como sucedió en la antología de Castellet (1970) donde se presentó a Álvarez como poeta nacido en Casablanca). Así que tuvimos que comprobar la veracidad de la información extraída de tales referencias contrastándola con otras fuentes.

Su lugar de nacimiento fue Cartagena (Murcia), que como veremos a continuación, dejará una huella notable en su obra *Museo de Cera* como una estampa regional caracterizada por su paisaje y el mar (véase el epígrafe 3.3.4). Nacido posteriormente a la Guerra Civil en 1942, confiesa haber descubierto su afán por la escritura en los años de adolescencia. Empezó la escritura de su obra maestra, *Museo de Cera*, en París cuando tenía dieciocho años (o sea en el año 1960) (Álvarez (2002), citado en Rodríguez, 2016: 116). No hay que pensar que, por ello, se trate el *Museo de Cera* de un volumen inconsistente o incoherente por los primerizos intentos poéticos que en él se incluyen; por el contrario, esta ha sido una obra sometida a varias rectificaciones, modificaciones y enmendaduras (señaladas, a veces, con las fechas en el índice del volumen) a lo largo de sus varias ediciones. Al respecto, Yagüe López agrega que:

el libro ha ido creciendo en sucesivas ediciones. Y no sólo puede hablarse de crecimiento sino a la vez de una cierta depuración, sin que ésta llegue a ser excesiva: algunos poemas también van desapareciendo; hablaríamos pues de diversas modificaciones que afectan a las distintas ediciones de este libro. (1997: 176)

Su formación académica y profesional empezó muy temprano antes de cumplir los veinte años gracias a sus viajes, su ingreso en los círculos culturales en Madrid, París y Barcelona, y su interés – aunque, a veces, efímero – por el estudio de más de una rama académica: filosofía pura, filosofía y letras y geografía e historia. Sobre esa etapa de su vida, nos cuenta Jiménez que:

realizaba numerosos recitales en España y en Francia, donde su actividad como escritor era muy próxima a la de *un activista político de la cultura*, llegando a participar en lecturas poéticas emitidas por Radio París, cuyo presentador en la emisión en castellano era Mario Vargas Llosa. Allí estuvo en los primeros sesenta estudiando Filosofía en la Sorbona y realizando crítica literaria en revistas universitarias; regresó a España posteriormente para terminar sus estudios de Historia por la Universidad de Murcia, que desvió luego hacia una descubierta atracción por la Geografía, bajo la dirección de su maestro el geógrafo Vilá Valentí. (2007: párr. 3)

Desde esa temprana edad, prosiguió sus pasiones más profundas, que son los viajes y la literatura. Ha visitado más de treinta países en Europa, Asia, África y las Américas (Biografía, 2018: 1). En el índice de *Museo de Cera* (2016a), figuran las ciudades donde escribió cada uno de sus poemas; un gesto indicador de su enorme pasión por la geografía de la que habla con orgullo y entusiasmo en su entrevista con José Munárriz (1973):

Hice varios estudios sobre movimientos demográficos y sobre todo me apasionaba la climatología. ¿Sabe?, llegué a realizar un estudio muy extenso sobre la llanura litoral del campo de Cartagena, que es muy interesante porque en parte es estructural y en parte una rampa de erosión. Sí, trabajé muy a gusto. (citado en Csuday, 2010: 27)

El inicio de su carrera poética profesional data de 1959 cuando se publicó por primera vez su poesía en “Cuadernos de Arte y Pensamiento”. Su primer libro de poemas apareció en 1964: *Libro de las Nuevas Herramientas*. A pesar de que fue “considerado por la revista “Índice” como el mejor libro de poesía de aquel año” (Biografía, 2018: 1), el poeta lo rechazó totalmente debido a la carga política que caracterizaba a sus poemas, llegando a calificarlo como “una espúrea concepción de la Literatura” (Álvarez (1973), citado en Csuday, 2010: 34).

Su labor cultural y literaria no se limitó al ámbito de la poesía, sino que se extendió a varios géneros como la narrativa, y a otros ámbitos como, la traducción, la crítica literaria y la organización de conferencias y encuentros literarios internacionales. Junto al trabajo intenso y constante a lo largo de más de veinte años en el *Museo de Cera*, obra maestra y más extensa del poeta, Álvarez publicó numerosos libros de poesía, autobiografía y ficción, de los cuales se destacan sus dos novelas eróticas: *La Caza del Zorro* (1990) y *La Esclava Instruida* (1992); por ser la primera finalista y la segunda premiada en “La sonrisa vertical”²⁵. Un detalle que arroja luz no sólo sobre la versatilidad de la creación literaria de calidad por Álvarez, sino también sobre el rol importante del elemento erótico en su mundo literario.

Asimismo, tradujo a varios autores como Shakespeare, Stevenson, Poe y Eliot del inglés al español, pero su traducción de mayor impacto y de mayor envergadura – un “*bestseller*” –, es la de la obra completa del poeta griego Konstantino Kavafis

²⁵ Es un concurso de narrativa erótica convocado por la editorial Tusquets.

(1863-1933). Es de mención frecuente en la crítica sobre Álvarez ya que se cree que dicha traducción influyó bastante en la poesía de Álvarez, particularmente en lo que se atañe a su hedonismo y tono elegíaco (Oliver Marroig, 2004 [Rodríguez, 2016]; Jiménez, 2007).

Se le reconoce su labor cultural a nivel internacional, sobre todo la presidencia del congreso de homenaje mundial a Ezra Pound que se celebró en Venecia en 1985, así como la elaboración y organización de las once ediciones de “Ardentísima”²⁶, un encuentro internacional de poesía creado por él y celebrado en ciudades diversas, alrededor del mundo.

Aunque no tan famosos como sus trabajos de traducción, ha publicado artículos de historia en más de cuarenta revistas de diversa índole, como, por ejemplo: *La Galla Ciencia*, *Cervantes*, *Cuadernos del Sur* y *Alhayat* (Biografía, 2018: 2). Encuadran dentro de este mismo género – que podríamos clasificar como de ficción histórica – las seriales que escribió para la Radio Nacional Española de las cuales destaca *La Guerra de los Estados Norteamericana* sobre la historia de la Guerra Civil. Todos estos trabajos junto con su colaboración con Francisco Rabal como guionista indican una predilección notable por la historia, la ficción y los personajes históricos, una marca definitoria de la estética poética de Álvarez como veremos, más adelante, en la sección 3.5.1.2.

Hemos de advertir que estas actividades y publicaciones no representan, en absoluto, la totalidad de la obra del poeta que se encuentra disponible en su página oficial y la sección bibliográfica que proporciona el Instituto Cervantes sobre el poeta²⁷. Lo que pretendemos aquí, sin embargo, es aludir y dar a conocer los más relevantes datos biográficos para nuestro análisis, los que, estimamos, ayudan a explicar los rasgos literarios de su obra.

²⁶ “[N]ació como fruto del Homenaje Internacional a EZRA POUND que tuvo lugar en *Venezia* 1985, organizado por el poeta José María Álvarez” (Congresos, 2007: 1). Para más información acerca de las fechas y ubicaciones donde tuvieron lugar esos encuentros, y los temas abordados y las presentaciones, véase: http://www.josemaria-alvarez.com/ard_inicio.html [último acceso: 11.03.2019].

²⁷ Para más información sobre la bibliografía completa de los libros de poesía y prosa escritos por Álvarez, véase Bibliografía de José María Álvarez. (s.f.). Instituto cervantes: Departamento de Bibliotecas y Documentación [página-web], disponible en: http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/alvarez_jose_maria_bibliografia.pdf [último acceso: 13.05.2019].

Finalmente, conviene mencionar, asimismo, que el *Museo de Cera* (2016), objeto del análisis de este trabajo, no es la única obra poética de Álvarez²⁸ ni es representativa de la totalidad de la labor literaria y cultural del poeta. Es, sin duda, su obra maestra respecto a su tamaño, importancia, valor, prestigio y singularidad. Con estas palabras la presenta y describe el poeta Salvador Espriu:

No conozco en ninguna literatura moderna nada parecido a Museo de Cera. No es un libro, sino un océano, inabarcable como el primigenio «Tethys» de los geólogos. Causa pavor y fascina, asombra y desvanece, si no mata —a incautos engreídos y jactanciosos, claro está. Abruma al más avisado. Y siendo él una biblioteca completísima y mucho más, exige una enciclopedia a la inglesa para intentar el balbuceo de su comentario. (1994: 3)

3.1.1. La mujer en su vida personal.

Sobre la vida personal de Álvarez, no se encuentra mucha historia o información. Casado dos veces y padre de dos hijos: son los datos personales citados en su biografía. Pero, resultan interesantes las alusiones breves a sus familiares donde se vislumbra el impacto que tuvieron sobre su formación personal. Son todas figuras femeninas, las que de su entorno íntimo han influido en su poesía notablemente. El recuerdo de su madre y abuela aparece frecuentemente en casi todas las preguntas de las entrevistas realizadas con el poeta acerca de su infancia o sus comienzos poéticos. El “hecho de una decisiva influencia en su vida” involucra a su madre cuando “puso en [sus] manos MOBY DICK” (citado en Csuday, 2010: 85). Insiste sobre el rol de su madre y abuela en fomentar su amor por la literatura: “mi abuela. Ella me ha ayudado siempre mucho, muchísimo. Ella y mi madre han sido las personas más generosas que he conocido, a veces sin entender” (ibid.: 15).

Por otro lado, está presente la figura de su segunda y actual mujer, Carmen Marí bailarina y fotógrafa, en su obra. Se le dedicó pocos poemas – ocho en total²⁹ –

²⁸ Sobre la *Delicadez de Gusto y Pasión* (2006) y *Bebiendo sobre el Claro de Luna sobre las Ruinas* (2008) son algunas de sus obras poéticas que se encuentran catalogados en la página oficial del poeta, junto a sus obras de prosa, disponibles en: <http://www.josemaria-alvarez.com/poesia/poesia.html> y <http://www.josemaria-alvarez.c0om/prosa/prosa.html> [último acceso: 13.05.2019].

²⁹ Son los siguientes: “*She’s All States, and All Princes, I, Nothing Else Is*” (#238), “*Over the Rainbow*” (#351), “*Canto de Amor*” (#240), “*All Other Things to their Destruction Draw, Only Our Love Hath no Decay. Amborum Foedere Certo Consentire Dies, et Ab Uno Sidere Ducit*” (#241), “*En Favor de Venus*” (#242), “*Heart of Darkness*” (#267), “*Escamotage d’une Dame chez Robert-Houdin*” (#428) y “*En un Museo Alemán*” (#468).

pero que alteran, en gran parte, una de las líneas generales predominantes en el *Museo*, la de la visión del amor y la mujer, como veremos a continuación.

Otro detalle que no podemos desatender es el tema de mujer/prostituta en Álvarez que surge, en muchas ocasiones, en sus conversaciones con diferentes entrevistadores y que forma parte considerable de su *Museo de Cera*. Representa un componente considerable de su experiencia vital personal, como él mismo cuenta:

yo, sobre todo en mi juventud, —bueno además era algo muy de la época—, frecuenté muchísimo a las prostitutas (...) y guardo una memoria cordial y una memoria entrañable. Conocí muchas mujeres que eran, aparte de lo que sabían en ese campo, eran personas con las que podías hablar, y se estaba muy bien, era un ambiente cálido. (Álvarez (2003), citado en Rodríguez, 2013: 277)

Hay que tener en cuenta asimismo una de sus declaraciones al respecto que hace referencia al mundo onírico evocando ecos de la meta surrealista expuesta en el punto 2.1.2.3.2: “Me parece muy bien la prostitución, la vieja prostitución... Hay toda una parte del sueño que sólo ella puede llenar” (Álvarez (1973), citado en Csuday, 2010: 19).

Claro que también hubo personajes masculinos de gran importancia en su vida, pero los que aparecen en sus entrevistas y memorias son todos poetas, artistas, filósofos, escritores o en el caso de Vilá Valentí, un profesor. Borges, Shakespeare, Vargas Llosa, Poe, Stendhal, Baudelaire, Tácito, Stevenson representan solo la punta del iceberg de sus contactos, escritores favoritos y personas amadas³⁰.

Una de las distinciones que obtuvo por el conjunto de su obra, que le ubica en la categoría de escritores españoles premiados Nobel como Camilo José Cela y Mario Vargas Llosa, es el doctorado Honoris Causa que le fue otorgado por la Universidad Nueva Yorkina Dowling. Los tres son los únicos escritores españoles que poseen ese título.

3.2. Líneas Generales en la Obra Poética de Álvarez

³⁰ En su poema titulado “Papeles Privados (Lobotomía)” (2016a: 641) homenajea cerca de mil personas que tuvieron una influencia agradecida e innegable en su vida.

Hemos constatado que hay ciertas tendencias literarias de repetida asociación con el *Museo de Cera* en la crítica literaria y las antologías donde aparecen poemas de Álvarez. Estas tendencias contribuyeron en la construcción de su estilo y lengua propios. Están muy conectados entre sí y se solapan, sobre todo el decadentismo y las tendencias neobarrocas. Es el poeta quien establece orden y equilibrio creando una armonía entre las ideas y el estilo que inspiran cierto tono y cierta emoción.

Describiendo el volumen, Ferrán dice:

El libro es un conjunto de poemas intertextuales, cada uno como una figura en un museo de cera. A través del libro se contempla el espectáculo humano, un gigantesco teatro por donde pasan todos los posibles aspectos de la vida humana: la vejez, la pasión sexual, los viejos, el amor, la música, la pintura y las ciudades. El hilo conector es la intertextualidad y en la red de relaciones culturalistas se van confundiendo las vivencias del escritor con las citas literarias hasta crear una totalidad ambigua en donde el lector no sabe bien si la vida es como un libro, o si el mundo de los libros es como la vida. (2017: 81)

A su vez, Carme Riera (1994: 8) pone énfasis en “las mujeres” y “la literatura” como los ejes fundamentales, sustentos, en que se basa la construcción del *Museo*. Merece, asimismo, atención especial las palabras de Francisco Brines – uno de los poetas contemporáneos favoritos de Álvarez – quien expresa con lucidez poética la filosofía de vida de Álvarez tal como se refleja en su *Museo de Cera*:

Alguien que ama más la vida que la eternidad, ya que a aquélla la necesita y a ésta la desconoce. Su demanda ante la vida no puede ser más asentible: gozo vital, plenitud, en cada instante. Tiene muy claro lo que ama y por qué lo ama. (1994: 6)

Ambos son figuras ilustres que entraron en contacto directo con Álvarez y su obra y corroboran la exaltación del placer, o sea en términos críticos la dimensión hedonista, en su obra. Llega el poeta a desarrollar en su obra una especie de hedonismo culturalista que promociona todas las manifestaciones tanto de la cultura de élite como la de masas como fuente del goce epicúreo.

Paradójicamente, hay quienes señalan la presencia de un tono pesimista y elegíaco en la poesía alvarecina tales como: Debicki (1997), Yagüe López (1997), Díez de Revenga (1999) y Jiménez (2007). Seoane (1984) justifica esa aparente relación de antítesis entre las dicotomías: placer/elegía, optimismo/pesimismo, que inspira el *Museo de Cera*, explicando que es:

su Arte un punto alto de tensión entre lucidez y pasión, sueño aristocrático y búsqueda de una penetrante belleza. Todo ello va unido a la actitud de un poeta que sospecha —como ocurría en el Barroco aunque bajo un prisma esencialmente distinto— que detrás del lujo y la riqueza está el naufragio, sirviendo simplemente ambos elementos como biombos muy hermosos que ocultasen un trozo de muro vacío y desconchado, más allá del cual la mente adivina la carcoma de la muerte, tras esas periódicas monedas puntuales que constituyen el tiempo. El drama de Álvarez está ahí. (citado en Rodríguez, 2016: 141)

Por lo tanto, podemos considerar que la dimensión hedonista, que se proyecta en el culturalismo y el erotismo, no es un fin en sí, sino que se trata de un síntoma de una visión más sistemática y abarcadora de la vida por parte del poeta: la de un mundo decadente, en declive, de la que no hay refugio sino a través del goce efímero del momento, del presente. La persecución de la “belleza”, el “placer” y el “lujo” tanto en la vida como en la forma poética se definen como actitudes neo-barrocas concebidas dentro del decadentismo.

En su libro, *las Sombras del Modernismo: una Aproximación al Decadentismo en España*, Sáez Martínez (2004) resume la esencia de la “*Théorie de décadence*”:

una teoría que puede considerarse como el primer manifiesto de la estética decadentista al diagnosticar desde la perspectiva de la psicología social los males del alma moderna, el pesimismo fruto del desacuerdo entre la realidad del mundo y el deseo del hombre, acentuado por el progreso de la civilización y por la influencia de la ciencia; crisis grave pero que (...) posee una influencia literaria positiva. (2004: 30)

De esas teorías, escuelas o tendencias se desprenden una serie de características, actitudes e incluso temas concretos que dejarán una huella en muchos de los poemas de *Museo de Cera*. En la sección siguiente, abordamos cada uno de los elementos conceptuales que sustentan el volumen y que representan, al mismo tiempo, la concepción del mundo por el poeta.

3.3. Elementos Conceptuales en *Museo de Cera*

3.3.1. Hedonismo: placer/amor.

El hedonismo es una palabra cuya raíz proviene del griego con el significado de “placer” (*Diccionario de la Lengua Española*, 2014). Pensadores y académicos como Fred Feldman (1997) y Kurt Lampe (2014) definen el hedonismo como una

doctrina vital centrada en el placer y el dolor. El placer deviene el bien supremo y, por consiguiente, el dolor se ve como el mal que hay que evitar. Son como fuerzas absolutas que motivan y configuran el comportamiento humano.

Fredman (1997: 10) parece coincidir, en gran parte, con los planteamientos filosóficos de John Stuart Mill³¹ acerca del hedonismo y arroja luz sobre su clasificación de los tipos de placer en la vida humana. Más que el valor y la ponderación que atribuye Fredman (ibid.: 120) a cada clase de placer, para nosotros es relevante el esquema de clasificación de los tipos de placer. Se dividen en: placer sensual, placer estético, placer intelectual y placer moral. En el primero, se comprenden los placeres del cuerpo que los encabeza el sexo, comer y beber. El segundo se trata de experimentar, percibir con los sentidos todo lo bello como la pintura o la música. Las últimas dos clases remiten a placeres algo más abstractos o intangibles como el desarrollo del conocimiento (placer intelectual), o el comportar con nobleza (placer moral).

La expresión del erotismo femenino en Álvarez y la sexualidad explícita, que traspasa, a veces, los límites de las convenciones sociales, se encuadra dentro de la primera categoría de hedonismo y responde, a la vez, al sentido de rebeldía, liberación y exaltación del deseo humano frente al control de los ideales absolutos, de tipo religioso o político, y de los tabúes sociales. Conviene añadir que, en teoría, la persecución del placer sensual conlleva la búsqueda del goce en prácticas nuevas o “anormales” como el incesto o el sadismo tal como apunta Sáez Martínez: “[s]e trata de huir del *ennui*, sobrepasando los límites de lo conocido en el dominio de las sensaciones y del sentimiento (...) perversidad que excita la imaginación y llena el vacío del alma” (2004: 65).

Pese a ello, niega Ferrán el dominio de esos extremos en la poesía de Álvarez cuya perspectiva hedonista: “no es un tipo de escapismo (...) más bien un hedonismo controlado, culto y elegante que a veces tiene un aire entre aristocrático e incluso dandy” (2017: 78). Cuando fue preguntado, en una de sus entrevistas con Antonio Arco (2010) [Rodríguez, 2016], sobre los límites de la sexualidad según su punto de vista, Álvarez contestó que: “la sexualidad es como el arte, no tiene moral, aunque

³¹ Filósofo y economista inglés (1806-1873) quien desarrolló la teoría filosófica del Utilitarismo.

tiene otras cosas que hemos aceptado para poder vivir en sociedad” (Álvarez (2010), citado en Rodríguez, 2016: 108).

Pasando ahora a la segunda categoría del placer, los valores estéticos se conciben de manera peculiar dentro de la teoría del decadentismo. Se vuelven de atractivo especial todo lo marginal, lo destruido: las ruinas, la caída y el fin (Sáez Martínez, 2004: 68). Ecos de ese gusto por la belleza unida a lo horrible y ese afán autodestructivo se detecta en los poemas de *Museo de Cera* y se denomina en la crítica por “estética de la degradación” (Franco Carrilero, 2008: 453).

Vestigios del placer intelectual se encuentran en el “hedonismo culturalista” de Álvarez para quien: “[I]a admiración y la degustación de las grandes obras artísticas es la única posible heroicidad.” (Ferrán, 2017: 189). Ahora bien, no se hace ninguna alusión, en la crítica, a cualquier manifestación del placer moral en los poemas de Álvarez. Eso podría justificarse por la insuficiencia de estudios críticos más profundos sobre su producción literaria o, más probablemente, por el fuerte escepticismo que adoptaba Álvarez – como miembro de los novísimos – frente a “la seriedad filosófica del pensamiento existencialista que había influido en los poetas sociales. Lo que se respira en su poesía es un individualismo sin obligaciones morales o políticas” (ibid.: 80).

En vista de las modalidades del placer en *Museo de Cera*, surge una cuestión importante, merecedora de reflexión e investigación: ¿están conectados el placer, sobre todo el placer sensual, y el amor? ¿Deviene el placer sensual una forma de expresión del amor? ¿Cómo se concibe el amor en el volumen?

Generalmente, en el libro el “amor” no es más que un acto físico y placentero que se *hace*, depurado del sentimentalismo ‘patético’ y ‘petrarquista’³² del romanticismo. Martín-Estudillo (2007: 56) alude a un esmero rehuir del “desbordamiento emocional” por parte de los poetas de tradición neobarroca. Una aproximación más detallada al “amor” en nuestro poeta se encuentra en Sáez Martínez quien aclara que:

³² Estilo poético de Petrarca (1304-1374) cuya visión romántica se vio “reforzada por el neoplatonismo renacentista, según el cual la belleza femenina, convenientemente espiritualizada, era imagen y reflejo de la divina” (García Gibert, 1997: 48).

El amor decadente se despojó de toda ilusión sentimental, abrió las esclusas donde fermentaban tumultuosamente, más allá de todo dominio moral o intelectual, las fuerzas instintivas del hombre y liberó a la sexualidad de las imposiciones de la cultura moralista. Pensemos en el gran número de obras de esta literatura donde el tema de la educación sentimental ha sido sustituido por el tema de la iniciación sexual, donde el amor no es idilio sino una lucha que lleva a la destrucción, y donde el hombre cultural emancipado del hombre biológico transforma el sexo en erotismo, en un campo abierto a la creatividad. (2004: 71)

Una cita extensa pero que diagnostica, con gran acierto, la visión del amor-sexualidad o amor-erotismo que constituye una cuestión central, punto de convergencia, en el decadentismo, surrealismo y el neobarroquismo.

Esa concepción del amor-erotismo (placer carnal) se construye, de manera consistente, a lo largo del libro, salvo en dos ocasiones donde esa línea se corta y se vuelca. En el poema extenso "Tosigo Ardento" (Álvarez, 2016a: 653-671), el poeta se mantiene alejado del mundo de la sexualidad a lo largo de los tres apartados del poema. Además, en los poemas dedicados a Carmen Marí, aparece ya la versión del amor auténtico como reverso de la aventura amorosa (i.e. experiencia sexual o erótica). Para percibir ese contraste en la concepción del amor, bastaría contemplar los dos poemas siguientes extraídos del *Museo de Cera*:

OVER THE RAINBOW

«SGANARELLE.—Vamos a prepararlo todo para la boda»
MOLIÈRE

A María del Carmen Mari

Cuando los ángeles del vino
en la alta noche muestran a mis ojos
los placeres posibles, y me dicen
sueña una mujer,
al alba será tuya,
impasible contemplo las insinuaciones
de las más bellas cortesanas.
Para mí ya no existen otros ojos
que los tuyos, ni boca comparable,
ni puedo imaginar que mis caricias
hagan nacer amor en otro cuerpo.
Digo entonces: Partid,
oh dulces ángeles, llevad
a otros lechos vuestra alegría.
Pues qué mujer después de la que amo
encontraría en mis ojos sino la vasta noche.

Figura 3. Poema extraído de *Museo de Cera* (2016a: 300). Fechado en 1979.

OBRAS COMPLETAS

«*Qué galante eres*»
LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

No hay otra solución
en cuanto a las mujeres se refiere:
Todas.
Y es falso que una encierre
el asombroso enigma de la especie
y por tanto, baste.
No. Mas
ya que todas no es posible,
lo más parecido a todas es
muchas.

Figura 4. Poema extraído de *Museo de Cera* (ibid.: 488). Fechado en 1974.

Hasta las citas introductorias de ambos poemas introducen dos actitudes distintas hacia el amor. “Boda” núcleo de la cita del primer poema pega con un verso como “Pues qué mujer después de la que amo encontraría”; mientras que “galante” en el segundo poema hace juego con un verso como “lo más parecido a todas es muchas”.

3.3.2. Feminidad y masculinidad.

Un tema curioso que surge en su marco idóneo – el presente proyecto de tesis doctoral – es la categorización de feminidad y masculinidad en *Museo de Cera*. No pudimos hacer caso omiso a la aguda observación de Franco Carrilero (2008) que alude a una laguna en la investigación sobre Álvarez:

[t]ambién habría que cuestionarse quizá, tras tantos poemas y cantos bellísimos dedicados a la mujer, la valoración real de la misma que tiene Álvarez (...) Es, sin duda, un tema amplio, atractivo y pantanoso, propio, por ejemplo, para una tesis doctoral. (2008: 455)

En los decadentistas españoles hay una predilección por: “la imagen de la mujer artificial (amante-estéril) frente a la mujer natural (esposa-madre), dando forma y palabra a ese nuevo tipo femenino que tanto inquietaba a la sociedad masculina” (Sáez Martínez, 2004: 77). En lugar de las dicotomías viejas y comunes: masculinidad/fuerza y feminidad/debilidad, los decadentistas refuerzan la imagen de *femme fatale* (vid.: epígrafe 2.1.2.3.2) frente a una imagen opuesta del hombre como agotado, consumido y en declive, un hombre que espera y acepta la fatalidad.

Ahora bien, no hay estudios suficientes que refuten o corroboren esa categorización decadentista del hombre y la mujer en la poesía de Álvarez. Aun así, se encuentran en las críticas breves alusiones, nada concluyentes, a la visión de la mujer en *Museo de Cera*. Por un lado, Carme Riera revela una imagen frecuente, desde su punto de vista, en el volumen:

[a] medida que el yo ficcional que recorre *Museo de Cera*, y a menudo vertebra el libro, va envejeciendo aumenta su interés por las muchachas en flor (...) cada vez más inalcanzables ya no tanto porque el sujeto poético pierda placer sino porque el instante de plenitud de las colegialas es efímero. (1994: 9)

Por otro, Ángel Ordovás (1994 :17) describe el sujeto lírico, protagonista digamos del libro, como de aire machista que, a menudo, cosifica a la mujer. Una actitud que va en línea con la tendencia de origen decadente de representar a la mujer como: “un objeto que forma parte del decorado, el espejo del esteta narcisista” (Sáez Martínez, 2004: 63).

Dada la complejidad del tema y su importancia en la interpretación de gran parte de la poética de Álvarez, hemos decidido abordar con nuestro análisis léxico la representación de los personajes femeninos y masculinos en *Museo de Cera*, de acuerdo con el método que se expone en el epígrafe 4.3.3.

3.3.3. Sujeto lírico.

En la sección anterior relacionada con la configuración de las figuras femeninas y masculinas en el libro, nos hemos encontrado, más de una vez en las citas, con conceptos como: el “yo ficcional”, el “yo lírico”. Efectivamente, debido al estilo poético de ficcionalización, más bien teatralización, de los poemas, al que recurrieron Álvarez y otros poetas de su generación, los sujetos envueltos en la trama del poema se convierten en “personajes” o “protagonistas”.

Para evitar el confesionalismo ³³ característico de la era romántica, el posicionamiento elocutivo de los poetas novísimos – Álvarez incluido – se atribuye a una pluralidad de sujetos ficticios: personajes históricos, personas pertenecientes al *mass-media*, personas desconocidas, etc., la práctica que recibió en la crítica el nombre de “correlato objetivo”. Martín-Estudillo (2007) explica las raíces de ese fenómeno y cómo resulta en una separación contundente entre poeta y sujeto lírico – que se hace cada vez más ambiguo –, y entre ficción y autobiografía:

la tradicional presencia del sujeto hablante siempre ficticio en mayor o menor grado, más claramente definido suele resultar excesiva y puede hacer caer el poema en el sentimentalismo patético. Fue la generación llamada «novísima» o «del 68» la que (...) abogó con más ímpetu por una estética que se alejara del protagonismo que el yo había adquirido en las corrientes más visibles de las dos promociones poéticas anteriores, las cuales habían basado su rehumanización del discurso lírico (...) en la exhibición palmaria de un sujeto poemático bien determinado que se enfrentaba a la sordera divina o la injusticia social. La difuminación del

³³ Se refiere a “la expresión sincera de la interioridad del poeta” (Julià, 2004: 54) con una carga sentimental excesiva, en el modo que sucede en las memorias o autobiografías.

mismo con la que responden algunos novísimos y sus epígonos hace muchas veces difícil determinar la posible identidad de ese sujeto poético o su lugar de enunciación. (2007: 38)

Así que, encontramos en Álvarez una actitud que pone énfasis en el valor de la historia, las representaciones culturales y las experiencias ajenas, como material para sus poemas. De allí que encontremos en sus entrevistas afirmaciones de ese tipo, que ven el poema como: “otra vida más. Es otro pedazo de vida. Con el mismo derecho a vivir que cualquier pedazo de vida. No es un espejo de lo que pasa, porque sus materiales vienen de otra parte” (Álvarez (2006), citado en Rodríguez, 2016: 93). Se apuesta, pues, por transmitir una experiencia/emoción más colectiva, más objetiva con que podría identificarse mayor número de personas, abandonando poco a poco el discurso auténticamente personal.

La “difuminación del yo” al que alude Martín-Estudillo se realiza en los poetas novísimos mediante una serie de estrategias y técnicas presentadas, con más detalle, en la sección dedicada a examinar el estilo de Álvarez (3.5.1).

3.3.4. Temporalidad.

Como sucede en el mundo narrativo, la concepción del tiempo y la noción del espacio vuelven a ser unos de los ejes principales del poema ficcionalizado. ¿Será por ello que en el índice del *Museo de Cera* (2016a), se citan con precisión los lugares y las fechas donde se crearon los poemas? Por el índice, sabemos que un poema como “Zavarget” fue escrito: “en el tren, entre Cañaveral y Cáceres, 19 de Enero de 1998” (Álvarez, 2016: 716). Una técnica que evoca el concepto de “tiempo y espacio externos”, frente al tiempo y el espacio interior donde acontece el drama del poema.

Más que los marcadores léxicos del tiempo en el poema, que abordaremos con el análisis en secciones 5.3.1.9, 6.2.4.1 y 6.2.2.1, nos interesa, aquí, la concepción filosófica del tiempo: pasado, presente y futuro en Álvarez. Ángel Ordovás (1994: 15) llega a concluir que el tema principal de *Museo de Cera*, es el tiempo, “podríase decir que Álvarez pretende detener el paso del tiempo con el recuerdo y la evocación”. Historia, recuerdo y pasado adquieren un primer plano en el libro. Se desprende de ello una concepción subyacente del presente y el futuro como menos relevantes.

La circunstancia socio-política de los novísimos tuvo el mayor impacto en su concepción del tiempo. Se niega el *pasado* acorralado contra sistemas ideológicos, políticos, religiosos absolutos y autoritarios. Reina la desconfianza en el *presente* que se ve controlado por los sistemas neocapitalistas – “recambios del fascismo” – que según Vázquez Montalbán (1970):

se había resuelto por una declaración de principios ideológicos, decretos coyunturales de crepúsculos de ideologías y propuesta de un comportamiento groseramente sincrónico, en el que toda concesión diacrónica podía revelarse como implícitamente subversiva. (1970: 17)

Y, por consiguiente, se pierde toda esperanza en que su presente conlleve a un *futuro* utópico. Ese pesimismo generalizado hacia el futuro se ve como una de las consecuencias del “«desengaño» democrático. Las expectativas puestas por ciertos sectores progresistas en lo que habría de acontecer una vez alcanzada la libertad tras casi cuarenta años de régimen autoritario se vieron severamente diluidas” (Martin-Estudillo, 2007: 71).

La salida que encontraron los novísimos – y sobre todo Álvarez – de esta crisis de tipo epistémico, fue la de visitar el pasado, a través del recuerdo o la memoria, con el fin de salvar/encontrar refugio en lo atemporal. Así pues, se convirtió el poema, para ellos, “en la intersección de lo intemporal con el tiempo” (Lanz, 2014: 176). Es una actitud que coincide con las reflexiones de Eliot (1941/1983: 13) acerca del tiempo:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened

Del presente fragmento del poema “Burnt Norton” por Eliot se desprenden muchos significados, de los cuales queremos destacar lo siguiente: el momento futuro se compone tanto del “tiempo presente” como del “tiempo pasado”. En este sentido,

la historia ayuda a predecir el futuro, o al menos, refuerza la especulación acerca del momento futuro.

La intertextualidad y la ficcionalización podrían ser considerados como síntomas de aquella visión del tiempo; puesto que la mirada constante hacia el pasado o la historia constituye un acto de ficcionalización, por el cual se evocan otras escrituras junto con la escritura propia que se presenta como ajena (Lanz, 2014: 177).

3.3.5. Entorno espacial.

En la crítica, se resaltan tres aspectos respecto a las referencias al lugar en *Museo de Cera*. Teniendo en cuenta la denominación alternativa del grupo de los novísimos como los venecianismos, se nos hace obvio el primero de estos tres aspectos que es el valor estético de *Venezia*, como ciudad y marco espacial, en la poesía novísima. Se trata del símbolo marca de la estética decadente, “símbolo de hermosura y podredumbre, uno de los referentes más abundantes y sugestivos” (Sáez Martínez, 2004: 55) tanto en Álvarez como en los demás poetas del grupo. La ciudad adriática reúne varios rasgos que constituyen los símbolos que mejor representan los tópicos neobarrocos, creando dualidades de esa índole: belleza arquitectónica/ruinas, aguas quietas de sus canales/naturaleza muerta, humedad/destrucción (Martín-Estudillo, 2007: 75). No en vano, se repite el topónimo *Venezia*, de manera explícita, veintiocho veces en nuestro corpus de *Museo de Cera* (cf. 5.1.2).

El segundo aspecto tiene que ver con la ciudad natal del poeta, Cartagena, y su Mar Menor que aparece, a menudo, en los poemas de *Museo de Cera*; no solo como espacio interno dentro del marco del poema, sino también como el espacio externo donde este se concibe. El hecho que adopta Díez de Revenga (1999) como evidencia de la presencia de una huella regional en el *Museo de Cera*, aunque no sea fácilmente reconocida debido al tamaño gigantesco de la obra con referencias interminables a lugares y ciudades distintos que nos muestran, ante todo, el afán del poeta por viajar alrededor del mundo. Observación similar hace notar Jiménez (2007: párr. 26) mediante el análisis del poema “Tosigo Ardento” (Álvarez, 2016a: 653-671) cuyos versos: “comienzan con la contemplación del mar en Cartagena remontándose

a su infancia para seguidamente confundirse con el espejeo verdoso de las aguas de Venecia”.

Más abstracto e implícito es el tercer y último aspecto de las referencias espaciales en la poesía alvarecina y novísima. Se trata del predominio de lo urbano o artificial sobre lo natural. El origen de esa tendencia se encuentra en:

el modelo de dandismo baudelairiano. Consciente de la fealdad de la vida y de la naturaleza trata de sustituir la vida por el arte, no sólo de hacer de su propia vida una obra de arte sino de vivir en un mundo artificial que en su forma extrema lleva a percibir la realidad sólo a través del arte. (Sáez Martínez, 2004: 58)

Por lo tanto, en la crítica sobre *Museo de Cera*, menudea la alusión a la peculiar elección de “una habitación de hotel”, “un bar” o “una casa” (como se solía llamar a los prostíbulos en España) como marco espacial frecuente del poema. En relación con el ambiente urbano y artificial es el ornamento, o sea el *décor* de ese espacio. Una idea congruente con la idea de la teatralización del poema (vid.: 3.5.1.2). Al respecto agrega Sáez Martínez que: “triunfa el ornamento de una perfección armonía con los personajes, unos individuos que no pueden existir sin ese *décor*. Pero se trata más que del poder del adorno, de otra victoria de lo artificial que reemplaza a lo natural” (ibid.: 59). En los poemas de nuestro corpus, ese *décor* viene representado, a veces, tal como apunta Franco Carrilero, por: “las referencias al humo, fragancias, soledad” (2008: 456).

3.3.6. Concepción de la muerte.

No sólo constituye un tópico común en la poesía novísima, sino que se convierte en un símbolo de toda una filosofía de la vida propia del decadentismo. A continuación, veremos cómo representa la muerte el elemento aglutinador de todos los ejes principales del libro expuestos anteriormente.

Ante la conciencia de que el progreso científico-técnico y económico no lleva necesariamente a una vida mejor – uno de los postulados sesentayochistas resultante en una visión pesimista del futuro – la fugacidad de la vida, la vejez, el declive y la muerte serán las verdades absolutas con las que habrán de reconciliarse los poetas novísimos y plantarles cara. Luis Antonio de Villena – otro poeta de estética novísima, aunque no fue incluido en la antología de Castellet (1970) – define la tendencia

decadente de su generación como: “una pasión y un afán de muerte. Saberse final, y aceptar” (2002: 16). Coincide con él Álvarez quien defiende el mismo argumento en su respuesta a la crítica de *Museo de Cera* por ser generalmente un libro de personajes muertos: “[e]stamos muertos ya, estamos ya muertos. ¿Tú crees que esto que es el mundo en el cual estamos viviendo, más allá de unos cuantos, existe, está vivo?” (Álvarez (2003), citado en Rodríguez, 2013: 265).

De acuerdo con la observación de Sáez Martínez (2004: 145) acerca de los ecos decadentistas en la poesía novísima: “todo ha de remitir a ese conflictivo mundo interior, a ese gran foco, la muerte, la gran intrusa, la Sirena negra, fuente primera y últimas de temas”, se organiza esa sección en torno a la relación de la muerte con cada uno de los elementos conceptuales antes mencionados.

- *Muerte y placer carnal.*

Como en la era moderna, con el brote de – o, más bien, a causa de – los avances tecnológicos, se sufren “diversas calamidades (injusticia social, conflictos armados, destrucción del medio ambiente...) que azotan al planeta” (Martín-Estudillo, 2007: 68), la muerte se ha vuelto deshumanizada y automática (i.e. como sale en los noticiarios) constituyendo un tabú de la que todos procuran distanciarse. Tal y como sucedió con el sexo, otro tabú durante la era franquista, los novísimos se aproximaron a la muerte en un intento de rehumanizarla. Entonces, se produjo una unión entre sexualidad y muerte ya que la sexualidad en fondo es un placer efímero y la muerte vino a ponerle trabas para que dure más cuando se detenga el tiempo. No se trata de una mera “conjunción de tabués” apunta Martín-Estudillo, puesto que:

este tipo de afecto es una perversión o un desplazamiento del sentimiento religioso que busca trascendencia espiritual donde no puede hallarse: en el deseo sexual. En lugar de esa trascendencia, halla una inversión de la misma, la muerte. Los amantes desean encontrarse con obstáculos a su amor; la pasión requiere sufrimiento, obstrucciones a las que sobreponerse. Y la muerte es el obstáculo final. (ibid.: 113-114)

De allí que se fundan deseo, placer y muerte en una trama característica de la poesía novísima. Teniendo eso en cuenta, podemos percibir la lógica subyacente a un poema como “*Rockin’ Chair*” por Álvarez (2016a: 86), que, a primera vista, resulta desconcertante y bastante necrofílico al lector: “Hecho el amor contempla feliz/ el

desnudo cuerpo/ de la mujer. Amoroso la tapa./ Besa sus labios fríos./ —Pueden llevársela. Es suicidio/ con cuerda.—Sí, Doctor”.

- *Muerte, sujeto lírico y tiempo.*

Las técnicas con que los poetas novísimos alcanzan la difuminación de su identidad propia, sobre todo el correlato objetivo, sirven como una máscara por medio de la cual se crean pluralidad de personajes con vidas distintas. Pero es la muerte que representa el destino único y final de todos, es la que quita las máscaras, sombras y/o espejismos. Como evidencia de dicha concepción de la muerte, citamos los versos siguientes extraídos de nuestro corpus: “Dejo vivir mi cuerpo y lo contemplo./ Lo veo amar y lo veo escribir./ Lo veo vivir. Y a veces/ somos uno en algún sitio./ Acabaremos juntos” (ibid.: 307).

Una de las proyecciones de la muerte en el libro se refleja en el empleo del *ubi sunt*³⁴, donde se involucran ambas dimensiones: el tiempo y el sujeto lírico. Según Oliver Marroig (2004), en *Museo de Cera*:

se aprovecha el género clásico del *ubi sunt* para una reflexión temporal, no sólo hacia aquellas divas de la canción que se añoran, sino hacia el mismo sujeto de reflexión: Se trata, pues, del artista ante la muerte, de la vida de la fama, de la perdurabilidad del arte (¿y del artista?) frente a la fugacidad de la vida. (citado en Rodríguez, 2013: 246)

De allí que exista en la crítica sobre Álvarez argumentos a favor de la presencia de un tono elegíaco a pesar de la pretensión optimista de sus poemas que cantan los placeres supremos: la literatura y el sexo. No en vano afirma Oliver Marroig (2004) que el *Museo de Cera* no es más que “una celebración de la vida, del sentirse exultante” (ibid.: 255). Pero, este es un tema controvertido que abordaremos con más detalle en el marco de este capítulo en 3.5.1.3.

- *Muerte y espacio.*

Es notable la presencia de la muerte o el fin en la selección de unos ambientes/espacios favoritos por los estetas novísimos, tales como: Venecia, las ciudades en ruinas; en suma: “las ciudades donde ya ha acaecido el ocaso” (Sáez Martínez, 2004: 54). Las ruinas se convierten en un símbolo de la degradación actual

³⁴ *Ubi sunt* es una técnica literaria cuyo origen se encuentra en la frase latina: “*Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?*” con el significado de: “¿Dónde están o qué fue de quienes vivieron antes que nosotros?”.

que sufrieron las grandes civilizaciones del pasado. Martín-Estudillo (2007) logra expresar el paradójico valor simbólico de *Venezia* – bella y degradada – en las obras de los novísimos, y explica su relación con la idea de la muerte:

[l]a ciudad italiana materializa la idea de la inexorable transitoriedad de nuestra vida y nuestras creaciones, lo cual realza aún más su belleza; una belleza que muere paulatinamente, pero que todavía puede apreciarse, hasta el punto de que cobra buena parte de su atractivo precisamente porque está en visible trance de desaparición. (2007: 75)

Asimismo, en Álvarez se lega la muerte a lo artificial como destaca el análisis de Ángel Ordovás quien ve una afinidad entre el afán de autodestrucción en el libro de Álvarez y el tema del alcohol. Un elemento que acompaña, a menudo, al sujeto ficcional a lo largo del libro y que “sirve como *Paraíso Artificial* de evasión ante el mundo” (1994: 16). Podríamos considerar, entonces, que el alcohol – elemento artificial – es un recurso de espejismo con que el poeta disfruta y, hasta mejora la realidad, del mismo modo que un ornamento embellece una escena sin vida.

No cabe duda que un tema de tal impacto literario como la muerte, tendrá repercusiones tanto en el estilo como en la lengua del poeta. Un aspecto al que volveremos en las secciones destinadas al estilo y a la lengua del poeta en la sección 3.5.

3.4. Contenido: Áreas Temáticas

Solamente dos de las obras de crítica consultadas sobre *Museo de Cera* son las que abordan el análisis temático de los capítulos que comprende el volumen. El primero de ellos trata de un capítulo – no muy extenso – dedicado al análisis literario de *Museo de Cera* en el libro *Vidas Pensadas* de Díaz de Castro (2002). En cuanto al segundo, se centra más en trazar la variación temática a lo largo del libro, pero es un estudio inédito elaborado por Oliver Marroig (2004) [Rodríguez, 2016: 171-190].

Los poemas que componen el volumen están clasificados según un criterio temático, y no cronológico, en tres libros de tres capítulos cada uno. He aquí una breve descripción de cada libro y capítulo, a partir de la información sacada de los estudios antes mencionados:

Libro I: *OTIUM*

- Capítulo I: *IL RITORNO D'ULISSE EN PATRIA*

Los poemas de este capítulo – cuyo número llega a 49 poemas – versan, en general, sobre las memorias de infancia propias del poeta (Oliver Marroig (2004), citado en Rodríguez, 2016). El espacio con que se asocian esas memorias suele remitir a elementos de la naturaleza. Matiza tal afirmación Díaz de Castro (2002: 37) al apuntar que los personajes que aparecen en la mayoría de los poemas que integran este capítulo son “figuras juveniles”, lo que enlaza con la idea de la evocación de memorias personales de los años de pre-pubertad o adolescencia.

- Capítulo II: SALA DE REVELADO

Un capítulo calificado como el más “heterogéneo” y “heterodoxo” del volumen (Marroig (2004), citado en Rodríguez, 2016), compuesto de 74 poemas, donde se trae a primer plano el tema de la muerte. Además, en él, predomina el tono sarcástico y burlesco. Generalmente se crea un estado de tensión causado por los rasgos formales característicos de este capítulo como los “encabalgamientos abruptos, la caótica puntuación o su total ausencia, el fluir inconexo de las imágenes, muchas veces con un alto componente surrealista, el uso de una sintaxis desordenada, de un discurso ilógico” (ibid.: 245).

- Capítulo III: SUICIDIO EN UN CAFÉ CANTANTE (EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO)

Se percibe cierto aire pesimista en este capítulo debido a la “reflexión en negativo sobre la existencia” que trata algunos de sus poemas (Díaz de Castro, 2002: 37). No es un capítulo extenso, se compone tan solo de unos 23 poemas. Tal como el título del capítulo lo sugiere, sus poemas cierran el primer libro acentuando la aceptación del ocaso o el fin como inminente e inevitable.

Libro II: FABULARIO

- Capítulo I: MANO A MANO O RESTAURACIÓN SENTIMENTAL

Es el más extenso del volumen con 130 poemas y trata sobre todo “la evocación de la niñez del personaje como su recuperación de las lecturas juveniles y el despertar de la sexualidad” (ibid.: 38). En él, el poeta salva una gama de recuerdos de viajes, lecturas, artistas y mujeres del olvido y de la muerte.

- Capítulo II: INDESEABLES (TRÍPTICO DE LAS TENTACIONES)

Como el segundo capítulo del primer libro, se trata de un capítulo corto de 26 poemas. En él se continúa la línea propia de “Sala de Revelado” que consiste en la exaltación del sentido irónico del poeta en poemas que se caracterizan por un humor de toque esperpéntico³⁵ (ibid.). El sujeto de los poemas que integran ese capítulo aparece o en tercera o en primera persona. Los personajes protagonistas de esta sección son, como indica el título del capítulo, procedentes de entornos socialmente marginados. Ahora bien, Marroig (2004) discrepa parcialmente con que haya un toque esperpéntico en la presentación de los “indeseables”, puesto que:

A pesar de su condición de raros, estos personajes son tratados con respeto y amabilidad. El poeta los retrata como cercanos, como elementos insustituibles de su formación intelectual, de su infancia (casi todos son personajes de barrio), en los que vemos, a pesar de su marginalidad, un brillo de orgullo, de honradez, una manera de vivir dignamente que el poeta admira. (citado en Rodríguez, 2013: 250)

- Capítulo III: EL ARTE DE FUGA

La literatura y las representaciones del arte y la cultura constituyen el eje central en torno al cual giran los poemas de ese capítulo. Será el lema de ese capítulo, según Marroig (ibid.) el aformismo de origen griego “*Ars longa, vita brevis*”. Volvemos, entonces, a uno de los motivos decadentistas que es: destacar y gozar la inmortalidad de la trascendencia artística clásica, lo que constituye una vida en sí, frente a lo degradado del momento presente. El capítulo se compone de 59 poemas.

Libro III: *LE RÊVE*

- Capítulo I: BELLOS Y MALDITOS (*LES CHASES MYSTÉRIEUSES*)

Un capítulo compuesto por 74 poemas dedicados casi todos al deseo y al placer carnal. Es donde más aparece la figura de la mujer, representada eróticamente, como objeto de deseo, y, por consiguiente: “se pone especial énfasis en el triunfo de la carne, la sensualidad, la juventud” (ibid.: 251) en el marco de ese capítulo.

- Capítulo II: DECORACIÓN DE LA “CASA” DE RUE D’AMBROISE

³⁵ El esperpento es una técnica literaria inventada por Valle-Inclán en sus obras dramáticas como *Luces de Bohemia* (1920). Se trata de “un acto literario de agresión, a veces cargado de sarcasmo y amargura (...) un intento de sabotaje que cuestiona y juzga, en términos éticos y estéticos, la realidad. Es un arte comprometido, de denuncia” (González del Valle, 2002: 188-189).

Es el capítulo más corto de todo el volumen, compuesto de 18 poemas que vienen titulados cada uno por las palabras que componen los versos del famoso poema de Baudelaire, “*Brumes et Pluies*” (1857). El aire tenebroso y gris de ese poema baudelairiano se refleja en el tema central de los poemas de este capítulo, que versa sobre el cómo afrontan sus personajes la muerte.

- Capítulo III: UN PACTO HONRADO CON LA SOLEDAD (*LA BOHÉMIENNE ENDORMIE*)

Incluye los dos poemarios más extensos y más estudiados o traducidos: “Tosigo Ardento” y “*Signifying Nothing*”³⁶ junto con 40 poemas más. De los temas más destacados en este capítulo es el homenaje que rinde el poeta a miles de personas, hasta a personajes ficticios. Por otro lado, viene “Tosigo Ardento”, al final del volumen, como una despedida que resume la esencia de la trayectoria poética de Álvarez: “la música, la pintura, la literatura, las mujeres y las ciudades. Todos estos elementos son los que han construido su poesía y ahora son traídos en el poema como si de un último canto se tratara” (Jiménez, 2007: párr. 28).

Recapitulando lo anteriormente citado, *Museo de Cera* se compone de un total de 495 poemas exactamente, cuya temática, aunque variada, parece centrarse en las pasiones del poeta/sujeto lírico y estas en opinión de Carme Riera (1994: 8) están encabezados por la literatura y la mujer. Nada mejor parece revelar la temática que aborda Álvarez en su obra que sus propias palabras describiendo *Museo de Cera*:

No tengo un tema. Obviamente los temas que siempre se han tocado, —el amor, el desamor, el paso del tiempo, o, los sueños, la ilusión, y la desesperanza, todo eso, la vida, la muerte— son los temas que hemos siempre cantado los poetas desde que el mundo es mundo. Esos son mis temas. (Álvarez (2006), citado en Rodríguez, 2013: 289)

3.5. Forma

Con la palabra forma nos referimos a los aspectos del uso lingüístico propio del poeta tal como se refleja en su obra. Como se ha señalado anteriormente en el epígrafe 1.2.1.2, el lenguaje, o el uso lingüístico, posee dos dimensiones que son: el estilo y la lengua. El estilo se proyecta en los procedimientos estéticos seleccionados

³⁶ “Tosigo Ardento” fue traducido al árabe, francés, italiano, inglés y ruso. Se encuentran todas las traducciones disponibles en la página oficial del poeta: <http://www.josemaria-alvarez.com/poesia/poesia.html> [último acceso: 13.05.2019]. En cuanto a “*Signifying Nothing*” es un poemario ganador del Premio Internacional de Poesía Barcarola en 1989.

por el poeta para expresar y comunicar su mensaje. Dicha selección se hace del inventario de la lengua. A continuación, arrojamos luz sobre los aspectos más relevantes concernientes el estilo y la lengua de José María Álvarez.

3.5.1. Aspectos estilísticos.

No tratamos aquí de concretar los recursos estilísticos más utilizados en la obra (i.e. los tropos y figuras retóricas), sino que procuramos mostrar los rasgos que han sido considerados, en la crítica, como marcas de la huella estilística de Álvarez. Lo que sigue, pues, son los procedimientos estilísticos que más influyen de manera directa en la selección lingüística que hace el poeta en su obra.

3.5.1.1. Culturalismo e intertextualidad.

Ya se ha señalado en el capítulo anterior el rol fundamental de este recurso de carácter distintivo en la poesía novísima. En esta sección, vemos cómo hace uso nuestro poeta de este recurso en su libro.

El título del volumen en sí podría verse como un tropo de la intertextualidad en la obra que: “asimila materiales ajenos, construyéndose en un vasto tejido de intertextos como única posible vía de originalidad” (Testimonio de Carme Riera, citado en Csuday, 2010: 171). El poeta escoge diestramente toda manifestación artística, creativa o cultural de valor trascendente para que sea conservada, expuesta y contemplada en su vasto *Museo*.

Cada poema o poemario del volumen va introducido por una o varias citas que insertan al lector en el contexto o el ambiente del poema. No mantendrán siempre una relación lógica o coherente con el poema, pero siempre matizan, en mayor o menor grado, algún significado o emoción que transmite el poema. ¿Hace falta poseer un conocimiento cultural previo extenso para poder descifrar aquellas citas para un mejor entendimiento del poema? Pues, la respuesta no es tan sencilla, la intertextualidad en Álvarez es como un arma de doble filo.

Por un lado, el culturalismo se ve como un método con el cual se quiebra la sintaxis del poema; con el cual se destruye la lengua creando una ilógica representada en la inserción de textos procedentes de mundos distintos que no sólo

conservan su significado y circunstancia originales; sino que adquieren un nuevo sentido en el texto nuevo (i.e. los poemas de *Museo de Cera*). Por ello, se le ve a este recurso como una forma de rebeldía (Ferrán, 2017: 133). Quizá sea, además, el aspecto más importante de la renovación estética de los novísimos ya que, a través de su empleo, el poema no solo dejó el lenguaje sencillo que pretende remitir a realidades extralingüísticas (p.ej.: contexto político o sistemas ideológicos), sino que se ha convertido en una invitación al lector para reflexionar sobre el poema como un mundo autónomo, para captar su sentido a partir de sus piezas no relacionadas, pero armoniosamente vinculadas.

Por otro lado, el propio poeta nos deja pistas a lo largo de su libro acerca de que la lectura del *Museo* no requiere un conocimiento previo, de que sin saber el origen de la multitud de textos y referencias culturales que se meten en el cuerpo del poema – a veces en su idioma original como el griego o el latín – también se podrá acceder al significado del poema y se podrá disfrutarlo incluso sin llegar a interpretarlo por completo. Una de estas pistas se percibe en la cita introductoria del poema “Príncipe de las Tinieblas” (Álvarez, 2016a: 11): “«Maldición! Estamos rodeados!» - DE ALGÚN LIBRO”, donde el poeta admite que ni siquiera él se acuerda del origen de la cita; así que no hace falta saberlo.

Aparte de esas citas introductorias, el cuerpo del poema junto con su título se llena de alusiones a cuadros, conciertos, poemas, novelas, estatuas, bibliotecas, topónimos, películas, escritores, etcétera. Se llena de alusiones culturales de todo tipo. No sólo eso, sino que se insertan en ellos párrafos o versos completos pertenecientes a obras ajenas, muchas veces sin una marca ortográfica alguna que indique el comienzo o el fin de la cita (p.ej.: comillas, paréntesis, etc.) y, generalmente, sin indicar su origen. Aun así, la mayoría de los textos ajenos se introducen en el poema en su idioma original.

Para Álvarez (Álvarez, 2003), su obra maestra pretende, ante todo, demostrar que:

Culturalmente no somos nada “sueños”, digamos individualmente, no somos nada. La obra tuya, mía, la de aquél, la del otro, tiene sentido en un mundo que es el mundo cultural, el mundo de la creación. Ahí estamos juntos todos; y yo soy un pedazo más, y todos esos muertos insignes están mucho más vivos que los vivos (citado en Rodríguez, 2013: 270).

3.5.1.2. Ficcionalización y teatralización.

Partiendo de lo expuesto en la sección anterior, se puede entender la intertextualidad como un acto de metaficción con el que el poema se convierte en un discurso literario ficcionalizado, que se opone al confesionalismo lírico o el poema autobiográfico. Junto a la intertextualidad, los poetas novísimos recurren a las técnicas de ficcionalización del yo poético. En su libro, *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*, José Lanz (2009) detecta y recopila cada una de estas técnicas. En la tabla siguiente, presentamos estas técnicas junto con un ejemplo de ellas extraído de nuestro corpus.

Tabla 2. Técnicas de ficcionalización del yo poético, adaptado de Lanz (2009: 112-115)

Técnica	Ejemplo
1. "Utilización de la primera persona como persona ajena, en un proceso en el que el yo del poema resulta inidentificable con el autor".	Contéplame: Yo, ese instrumento que pretendes tocar hecho con mis huesos, mis nervios, mi cerebro ya pulverizado. Oh dama terrible, coróname con tu ceniza de espanto. Pero escucha, te aviso, soy poderoso en el suicidio (#103)
2. "Ficcionalización del yo real: el poeta se ficcionaliza como personaje poético y aparece como responsable o destinatario de la enunciación".	ALICIA EN EL PAÍS DE JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ En el Chalet du Parc se sentaba la joven. Rubio su pelo acariciando su blanca cara, sus ojos azulísimos, casi la nuca levemente. Llevaba un traje rosa. Dos veces nos miramos, ella en su mesa y yo ante mi pernod. (#366)
3. "Apelación al tú empírico del lector, con lo que se transforma en una figura implícita en el discurso poético".	Por fin ya todos los que me precedieron y los que sueñen un remoto atardecer con mis hazañas. Después no seremos ni tú ni yo, lector, tú o yo, sino otro, que será el que seas leyéndome, leyendo las aventuras del que yo he sido escribiéndolas. (#258)
4. "Autorreferencialidad, mostración del poema en su <i>hacerse</i> : el poema se	Este poema existirá en la imaginación de aquel lector que sepa quién fue Lucrecia Borgia, qué significa un mechón rubio

muestra en su propio proceso de creación, autodesignándose”.	de una cabellera como esa, qué dicen esas cartas —aunque quizá no es esencial—, que sepa quién fue Bembo. Esos conocimientos sublimarán en su alma una imagen, una emoción. Aquí, el Poeta se limita a fijar un escenario donde es el lector quien crea la poesía (#86)
5. “Poema con personaje histórico analógico, en el que un personaje histórico, con una categoría claramente diferenciada de la del autor, se presenta enunciando un texto o como referente objetivado de éste”.	¡Oh Luna! ¡Te amo! Cuando cruzas los cielos sé que pronto mi señor estará borracho. ¡Bienvenida, Luna de los grandes! Roncan ellos, como la chusma, y yo descanso. Pero los asesinos son insomnes. Ya veo segar el cuello de mi amo. Lo siento, es un buen hombre. (#100)

Contemplando los ejemplos de las varias manifestaciones del sujeto lírico, se nos hace patente el uso del correlato objetivo sobre todo en el poema “Bufón de Essex”. En él, un personaje ficticio e histórico – la figura del bufón – se convierte en protagonista y emisor del poema exhibiendo sus reflexiones (¿y propias del poeta?) en un monólogo dramático. Sobre el uso abundante del correlato objetivo y el monólogo dramático no sólo en *Museo de Cera* sino en gran parte de la poesía novísima resalta Martín-estudillo que el:

yo lírico [en los casos donde se da el correlato objetivo] no se manifiesta en términos identitarios, sino que se expande hacia lo Otro: la alteridad dentro del propio yo, o un yo que se busca y reinventa en espacios ajenos a sí mismo. Mediante una experiencia vivida (e inventada) a través de unos ojos *otros*, llegamos a una versión distinta de la realidad. (2007: 21)

Se rige el poema, entonces, por elementos esencialmente dramáticos: máscaras que ocultan la propia identidad, monólogo, espacios ajenos (escenas), etcétera. Tanto el correlato objetivo como el monólogo dramático son manifestaciones de la teatralización del ser a causa de: “[l]a percepción del yo como un personaje que se desenvuelve en un espacio teatral” (ibid.: 53).

Por eso es que el poema se llena de objetos que ambientan la escena para la representación que proyectará el poema. Esos objetos son de índole funcional y ornamental a la vez; pueden ser: paisajes, personajes, piedras preciosas (elemento muy frecuente en *Museo de Cera*: p.ej. “Yctaniz”, “Astarnuz”, etcétera).

3.5.1.3. Tono elegíaco.

Llegados a este punto, tras haber forjado una idea acerca de la variación temática y la lógica que subyace a la obra maestra de Álvarez, podemos reformular las bases sobre las cuales se asienta la estética alvarecina en las enunciaciones siguientes:

- La obra se ubica en lo pasado más que en el futuro o el presente.
- La obra pretende forjar una actitud vital ante la muerte/la degradación, de manera que la muerte se vuelve a convertir en uno de los motivos principales de la obra.
- Por consiguiente, el objetivo principal de la obra no es más que evocar y coleccionar³⁷ toda manifestación de belleza/placer donde se para el tiempo.

No son estas conclusiones definitivas, pero las podemos considerar como premisas fundamentadas por los juicios críticos presentados a lo largo del capítulo. El peso que se da a la historia, el recuerdo y la memoria de experiencias vividas, aunque bellas, en la opinión de algunos investigadores como Debicki (1997) y Yagüe López (1997) representa un arma de doble filo ya que, también, inspira un aire pesimista debido al tono elegíaco inherentemente presente en la alabanza de los tiempos pasados y el lamento por el paso del tiempo. Como ejemplo de ello, vemos que Díaz de Castro (2002) califica el último capítulo del *Museo* como el más elegíaco del volumen; ya que, como se ha señalado anteriormente, el poeta se despide del lector con poemas en que se cristalizan las experiencias de infancia y juventud del yo ficcional del libro y se citan explícitamente todos los nombres que han dejado una

³⁷ José María Álvarez es un ávido coleccionista de libros, objetos y reliquias de gran valor cultural o histórico. La biblioteca de su residencia, *Villa Gracia*, en Cartagena es un auténtico museo que recopila libros, fotos, discos y recuerdos que ha podido conseguir durante sus interminables viajes alrededor del mundo. Para tener una idea de la clase de ítems y recuerdos que guardan los estantes de la biblioteca del poeta, véase las fotos capturadas por José María Rodríguez (05.02.2019) publicadas en el diario murciano, *La Verdad*, disponibles en: <https://www.laverdad.es/culturas/libros/jose-maria-alvarez-imbeciles-dado-perdidos-20190202120548-ga.html> [último acceso: 15.05.2019].

huella en nuestro poeta. Al respecto Oliver Marroig (2004) agrega que estilísticamente ese tono elegíaco se desarrolla por medio de la evocación de alguna figura u objeto del pasado:

asociado[s] a un ser querido ("De admirar es, Eumeo, este perro"), un lugar ("In a lonely place", "Paisaje", "Versos para el torreón de la iglesia de Javea", "Instantánea"), un momento ("Evocación de los palacios de Sicilia", "Ve de pronto, como Estrabon, muchísimo"). (citado en Rodríguez, 2013: 245)

No obstante, basta contemplar los tres versos más citados y más traducidos del *Museo*, que anuncian el propósito y la razón de ser de todo el volumen: "La noche/ es hermosa, divina/ Tampoco importa mucho/ que una Civilización/ se hunda" (Álvarez, 2016a: 670), para darnos cuenta del valor absoluto de la belleza que se exalta como una fuerza superior, sin par, frente a todo lo adverso. Por su parte, Martín-Estudillo arguye que la visión decadentista predominante en el libro es malinterpretada como de carácter elegíaco, cuando en realidad es: "una poesía que trata de evocar y presentizar el pasado (...) fundamentalmente melancólica, de la caducidad y la ausencia" (2007: 74). La negación de que haya un fatalismo debido al pesimismo en el libro no quiere decir que este transmita optimismo. En realidad, el lenguaje del libro sí confiere un sentimiento de negatividad representado en el vocabulario referente a la vejez, al paso del tiempo, las ruinas y la muerte (vid.: 3.5.2), pero más que una marca estilística de un poeta pesimista, este sentimiento se interpreta como elemento imprescindible para mantener el equilibrio del poema, y del mundo. Precisamente como argumenta Durin (2012):

Placer y Pesar son una misma cosa. Pero hacer amable la virtud supone el recurso del deleite literario. Y es allí donde interviene la suavidad, servidora del placer. La compatibilidad entre gravedad y deleite revela finalmente la insospechada función filosófica del hedonismo. (2012: 310)

3.5.1.4. Marginalidad.

Es un procedimiento esencialmente decadentista que emplea el poeta arrojando luz sobre personas, lugares o ambientes degradados; esto es, todo lo que se concibe socialmente: "fuera del entorno de lo que se considera "normal"" (Franco Carrilero, 2008 :452). Es en los capítulos "Sala de Revelado" e "Indeseables" donde se trae a primer plano la marginación de figuras como "el loco, el inepto, el

saltimbanqui, el *clown*” (Camps, 2009: 69). Son las categorías principales dentro de las cuales se encuadran los personajes de aquellos capítulos, de los cuales hemos visto algunos modelos a lo largo de este capítulo (p.ej.: el médico necrofílico y el bufón de Essex).

Nada mejor explica ese afán por la estética de lo socialmente marginado que esta cita sobre el rol sublime del poeta que:

reúne a los hombres en comunidades, convierte a seres salvajes en seres ‘refinados’, enseña todas las artes y ciencias [...] aquel que contempla a través de ella [la poesía], como en un espejo, la naturaleza toda, los giros de la vida y la fragilidad del género humano. (Francisci Robortelli (1548), citado en Weinberg, 2003: 143)

3.5.2. Aspectos lingüísticos.

Eclosos de todas las líneas conceptuales y procedimientos estéticos expuestos anteriormente serán perceptibles en el uso lingüístico que se hace en el volumen. Lamentablemente, no ha recibido el lenguaje poético de Álvarez la atención que merece en la crítica, puesto que de los escasos estudios que abordaron el análisis de *Museo de Cera*, ninguno se ha dedicado a examinar las características lingüísticas de su estética. La información aquí recopilada y comentada depende de las breves alusiones, muy poco profundas y prácticamente carentes de un método analítico riguroso, que han acompañado la crítica literaria disponible acerca de la obra de Álvarez.

En esta sección, se exponen los datos que representarán el punto de partida de nuestro análisis estilístico basado en corpus. Así que, como veremos en el capítulo siguiente (epígrafe 4.3), se ha diseñado el método del análisis teniendo en cuenta los ejes siguientes para poder complementar la grave insuficiencia de datos acerca la lengua de un poeta de la talla de José María Álvarez.

Los ejes antes señalados comprenden: Desviación de registro; la transgresión de normas ortográficas, los modos de expresión, los campos semánticos predominantes y el vocabulario más empleado.

- *Desviación de registro.*

El aspecto más llamativo y frecuentemente señalado en la literatura (Castellet, 1970; Debicki, 1997; Díez de Revenga, 1999) concerniente al uso lingüístico en *Museo de Cera* es el relacionado con la desviación de registro que se representa en el uso de un lenguaje cotidiano inclinado hacia lo vulgar. Como una forma de rebeldía, los novísimos hacen uso del coloquialismo para subvertir la noción tradicional de un lenguaje poético solemne y rebuscado al que sólo acceden los lectores de la élite cultural. Según Siles (1990: 161) se manifiesta esa tendencia a nivel léxico en el uso de términos prestados de varias hablas: “a) de la jerga y el argot de los marginales; b) de los anuncios y *spots* publicitarios; c) del vocabulario urbano; d) de fórmulas afectivas propias del lenguaje coloquial”.

- *Transgresión de normas.*

Se ha descrito ese fenómeno como: “un descuido consciente del lenguaje escrito” (Castellet, 1970: 44). Se libera el poeta de las restricciones normativas de tanto el molde poético (la métrica y la medida de versos) como las de la ortografía:

[a] veces no pone comas, ni puntos o, como aquí, los signos de admiración van sólo al final, o bien comienza todos los versos con mayúscula sin razón aparente para ello. Son frecuentes estos juegos, así como utilizar el corpus del verso para realizar diversos juegos gráficos, dispositivos, jugando con el espacio, encontramos asimismo algún que otro caligrama. (Franco Carrilero, 2008: 454)

En la crítica se considera que esos “juegos gráficos” pertenecen a las tendencias vanguardistas que pronto abandonará el poeta al madurarse su estilo a partir de mediados de los setenta (Marroig (2004), citado en Rodríguez, 2016).

Asimismo, se quiebra la sintaxis del verso a través de la elipsis (Delgado, 1985), y la introducción de elementos que rompen el código lingüístico (p.ej.: vocablos extranjeros, calcos, frases de anuncios publicitarios) (Pereda, 1982).

- *Modos de expresión.*

Se da énfasis al papel que desempeña la descripción en los poemas de Álvarez: descripción de personajes, lugares u objetos, que muestra: “el lado más oculto, y a la vez más definitorio, de los mismos” (Franco Carrilero, 2008: 454). Su lenguaje es esencialmente descriptivo marcado por el uso de sustantivos y epítetos (Martín-Estudillo, 2007: 104).

- *Campos semánticos predominantes.*

Sáez Martínez (2004: 50) subraya que el intelectualismo de los novísimos se representa en la dicotomía acción/contemplación, pues: “si la emoción y el éxtasis eran lo natural, la reflexión se concebía como lo artificial”. De ahí que se haya procurado, en los novísimos, seguir la línea de reflexión/contemplación debido a su afán por lo artificial (vid.: 3.3.5). Por lo tanto, podríamos deducir que el valor semántico de los vocablos utilizados en los poemas del *Museo* tiende a clasificarse bajo las esferas de la percepción y la experiencia (Siles, 1990: 151).

- *Vocabulario frecuente.*

Solamente dos críticos aludieron, aunque de manera poco profunda, en sus trabajos al tema del vocabulario seleccionado por Álvarez en su *Museo de Cera*. El primero es Barreiro quien advierte que: “Palabras como *gloria, destino, aventura, frontera, imperio, orgullo* o *belleza* adquieren en la poesía de José María Álvarez significados que van más allá de la trascendencia que connotan. Se convierten en un código” (1994: 13). El segundo es Martín-Estudillo (2007) quien concluye a partir del estudio de su corpus compuesto por muestras de la poesía novísima que el tema de la muerte impone al poema su inventario de vocabulario propio que se asocia con:

ciclos naturales como el crepúsculo, el invierno, el otoño, o con metáforas biológicas como la senectud, la vejez, la enfermedad, el cáncer, la contaminación, la epidemia, la descomposición o la putrefacción – en sus estados más avanzados -, o imágenes tales como la prisión, la esclavitud, la servidumbre. (2007: 54)

Una vez acabada la acotación de los aspectos conceptuales, estilísticos y lingüísticos resaltados por la crítica de la poesía de Álvarez, conviene aludir al punto de enlace entre nuestro enfoque analítico puramente lingüístico y la caracterización literaria de la obra que constituye el corpus de esta tesis doctoral. Adoptamos, pues, la visión anatómica de la poesía que exhibe Gallegos Díaz que, en términos lingüísticos sencillos, apunta que el poema no es más que: “palabras que designan objetos (a través de sustantivos), que designan acciones (a través de verbos), que designan cualidades (a través de adjetivos), que designan relaciones (a través de preposiciones, conjunciones, adverbios, pronombres, etc.)” (2006: párr. 25).

Objeto es, entonces, de la segunda parte de la presente tesis doctoral examinar cada uno de estos componentes léxicos para llegar a montar el puzle que

constituye una concepción/imagen completa y coherente del tema, lengua y estilo de *Museo de Cera*. En términos lingüísticos, nuestro propósito es elaborar un modelo descriptivo básico y ampliable a la vez que modificable de una obra gigantesca, aparentemente inabordable en su totalidad, como es *Museo de Cera*.

CUARTO CAPÍTULO

4. Corpus y Metodología

4.1. Corpus Principal del Trabajo: *Museo de Cera*

4.1.1. Descripción formal de la obra.

Museo de Cera se considera como la obra maestra del poeta José María Álvarez quien ha ido recopilando, modificando, y corrigiendo todas sus composiciones poéticas a lo largo de las últimas cuatro décadas del siglo anterior. El resultado es aquel volumen enorme y singular: *Museo de Cera*, cuya última edición fue publicada recientemente por la Editorial Renacimiento en octubre del 2016.

El número de los poemas que abarca el libro es de 495 poemas de variada extensión, siendo el más breve de ellos el poema titulado “Escudo de Armas”; y el más extenso el que lleva por título “*Signifying Nothing*” que, además, cierra el volumen. La mayoría de los poemas del libro está escrita en verso libre que se aleja de las medidas métricas convencionales o las rimas.

Asimismo, el poeta no se somete a las formas y estilos convencionales en la presentación de sus poemas, sino que, muchas veces, opta por el uso de formas innovadoras transgrediendo las normas del plano tipográfico. González de Sande (2003) alude a esa práctica en la poesía neo-vanguardista española (i.e. la poesía de los *novísimos*) que: “mezcla sugestiva y violentamente las palabras, signos gráficos, caligramas, colores, visualizaciones, haciendo que la función verbal y no verbal se confundan y se fundan” (2003: 81).

Tras una lectura detenida de todos los textos que conforman el libro, se ha observado que existen dos caligramas: el primero titulado “*Ça Ira*” (Figura 5), donde las palabras de las que se compone el texto dibujan una “botella de vidrio” a la que se hace alusión en el poema; mientras que, en el segundo, titulado “Deseos Humanos” (Figura 6), las palabras han sido escritas en forma espiral para otorgar una dimensión extralingüística más a la naturaleza del deseo humano.

Según
James
George
Frazer,
tampoco
podía morir.
Al principio lo
alimentaban como si
fuera una niña, pero llegó
a hacerse tan pequeño que
lo metieron en una botella
de vidrio y lo colgaron en la
iglesia. Todavía está allí, en
la iglesia de Santa María, en
Lübeck. Es del tamaño
de una rata, y una vez
al año se mueve.

Figura 5. “Ça Ira” (Álvarez, 2016a: 137).

deseo sagrado puesta en escena estética del amor que amamos
fascinación de tujo belleza que se piensa a si misma violación de los límites que
se impone se fuerza la naturaleza nuestro cuerpo desato a la imitación forzar la
luz de los signos en el deseo de vivir luz de los límites que amamos
ceremonia y carisma de los límites que amamos

Figura 6. “Deseos Humanos” (ibid.: 522).

Se han detectado, también, otros seis poemas donde se pueden percibir claramente varias técnicas de la poesía visual o la llamada “poesía concreta”, imposibilitando en ciertos casos tanto su conversión a formato .txt como posteriormente su etiquetado morfológico. En “Muñeco Automático”, “El Silencio de las Sirenas” y “*Deux à Deux, d'Endormir la Douleur*” se mantiene, hasta cierto grado, la estructura lineal del poema de arriba a abajo pese al uso exagerado del espacio en blanco entre palabras y frases.

El final
Igual que iluminaste
Horas mejores
Y vosotros
halcones que miraba
desde mi torre de Medina
Cargad sobre estos campos!
Precipicios incendiados!
Cargad!
Orgullo!
Sueños!
Atravesad las cenizas!

Figura 7. Un fragmento del poema “Deux à Deux, d'Endormir la Douleur” (ibid.: 566).

Los tres poemas restantes, que son: “Paraíso Perdido”, “Concierto num. 27 en Si Bemol Mayor para Piano y Orquesta” y “Eldorado”, presentan irregularidades tipográficas más radicales, por lo que se encuadrarían dentro de la denominada

“poesía post-lineal” que rompe, parcial o totalmente, con la estructura lineal tradicional del poema para crear una imagen con las palabras – como en el caso de los caligramas – o para perturbar el modo convencional de la lectura y conferir al texto determinados significados extralingüísticos.

un cuadro de Rousseau los últimos
 días de Lester Young la Serva Padrona
 Harlem Fuss de Fats Waller un
 poema de Kavafis
 Borges un
 tango Mizogushi de
 pronto bajo esta especie de
 Sitúa se noche la Novia desnudada por sus solteros

Figura 8. Un fragmento del poema “Eldorado” (ibid.: 256).

Antes de empezar a describir el proceso de diseño y creación del corpus del estudio propio de este trabajo de tesis doctoral, conviene hacer primero una breve alusión al esquema del libro, así como, a la estructura externa de los textos poéticos que incluye. *Museo de Cera* se compone de nueve capítulos entre los cuales se distribuye el total de 495 poemas según un criterio temático (Díaz de Castro, 2002).

Todos los textos poéticos del libro se componen de tres elementos principales:

- Un título.
- Una o más citas introductorias seguidas por el nombre de su autor y/o la fuente.
- El cuerpo del poema.

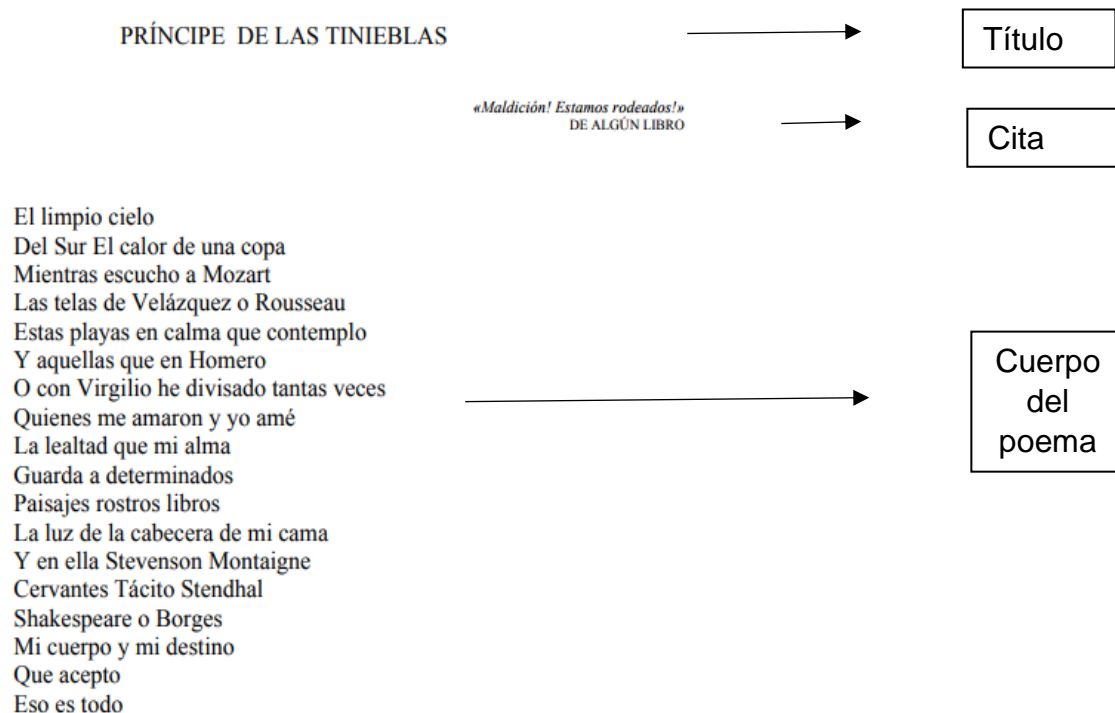


Figura 9. Los componentes principales de un poema en *Museo de Cera*.

En algunos poemas, el poeta añade unas pocas líneas como dedicatoria a ciertas personas, cosas, o momentos específicos que siempre se sitúan entre las citas introductorias y el cuerpo del poema. Álvarez suele empezar sus dedicatorias con frases como: “*In memoriam*” (fr.14), “en homenaje a” (fr.4), “en recuerdo de” (fr.2), o “dedicado a” (fr.2). Otros elementos que rara vez aparecen en el volumen son alguna cita bibliográfica o nota a pie de página como en: “*Agencia de Detectives*” y “*Shake it and Break it*”; así como las frases en cursiva o entre paréntesis en las que el poeta se dirige al lector de manera directa para agregar información o guiar la lectura del poema como en los siguientes ejemplos (Figuras 10 y 11).

** Al llegar a esta página, el lector imaginará sorprendentes semejanzas con un poema de Borges. No indague vanas resonancias. Considerando la acordanza de nuestras devociones, he preferido a los vericuetos de la imitación la brillantez del plagio, modificando tan solo allí donde diferían las lealtades. Son cosas que suceden, precisamente, en las mejores familias.*

Figura 10. Nota a pie de página del poema “Otro Poema de los Dones” (ibid.: 592).

(Omito el excesivo encomio de la estrofa inicial)

...Y los días pasados, la alegría o dolor
que los iluminaron, quienes en ellos fueron,
rompen en la memoria como olas
en una playa. Y en la mojada arena se hunden,
como huellas, por un instante son, mas de inmediato
las borra el agua para siempre.

Figura 11. Un fragmento del poema “Alabanza de Sayf Al_Dawla de Alepo por Abul_L_Tayyib Ahmad Ibn Al_Husayn de Cufa” (ibid.: 589).

4.1.2. ¿De qué se compone el corpus digital de *Museo de Cera*?

Como el objetivo principal del presente proyecto de tesis doctoral reside en la exploración y descripción del lenguaje poético propio de José María Álvarez, el primer paso consistió en procesar informáticamente su obra *Museo de Cera*, donde recopila su producción poética entera, en un formato digital – legible por la máquina – para poder aplicar a su análisis las herramientas de la Lingüística de Corpus.

Podemos considerar el corpus procesado como una serie de datos creada a partir del volumen original. Desde luego, había que empezar por planear y establecer el diseño de esa serie de datos para que cumpla con los requisitos básicos de la formación de cualquier corpus, que son: la relevancia y la representatividad (Leech, 2005).

Cuestiones como el tamaño del corpus, la variación de géneros de textos incluidos, o el equilibrio entre sus textos, que tanto preocupan a los lingüistas al crear un corpus digital de textos escritos, resultan irrelevantes en el caso del C_MdC por dos razones. La primera de las cuales es porque la serie de datos, objeto de estudio del presente trabajo, constituye un corpus especializado que, pese a su tamaño, relativamente reducido, incluye todas las composiciones poéticas escritas por Álvarez durante el periodo comprendido entre 1960 y 1999. Es decir, la representatividad en el corpus creado del lenguaje poético de Álvarez alcanza el 100%. En segundo lugar, como hemos optado por analizar el volumen entero, ya no hace falta para cumplir con los criterios de muestreo (p.ej.: equilibrio, variación, etc.) en la fase del diseño del corpus.

Sin embargo, esto no debería llevarnos a pensar que el corpus digital de *Museo de Cera* incluye la totalidad del volumen original. Es en la fase de diseño del corpus donde se decide cómo limpiar el texto original para que conforme una serie de datos de contenido relevante y formato adecuado para el tipo de análisis que se desea llevar a cabo.

Dicho esto, procedemos, a continuación, a citar y justificar las decisiones tomadas en la fase del diseño del corpus principal del trabajo (i.e. el corpus digital de *Museo de Cera*).

- i. La obra está disponible en la página-web oficial del poeta (<http://www.josemaria-alvarez.com/>) en formato .pdf de acceso gratuito. Al descargarla y guardarla como un archivo .txt – formato requerido para el análisis con las herramientas de la Lingüística de Corpus –, se realiza la conversión de todos los poemas de .pdf a .txt simultáneamente en un único archivo de texto.
- ii. Como este trabajo pretende describir los rasgos característicos del lenguaje poético propio de José María Álvarez, había de omitir todas las referencias o citas introductorias o bibliográficas que no pertenezcan al título o al cuerpo del poema (Figura 5). Así que se ha limpiado cada poema de cuantas citas presentes antes del comienzo del poema y que van marcadas por las comillas. A pesar de que estas citas constituyen una parte importante dentro de los poemas y desempeñan una función comunicativa concreta en el contexto de los mismos, tal y como señalan Palomero (1987) y Castellet (1970), el enfoque principal de este trabajo es describir el lenguaje puramente alvarecino tal y como se refleja en sus poemas.
- iii. Asimismo, se omiten las líneas de notas dedicatorias ya que el léxico utilizado en estas no suele guardar afinidades semánticas con el contenido del poema. No aportarían mucho, según nuestro modo de ver, a las características léxicas del lenguaje poético utilizado en la obra.
- iv. Los títulos de los tres libros y nueve capítulos en que se divide el volumen de *Museo de Cera* no están incluidos en el corpus.
- v. Se descartan aquellas frases, notas o comentarios de índole metatextual que aparecen encabezando algunos poemas o acabándolos, pese a su

valor semántico y el mensaje que podrían aportar, puesto que el propio poeta elige conscientemente apartarlos del texto de sus poemas colocándoles entre paréntesis y en fuente cursiva distinta a la del cuerpo del poema.

- vi. En el uso de textos incorporados en imágenes; se reproduce manualmente – por el teclado – el contenido del texto en la imagen, en el fichero de texto plano. Como ejemplo citamos el caso de los versos en griego que intercalan el cuerpo del poema “Scopetina de la luna” (Figura 12). Estos aparecen insertados dentro del poema en formato imagen, por lo cual ha sido necesario pasarlos a un formato legible por la máquina.

Ah, viejo Anacreonte,
cómo has vencido al tiempo, y cómo
igual que tu memoria
calentaba tu propio corazón,
calientas el de otros, haces amar la vida.
De entre todas las imágenes
en que te recreabas
para sobrevivirte, la que
más te atraía
era Τὸ χεῖλοσ ὡςεν οἴνου,
τρέμοντα δ' αὐτόν ἤδη
Ἔρωσ ἐχειραγῶγει

Figura 12. Fragmento del poema “Scopetina de la Luna” (ibid.: 404).

De ahí que el C_MdC esté finalmente integrado por 495 ficheros de texto. Cada uno de ellos incluye solamente el título y el cuerpo de poema que le corresponde. Se ha optado por crear un fichero independiente para cada poema ya que: “It is always best to create files at the smallest ‘unit’, (...) having the essays stored as individual files rather than as a whole class will allow the most options for analysis” (Reppen, 2010: 31-32).

Los textos del C_MdC se guardan en ficheros de texto plano y de codificación *UTF-8*. Para nombrar estos ficheros de manera sistemática y manejable, se le ha asignado a cada poema un número según el orden en el que aparece en el volumen original de *Museo de Cera*. Verbigracia, el primer poema en el volumen titulado “Oh,

Hazme una Máscara” ha sido asignado el número 001; por lo cual el fichero de ese poema ha sido nombrado “MdC_JMA_001” donde las primeras siglas se refieren al nombre de la obra, seguidas por las siglas del poeta y el número del poema que contiene el fichero (Figura 13).

Name	Date modified	Type	Size
MdC-JMA-001.txt	07/02/2017 12:59	Text Document	1 KB
MdC-JMA-002.txt	31/01/2017 17:10	Text Document	1 KB
MdC-JMA-003.txt	07/02/2017 13:03	Text Document	1 KB
MdC-JMA-004.txt	31/01/2017 17:12	Text Document	1 KB
MdC-JMA-005.txt	31/01/2017 17:13	Text Document	1 KB
MdC-JMA-006.txt	31/01/2017 17:14	Text Document	1 KB
MdC-JMA-007.txt	31/01/2017 17:15	Text Document	1 KB
MdC-JMA-008.txt	31/01/2017 17:16	Text Document	1 KB
MdC-JMA-009.txt	31/01/2017 17:17	Text Document	1 KB
MdC-JMA-010.txt	31/01/2017 17:18	Text Document	1 KB

Figura 13. Algunos ficheros componentes del C_MdC.

4.1.3. El etiquetado de categorías sintácticas del C_MdC.

A pesar del uso proliferado de las herramientas de la Lingüística de Corpus y los etiquetadores automáticos de tipo sintáctico o semántico, no se ha llegado aún a un acuerdo en torno a la metodología óptima para llevar a cabo el etiquetado de categorías sintácticas de un corpus, aspecto este que sigue siendo un “desiderátum” para los lingüistas (Hovy y Lavid, 2010).

En un intento de estandarizar el proceso de etiquetado de un corpus, Geoffrey Leech (2005) ha determinado una serie de pautas que es recomendable seguir para garantizar un “buen” resultado de etiquetado de un corpus. A continuación, se expone en detalle cómo se ha creado el corpus etiquetado de categorías sintácticas del C_MdC, teniendo en cuenta esas pautas.

4.1.3.1. ¿Etiquetado manual o automático?

McEnery y Hardie (2012) explican que existen tres métodos para etiquetar un corpus: el etiquetado automático, el etiquetado automático seguido por una corrección

manual y el etiquetado manual. Sin embargo, no hay consenso sobre la metodología óptima para llevar a cabo el proceso de anotación (Hovy y Lavid, 2010).

Dado el considerable tamaño del corpus especializado que aquí nos ocupa, con 70.619 casos (*tokens*), un etiquetado puramente manual requeriría una gran cantidad de tiempo y esfuerzo ingente, y permitiría la obtención de resultados no altamente fiables al llevarse a cabo el proceso por “a single linguist” (ibid.: 3). Por otro lado, una dependencia exclusiva del etiquetado automático tampoco parece la vía más óptima, ya que las herramientas de etiquetado automático de textos en español, en general, tienen un porcentaje de acierto más bajo que el de los etiquetadores de textos en inglés (Parra Escartín y Martínez Alonso, 2015). Por ello, se ha optado por escoger el segundo método de etiquetado de categorías sintácticas que combina el etiquetado automático con la corrección manual por parte de la propia investigadora.

Tras haber comparado el resultado de cuatro herramientas de etiquetado automático de textos poéticos en español, que son: Default Tree Tagger (TT) (Schmid, 1994), GRAMPAL (Moreno Sandoval y Guirao, 2006), FreeLing (FL) (Padró y Stanilovsky, 2012) y IULA (Martínez, Vivaldi y Villegas, 2010), hemos llegado a la conclusión de que la herramienta GRAMPAL junto con la interfaz para la corrección manual llamada Corrector, desarrolladas en el Laboratorio de Lingüística Informática de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) por los doctores Moreno Sandoval y Goñi (1995) es la que alcanza el más elevado porcentaje de acierto, que llega al 92% (véase el método y los resultados de la comparación en 4.1.3.2.3), en el etiquetado de una muestra de la poesía de Álvarez; y es, asimismo, la que permite un etiquetado semi-automático que facilita la revisión y la corrección manual a través de la interfaz del Corrector. Tanto GRAMPAL como su Corrector son herramientas, de uso gratuito, disponibles en la página web del Laboratorio de Lingüística Informática de la UAM³⁸.

Ambas herramientas se consideran como un *toolkit* para el análisis y el etiquetado morfológico de textos en español que, como explican Moreno Sandoval y Guirao, “integrates the different modules of the system: the tokenizer, the morphological analyser, the rule-based and the statistical disambiguation” (2004: 3).

³⁸ Para más información sobre GRAMPAL y las demás recursos y estudios del Laboratorio de la Lingüística Informática de la Universidad Autónoma de Madrid, véase: www.llif.uam.es [último acceso: 18.06.2018].

La función del corrector es, por tanto, dar opciones de desambiguación en los casos donde la máquina no acierta a la hora de asignar la etiqueta correcta a la palabra en cuestión; es decir, en aquellos casos donde: “careful verification by hand is needed” (ibid.).

Es aquí donde empieza la revisión manual, que nosotros hemos llevado a cabo, y que incluye las tareas siguientes:

- Elección de la etiqueta “correcta” para las palabras consideradas “ambiguas” por la máquina. Se despliega un menú de opciones de etiquetado y al pinchar una de esas opciones, la página la guarda en el resultado final de etiquetado.

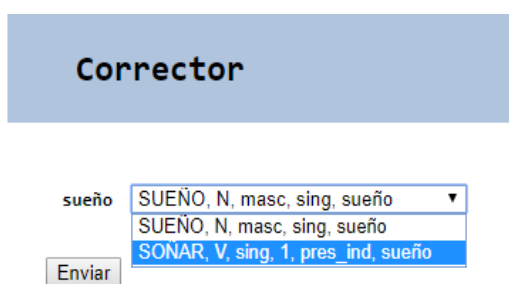


Figura 14. Captura de pantalla de la interfaz del Corrector.

- Corrección de los errores de etiquetado automático detectados en la revisión. Estos errores vienen motivados por la falta de precisión de la máquina, la complejidad intrínseca de la lengua, la ambigüedad del contexto o la poca granularidad del etiquetario (*tagset*) expuesto en el apartado 4.1.3.2.1. Por ejemplo, uno de los errores de etiquetado automático detectados durante la fase de revisión es la clasificación errónea de verbos reflexivos conjugados en imperativo con la segunda persona del plural como verbos conjugados con la segunda persona del singular por la pérdida de la *-d* final al unirse el verbo al pronombre enclítico *os*: *desvaneceos* → *DESVANECER, V, sing, 2, imper/ OS, P, plu, 2*.
- Asignación de la etiqueta correcta a las palabras clasificadas como desconocidas por la herramienta; como en el caso de los vocablos extranjeros o las formas arcaicas: p.ej. “mas” (conjunción adversativa), “alzáronse”

(Álvarez, 2016a: 19) y “También yo he conocido/ La mélancolie des paquebots” (ibid.: 628).

Una vez finalizado el proceso de revisión manual introduciendo los cambios necesarios, hemos creado tres ficheros de texto para cada poema (i.e. cada texto) del corpus. En el primero, que lleva el nombre de “etiAut.txt”, se guarda el resultado del etiquetado automático sin revisión. En el segundo, con el nombre de “etiAut con comentarios.txt”, se añaden comentarios con los cambios introducidos – si los hubiera – para documentar todos las modificaciones o correcciones realizadas manualmente. Finalmente, en el tercer fichero, “Revisado final.txt”, se guarda el texto etiquetado limpio de cualquier comentario, después de haber sido revisado y corregido. Es este último el que constituye el resultado final del proceso de etiquetado y es el que conforma el corpus etiquetado de *Museo de Cera*.

4.1.3.2. Creación del corpus etiquetado de Museo de Cera (T_MdC).

Como se ha citado anteriormente, al crear la versión etiquetada del corpus de *Museo de Cera*, hemos procurado seguir las instrucciones que propone Geoffrey Leech (2005) y que han sido reconocidas por lingüistas prominentes como Hovy y Lavid (2010); Amador Moreno (2010); Reppen (2010); y Hoover, Culpeper y O’Halloran (2014) entre otros.

Hemos elaborado dos versiones del corpus de *Museo de Cera*: el C_MdC en su forma original y bruta; y el T_MdC que incluye las etiquetas con las categorías sintácticas de cada palabra.

Leech (2005) hace hincapié en la importancia de la documentación relacionada con el proceso de etiquetado. Es decir, a la necesidad de hacer referencia a las herramientas y formatos utilizados, así como, presentar tanto el etiquetario (*Tagset*) utilizado como el esquema y manual de anotación (*Annotation scheme & guidelines*). En las dos secciones siguientes 4.1.3.2.1 y 4.1.3.2.2, exponemos el etiquetario utilizado y el esquema y manual de anotación. Por último, comentaremos algunos aspectos acerca de la calidad del resultado final del etiquetado morfológico del corpus.

4.1.3.2.1. Etiquetario.

En la sección 4.1.3.1, se ha hablado del *toolkit* de GRAMPAL como la herramienta automática utilizada en la primera fase del análisis. Una de las ventajas de esta herramienta es la adaptabilidad de su etiquetario a la gramática de la lengua española. Sus etiquetas fueron pensadas para representar las reglas morfo-sintácticas propias de la lengua española a diferencia de los demás etiquetadores automáticos como Default Tree Tagger (TT) (Schmid, 1994), FreeLing (FL) (Padró y Stanilovsky, 2012) y IULA (Martínez, Vivaldi y Villegas, 2010), los cuales tienen como objetivo abarcar con su etiquetado automático mayor número de lenguas proporcionando una serie de etiquetas estándar y “universales”.

Es por ello que se ha optado por adoptar el etiquetario de GRAMPAL en el proceso de etiquetado morfológico automático y manual del C_MdC. No obstante, dada la peculiaridad del lenguaje poético, en general, y del registro poético de Álvarez como poeta novísimo, en particular, hemos considerado de vital importancia el introducir varias etiquetas más para llenar los huecos del etiquetario de GRAMPAL a la hora de procesar un lenguaje tan complejo como el de la poesía en verso libre de Álvarez.

El conjunto de etiquetas de GRAMPAL se divide en dos clases: las categorías sintácticas, las cuales se pueden considerar como etiquetas principales y los rasgos morfológicos que son etiquetas de tipo secundario, cuya función es la de delimitar la etiqueta principal. En las tablas siguientes (Tablas 3 y 4) se muestra el etiquetario en su forma definitiva después de complementarlo con las etiquetas necesarias³⁹.

Tabla 3. Etiquetas de categorías sintácticas.

Categorías	Etiquetas	Ejemplos
Sustantivo	N	gato
Nombre propio	NPR	María
Adjetivo	ADJ	azul
Verbo	V	cantar
Pronombre	P	yo
Relativo	REL	que, quien

³⁹ Las etiquetas introducidas están separadas de las etiquetas originales de GRAMPAL por tres líneas finas al final de la tabla. Véase el etiquetario original de la herramienta en: <http://cartago.llf.uam.es/grampal/grampal.cgi?m=etiquetario> [último acceso: 18.06.2018].

Artículo	ART	el
Posesivo	POSS	su, suyo
Demostrativo	DEM	ese
Cuantificador	Q	uno, primer, muchos
Preposición	PREP	en
Adverbio	ADV	así
Conjunción	C	y
Interjección	INTJ	ole
Marcador discursivo	MD	oye
Desconocida	UNKN	xx
Extranjerismo o vocablo extranjero	ext.	<i>Cognac</i> [*] , <i>in memoriam</i>
Onomatopeya	ONOMAT	<i>Tic tac</i>
Símbolo	SYM	<i>Dr.</i> , <i>nº.</i>

Tabla 4. Etiquetas de rasgos morfológicos.

Rasgos morfológicos	Etiquetas	Ejemplos
Masculino	masc	gato
Femenino	Fem	gata
Singular	Sing	lápiz
Plural	plu	lápices
Primera persona	1	amo
Segunda persona	2	amas
Tercera persona	3	ama
Infinitivo	Inf	amar
Gerundio	Ger	amando
Participio	part	amado
Presente de indicativo	pres_ind	amo
Pretérito indefinido de indicativo	indf_ind	amé
Pretérito imperfecto de indicativo	impf_ind	amaba
Futuro de indicativo	Fut_ind	amaré
Presente de subjuntivo	pres_subj	ame
Pretérito imperfecto de subjuntivo	impf_subj	amara

Condicional	Cond	amaría
Imperativo	imper	ama
Futuro de subjuntivo	fut_subj	llegare

4.1.3.2.2. *Manual de anotación.*

Siguiendo el modelo de Leech (2005), se ha dividido este apartado en dos secciones principales: definición y explicación breve de las categorías sintácticas y especificación de las prácticas de anotación.

- *Definición de las categorías sintácticas del etiquetario.*

La información y las explicaciones presentadas en este apartado son el resultado de la consulta de tres recursos esenciales: la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2010), el *Diccionario de la Lengua Española* (2014) y las *Universal Dependencies Guidelines [es]* (De Marneffe et al., 2014). A partir de la información recopilada en las tres fuentes anteriores, hemos podido llegar a una definición precisa de cada categoría sintáctica, ejemplificando su uso con casos reales tomados del propio C_MdC. No es, pues, motivo de este apartado teorizar u ofrecer definiciones nuevas de las categorías sintácticas; más bien, se pretende explicar lo que se entiende por cada categoría tal como fue utilizada en la anotación.

He aquí el listado de las categorías de etiquetado empleadas, presentadas según un orden alfabético, y seguidas cada una por la definición correspondiente a su modo de empleo en el corpus y sus respectivos ejemplos extraídos del C_MdC.

➤ Adjetivo (ADJ).

Son aquellas palabras o locuciones que modifican el significado de un sustantivo. Conforme al sentido restrictivo del adjetivo, se excluyen tanto los llamados adjetivos determinativos (p.ej.: “cinco”, “muchos”) como los demostrativos y posesivos que reciben las etiquetas más específicas de (Q), (DEM) y (POSS), respectivamente.

Los adjetivos abarcan los llamados adjetivos calificativos, de clase abierta, y los adjetivos que forman parte de un grupo nominal de sustantivo elíptico, quedando exceptuados los adjetivos sustantivados (p.ej.: “Un blanco donde disparar”) que se clasificarían como sustantivos (N).

Se distinguen dos rasgos morfológicos para todos los adjetivos, que son: el de género (“masc” o “fem”) y el de número (“sing” o “plu”).

Ejemplos:

- “Su armadura de oro en altos muros” (#347).
- “No habría de servirte con mis versos mejores” (#464).
- “Una blanca luz se filtraba por los visillos” (#161).
- “Sólo queda este olor a flores muertas” (#161).
- “Con qué fuego quemaban aquellos ojos” (#129).
- “Los versos de unos cuantos poetas” (#49).

➤ Adverbio (ADV).

Es una o varias palabras (i.e. locuciones adverbiales) invariables que modifican a sustantivos, adjetivos, verbos, pronombres, o adverbios. Como son invariables, o sea carecen de flexión, no se les asocia ningún rasgo morfológico.

Hemos de subrayar, aquí, una de las modificaciones realizadas durante la fase de la corrección manual concerniente a la asignación de la etiqueta de adverbio (ADV) a los llamados adverbios demostrativos (p.ej.: aquí, ahora, entonces) que por su valor deíctico pronominal son etiquetados por GRAMPAL como pronombres (P). Se ha visto que dicha clasificación por parte de GRAMPAL no era acorde con la noción de anotación morfológica (*PoS tagging*) la cual, en teoría, se rige, exclusivamente, por las reglas morfo-sintácticas de la lengua. En otras palabras, su clasificación como pronombres enfoca, en primer plano, su valor pragmático sobre la categoría sintáctica a la que pertenecen.

Asimismo, los llamados adverbios adjetivales (p.ej.: *se juega limpio, las espinacas saben raro*) no han sido etiquetados como adverbios, sino como adjetivos ya que el etiquetado que se pretende realizar en este estudio es de nivel estrictamente morfológico atendiendo a la categorización inherente de la unidad léxica independientemente de la función gramatical que desempeña dentro de la frase (que sería objeto de un nivel superior del análisis que es el análisis sintáctico).

Ejemplos:

- “Tú te encaminas a ciegas” (#212).
- “Las copas de vodka adorablemente frías” (#379).
- “Y yo soñaba cómo sería ese lugar” (#233).
- “De vez en cuando un trago de cognac” (#330).
- “Tengo hasta la esperanza de que cabezas como las que vienen no podrán imaginar” (#447).
- “Qué profundo sentido latía allí en mi vida” (#317).

➤ Artículo (ART).

Según las reglas morfológicas implementadas en GRAMPAL, la etiqueta (ART) abarca sólo los artículos definidos o determinados (el, la, los, las), así como, el artículo neutro (lo). Los artículos indefinidos o indeterminados son etiquetados por la herramienta como cuantificadores (Q) de acuerdo con la opinión que ve que “el artículo indeterminado no es un verdadero artículo, sino un cuantificador indefinido o numeral” (*Nueva Gramática de la Lengua Española*, 2010: 264).

Ejemplos:

- “La lealtad que mi alma guarda” (#2).
- “No hay espectáculo como el de la inteligencia” (#326).
- “Lo único que merece la pena que comprendas” (#488).

➤ Conjunción (C).

Es una clase cerrada de palabras invariables que “manifiestan relaciones de coordinación o subordinación entre palabras, grupos sintácticos u oraciones” (*Diccionario de la Lengua Española*, 2014). Pese a que la herramienta identifica tanto las conjunciones coordinantes como las subordinantes, no distingue entre una conjunción coordinante y otra subordinante; dada la dificultad y la controversia en torno a dicha distinción (*Nueva Gramática de la Lengua Española*, 2010: 604).

Por otro lado, GRAMPAL clasifica “como” y “cuando” como conjunciones en todos los casos en que se dan, aunque, sí, distingue entre el “que” relativo y el “que” conjuntivo. Por ello, en la fase de la revisión manual, ha sido necesario sustituir la etiqueta de conjunción (C) por la de relativo (REL) en los casos donde “como” y

“cuando” desempeñaban la función de un adverbio relativo, como en: “*cuando* volví al hotel/ hice subir otra botella” (Álvarez, 2016a: 282), “alegría furiosa que desgarrar *como* el dolor” (ibid.: 518).

Ejemplos:

- “Ya no somos más que carne cansada” (#146).
- “Mientras jugamos en la arena yo no puedo dejar de mirarte” (#157).
- “Y como yo no sé qué es Alemania Me quedo muy desconsolado” (#171).
- “Si alguna vez me pierdo Buscadme en Roma” (#465).
- “Cuando tus ojos ya no juzguen sino contemplen, cuando ya sólo agradezcas” (#6).
- “Mas si pudieras huir, no mires atrás” (#266).

➤ Cuantificador (Q).

Es una categoría establecida por la Lingüística moderna que incluye a todas las palabras que denotan cantidad, grado o número. Se clasifican como cuantificadores (Q): los adverbios de cantidad o de grado (p.ej.: mucho, poco, algo, muy), los adjetivos determinativos (p.ej.: tres, cierto), los indefinidos (p.ej.: un, algún, ningún), y los pronominales (p.ej. alguien, todo, nadie); independientemente de la función sintáctica que ejercen en el contexto.

Ejemplos:

- “Hay algo maravilloso” (#97).
- “mi nunca bastante venerada Yourcenar” (#236).
- “Cada día me repito mil veces mi nombre para no olvidarlo” (#146).
- “Hubiésemos obedecido cualquier orden” (#495).
- “llevas encima botella y media de vodka” (#495).
- “No menos misteriosa que intentar comprenderla” (#313).
- “Dos años más tarde” (#236).
- “Y eres aún tan bella” (#46).
- “Todos son iguales en su codicia” (#268).
- “Contemplo una ciudad arrodillada ante el espejo de la Sumisión” (#491).

➤ Demostrativo (DEM).

Reciben la etiqueta (DEM) los llamados determinantes demostrativos. En cambio, los pronombres demostrativos, como: “eso”, “ello”, “aquello”; así como, los determinantes demostrativos de núcleo o elemento modificado eludido, son clasificados por la herramienta como pronombres (P).

La herramienta sólo reconoce a “tal” como cuantificador (Q), lo que no es aplicable en los contextos donde “tal” posee un valor demostrativo. Por lo cual, en la revisión manual, se han detectado aquellos contextos, donde “tal” ejerce la función de un pronombre demostrativo, para sustituir la etiqueta errónea de “tal” como (Q) por la etiqueta de (DEM); como en: “Qué importa que mediase en tal momento dinero” (ibid.: 152).

Ejemplos:

- “pero el coraje de este pueblo sobrevivirá” (#268).
- “cómo era el rostro de aquella mujer” (#395).

➤ Desconocida (UNKN).

Con esta etiqueta se describen todas las palabras que no han sido reconocidas por la herramienta; ya sea por una deficiencia en las entradas de las unidades léxicas de GRAMPAL o por ser estas palabras no pertenecientes al idioma español.

Ejemplo:

- “Un invitado le pide que recite algún rubái” (#328).

➤ Extranjerismo o vocablo extranjero (ext.).

Las voces extranjeras que utiliza Álvarez se identifican por la herramienta como palabras desconocidas. Para una mejor interpretación del uso de aquellas palabras, hemos introducido la etiqueta (ext.) para distinguir las voces extranjeras de las demás palabras desconocidas. En la fase de la revisión manual, se ha agregado la etiqueta (ext.) seguida por el nombre del idioma extranjero al que pertenece el ítem léxico. De este modo, una palabra como “*cognac*” que es una palabra francesa recibirá la siguiente etiqueta: /ext.francés.

➤ Interjección (INTJ).

Es la categoría que abarca las interjecciones y las locuciones interjectivas que se utilizan para formar enunciados exclamativos.

Ejemplos:

- “Que joven eres, Dios mío, qué joven eres” (#409).
- “una mano orgullosa que sobre la página de la realidad Escribe BASTA!” (#438).
- “Levanta, oh mi señor, palacios y columnas que perpetúen nuestro nombre” (#464).

➤ Marcador discursivo (MD).

Moreno Sandoval y Guirao (2006) definen esta categoría como: “a linguistic unit that guides, according to their morpho-syntactic, semantic and pragmatic features, the inferences which take place in communication” (2006: 202). Se trata de elementos que son mucho más frecuentes en el lenguaje oral que en el lenguaje literario. Aun así, aparecen algunos marcadores discursivos de la lengua oral en los poemas de Álvarez debido al uso del lenguaje cotidiano en su obra (vid.: 3.5.2).

Ejemplos:

- “Vamos. ¿No te lo pide el cuerpo?” (#262).
- “Bueno, bien, como decía” (#211).

➤ Nombre propio (NPR).

Han sido clasificados como nombre propio (NPR) – o por la herramienta o en la revisión manual – los antropónimos, apellidos, apodos, zoónimos, topónimos, títulos de obras de diversa índole, los nombres de festividades, fundaciones u organizaciones y los nombres de las piedras preciosas.

Ejemplos:

- “Balada de los bosques de París” (#18).
- “todos los conquistadores, desde Ramsés, grabaron en la roca” (#237).

- "Abarquid" (#310).
- "Farsa Italiana de la Enamorada del Rey" (#243).

➤ Onomatopeya (ONOMAT).

Se refieren a las palabras que imitan el sonido de personas, animales o los del mundo físico.

Ejemplos:

- "oh su tic tac" (#288).
- "Oye el zzzzzzzzzzzz de las gaviotas al atravesar la niebla" (#494).

➤ Posesivo (POSS).

En esta categoría se incluyen tanto los determinantes posesivos como los pronombres posesivos que designan posesión o pertenencia. La herramienta detecta los rasgos morfológicos de persona, género y número de los posesivos.

Ejemplos:

- "Como si ya no fuese mía contemplo mi vida" (#21).
- "ahora que ya nuestros sentidos satisfechos" (#369).
- "tuyo es el viaje" (#488).

➤ Preposición (PREP).

Es una clase gramatical cerrada compuesta por palabras invariables. Reciben la etiqueta (PREP) tanto preposiciones como locuciones preposicionales. También, se usan, a veces, como preposiciones las palabras "como", "cuando" y "donde".

Ejemplos:

- "Bien conoce el camino hasta esa excepcionalidad" (#190).
- "y al atardecer Salir a pasear sin rumbo fijo" (#465).
- "Para que no te olviden" (#242).
- "Somos lo que dejamos que pase a través de nosotros" (#483).
- "Nada me une ya a quienes eligieron Iona como templo" (#226).

➤ Pronombre (P).

En esta categoría se incluyen los pronombres demostrativos, los pronombres personales, los pronombres átonos, los pronombres reflexivos o recíprocos, los pronombres exclamativos o interrogativos y las locuciones pronominales.

También, la forma “se” recibe la etiqueta (P) con independencia del valor gramatical que represente; ya que la herramienta no es capaz de distinguir entre todas las funciones sintácticas que puede desempeñar; puesto que la partícula “se”: “resulta una de las piezas más complejas de la sintaxis española” (*Nueva Gramática de la Lengua Española*, 2010: 782).

Reciben, asimismo, la etiqueta (P) las formas “uno/una” cuando se asimilan a los pronombres, como en: “como cuando *uno* está a punto de lograr a una mujer que ansía” (Álvarez, 2016a: 430).

En los pronombres, se distinguen los rasgos morfológicos de persona, género y número.

Ejemplos:

- “el inglés aquél dijo deben haber acabado volvamos” (#495).
- “Oh Melancolía bailo contigo cuando bailo solo” (#491).
- “Querido, hay lo que hay” (#141).
- “Veo ponerse el sol de mi reino” (#183).
- “nada puedes jugar te contra mí” (#479).
- “Qué buscaba sino el resplandor” (#304).

➤ Relativo (REL).

Es una etiqueta específica para “como”, “cual”, “cuando”, “cuanto”, “cuyo”, “donde”, “adonde”, “que” y “quién” cuando ejercen la función de un adverbio, un determinante o un pronombre relativos. Aunque la herramienta distingue entre los usos conjuntivos y relativos de “que” y “donde”, carece de una distinción igual entre conjunción y relativo en los casos de “como” y “cuando”. Por lo cual, había que

agregar la etiqueta (REL) a las manifestaciones de “como” y “cuando” como relativos en lugar de la etiqueta por defecto (C), durante la revisión manual.

Ejemplos:

- “Veo un palacio que brilla como el sol” (#48).
- “Cuando la tarde cae, regresas como los pájaros a tu escritorio” (#267).
- “Todo aquello de cuyas ruinas aún tú te alimentas” (#38).
- “Conserva cuanto puedas de aquel día” (#379).
- “Con la luz andaluza que bruñía los árboles y los despojos de la gloria” (#236).
- “era el único con quien podrías sentarte a beber” (#494).

➤ Símbolo (SYM).

Se ha adoptado esta categoría del etiquetario universal (Petrov, Das, and McDonald, 2012). Engloba todos los caracteres, signos, símbolos o abreviaturas que se refieren a palabras o conceptos concretos.

Ejemplos:

- “el Concierto n.º 3 de Brandeburgo” (#128).
- “La edición 6 x 8 que preparó Séché para Leopold B. Hill” (#229).
- “New Orleans EE. UU.” (#304)

➤ Sustantivo (N)

Con (N) se designan tanto los nombres comunes como las locuciones sustantivas. Para los nombres comunes, tal y como sucede con los adjetivos, se distinguen dos rasgos morfológicos, que son: el de género y el de número.

Ejemplos:

- “hay una joven de sutil belleza” (#463).
- “Navegar con los hombres Sin Dios ni patria Ni Ley” (#303).
- “Dejar, poder dejar un adiós como ése” (#453).
- “No hay sabiduría en el más allá” (#422).

➤ Verbo (V).

Abarca todos los verbos principales y auxiliares, en los distintos modos, tiempos, voces y aspectos. El único tiempo que no es identificable por la herramienta es el futuro del subjuntivo porque ya “ha caído en desuso en la lengua oral de todas las áreas lingüísticas” (*Nueva Gramática de la Lengua Española*, 2010: 459). En general, el uso del futuro de subjuntivo se asocia con la lengua antigua y clásica. Tampoco son reconocibles por la herramienta las formas arcaizantes de verbos conjugados, en modo indicativo o subjuntivo, con pronombres enclíticos (p.ej.: “tritúrase”). En todos estos casos, se ha agregado, manualmente, las etiquetas correctas correspondientes a estas formas.

A todas las formas verbales se les asocia el modo, el tiempo y la persona que indica la flexión verbal.

Ejemplos:

- “está llena de sus retratos” (#311).
- “Era algo que ya daban por hecho” (#281).
- “Hay cosas que no se juzgan” (#175).
- “Ven. Déjame contemplarte” (#488).

- *Especificación de las prácticas de anotación.*

➤ Pre-editado de los textos del C_MdC.

En primer lugar, los textos del C_MdC debían pasar por un proceso de preparación antes de pasarlos por la herramienta de etiquetado automático. Todos los textos del corpus siguen una estructura lineal de lectura vertical con la excepción de tres poemas visuales, que son: “Deseos humanos”, “El dorado” y “El silencio de las sirenas”. Nos hemos visto obligados a descartar estos tres poemas del conjunto de poemas a los que se va a aplicar el análisis morfológico; ya que en ellos la transgresión de las normas ortográficas y tipográficas dificulta la lectura del poema, y aún más su interpretación; siendo estos, requisitos esenciales para realizar el etiquetado morfológico del corpus.

Aunque es verdad que el grado de dificultad podría variar de un lector a otro, y que la decisión de descartar estos poemas podría resultar algo subjetiva a primera vista; el estudio de Knowles, Schaffner, Weger y Roberts (2012) parece corroborar la afirmación anterior sobre la dificultad de interpretación de este tipo de poemas visuales concluyendo que:

Various works of visual poetry demand different degrees of tolerance of ambiguity and cognitive dissonance: it seems that in some cases, spatial elements complicate or even obscure meaning, rendering it too open, too ambiguous, by multiplying the possibilities of relating and comparing the linguistic elements ad infinitum. (2012: 100)

Así que el resultado final del corpus etiquetado de *Museo de Cera* se compone de un total de 492 textos o poemas etiquetados (con un total de 69.718 palabras), excluyendo los tres textos arriba mencionados.

En segundo lugar, había de convertir todas las palabras que conforman el corpus (69.718 casos) en minúscula, salvo en los casos de léxico referente a nombres propios o topónimos. Se trata de un paso imprescindible para conseguir mejor rendimiento del etiquetador automático; puesto que tal y como explican Atwell et al.: “Capitalised words are problematic since the training corpus alone cannot always tell us how to distinguish proper nouns from words capitalised at the start of sentences, headings, etc.” (2000: 10). La conversión en minúsculas ha sido realizada, manualmente, con la ayuda del programa *Notepad++*. El resultado de la conversión ha sido guardado en una carpeta aparte que incluye los 492 textos del corpus en minúscula conservando tan sólo los nombres propios y topónimos en mayúscula.

➤ Procesamiento automático del corpus.

Del mismo modo que se ha adoptado el esquema de anotación o el etiquetario de GRAMPAL para el presente proyecto, también se han admitido las reglas de segmentación de texto implementadas en GRAMPAL que incluye un *chunker* automático. Moreno Sandoval y Guirao (2006) dan cuenta y razón de los procedimientos y reglas de tokenización y asignación de etiquetas por la herramienta.

Sería algo redundante volver a citar todas esas reglas y procedimientos aquí, pero hemos de hacer alusión a cómo trata la herramienta las formas contraídas y las

locuciones o formas complejas; siendo estos algunos de los casos problemáticos propios del etiquetado de la lengua española.

La herramienta asigna a cada unidad léxica una o varias etiquetas; pues “(a)pproximately 52% of the single words have more than one posible analysis” (ibid.: 208). Además, convendría añadir que las palabras escritas con guion también se tratan como una unidad léxica independiente.

Respecto a las contracciones – tipo “del” / “al” – así como, a los verbos con enclíticos (p.ej.: “entregárselo”), se separan automáticamente por la herramienta en unidades léxicas independientes; para que luego reciban la etiqueta correspondiente. Por ejemplo, al introducir el verso “al darle el sol” (Álvarez, 2016a: 78) en la herramienta, obtenemos el siguiente resultado de etiquetado:

```
a/A/PREP
el/EL/ART/masc,sing
dar/DAR/V/clítico
le/LO/P/sing,3
el/EL/ART/masc,sing
sol/SOL/N/masc,sing
```

donde “al” y “darle” fueron separadas en dos unidades léxicas independientes con etiquetas distintas.

Por otro lado, las locuciones (*multiwords*) se agrupan por medio de guion bajo (_) para formar una unidad léxica independiente recibiendo una sola etiqueta. De este modo, al introducir el verso siguiente: “tantas veces a lo largo de mi vida”, la herramienta genera el siguiente resultado de etiquetado:

```
Tantas/tanto/Q/fem,plu
veces/VEZ/N/fem,plu
a_lo_largo_de/A_LO_LARGO_DE/PREP
mi/MI/POSS/sing
vida/VIDA/N/fem,sing
```

donde la locución preposicional “a lo largo” ha sido identificada como una sola unidad léxica que recibe la etiqueta referente a locución preposicional (PREP). La detección de las locuciones automáticamente por la herramienta se basa en el listado de *multiwords* citado en el “Apéndice C” de *Spanish Tree Bank Specifications* (Moreno Sandoval, López Ruesga y Sánchez León, 1999: 83-86).

Sin embargo, hay que advertir que tanto las locuciones verbales (p.ej.: “darse cuenta”) como las perífrasis verbales (p.ej.: tener + que + infinitivo) no son reconocidas por la herramienta como una sola unidad léxica. Y por ello, tales construcciones han quedado separadas en el resultado final del etiquetado automático y manual, recibiendo cada uno de sus elementos constituyentes una etiqueta distinta.

Por último, consideramos también de especial mención un asunto relacionado con la segmentación, que es el de la puntuación. A pesar de que la herramienta reconoce e identifica los signos de puntuación de manera eficaz, las etiquetas de puntuación no han sido revisadas durante el post-editado manual del resultado de etiquetado, ya que la puntuación queda fuera del foco del análisis estilístico que pretendemos realizar sobre el corpus.

- Post-editado de los resultados del etiquetado automático.

La revisión y corrección manual se realiza según el proceso descrito anteriormente en 4.1.3.1. En las tres figuras siguientes, se puede ver cómo se llevan a cabo los pasos de la corrección manual hasta llegar a la versión definitiva del texto etiquetado.

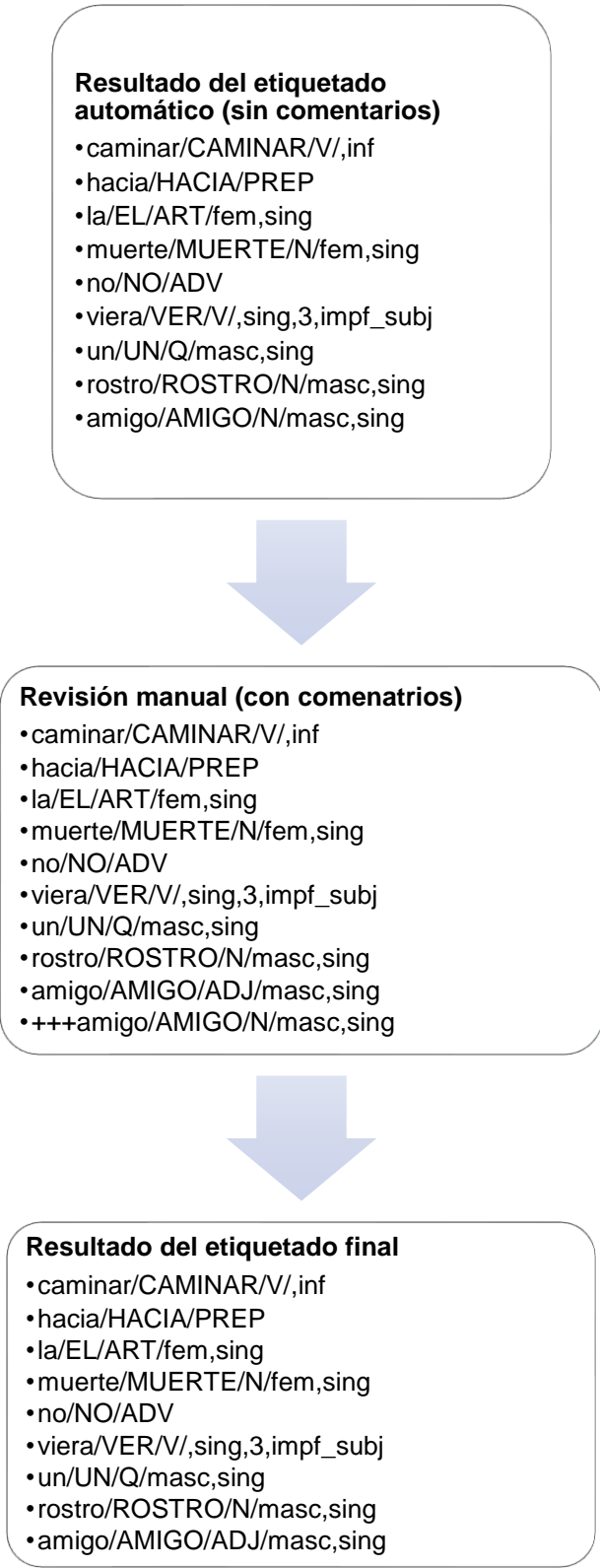


Figura 15. Etapas del proceso de etiquetado de un fragmento del poema #147.

Echando un vistazo sobre estos fragmentos, el lector observará que cada línea corresponde al análisis de una palabra o una sola unidad léxica. El análisis se estructura de la siguiente forma: unidad léxica / lema / etiqueta principal / rasgo(s) morfológico(s). En la segunda etapa, la de la revisión manual, se marca la detección de un error en el etiquetado de la palabra “*amigo*” con los signos (+++) delante de la línea correspondiente a su análisis. La corrección manual se agrega en una línea aparte, debajo de la línea errónea.

Una vez finalizado el proceso del análisis morfológico con sus fases, la automática y la manual, siguiendo el método arriba mencionado, ha sido posible crear la versión final del corpus etiquetado de *Museo de Cera* que se va a someter al análisis cuantitativo y cualitativo con las herramientas de la Lingüística de Corpus.

4.1.3.2.3. *Calidad de la anotación.*

La última etapa en el proceso de la anotación lingüística de un corpus suele ser la evaluación de la calidad de anotación. Para ello, se ha medido el porcentaje de acierto en la asignación de etiquetas a las unidades léxicas del corpus.

La anotación del C_MdC fue pensada para mejorar y ampliar el foco del análisis, superando el alcance de los análisis tradicionales de carácter limitado de frecuencias y palabras clave de datos brutos. Para lograr los fines exploratorios del presente estudio, se ha visto aceptable el margen de error de la anotación semi-automática cuyos pasos han sido expuestos anteriormente. Moreno Sandoval y Guirao (2006) demuestran que el *toolkit* de GRAMPAL tiene una tasa de precisión de 95% en el etiquetado de corpus orales. Por supuesto, esa tasa variaría según el género del corpus. Por eso, hemos medido el porcentaje de acierto de la anotación semi-automática en el etiquetado de una muestra del C_MdC.

Hemos escogido una colección de diecinueve poemas cortos, que lleva el título de “Nocturnos”, para componer la muestra base de la comparación del acierto de los distintos etiquetadores automáticos de textos en español. La selección de “Nocturnos” – compuesto de 889 palabras – ha sido motivada por el hecho de que es la única unidad de poemas independiente dentro del volumen. Se compone, pues, de varios poemas de temas diversos; así que abarcará mayor número de rasgos lingüísticos y estilísticos peculiares propios del registro lírico y del estilo alvarecino, pese a la

brevedad de sus poemas constituyentes. Por otro lado, dicha colección ha sido destacada en la crítica por su importancia dentro de la trayectoria poética de Álvarez: “estos 19 textos no están encabezados por ninguna cita; el poema ha comenzado a justificarse a sí mismo, en la desencantada actitud del poeta” (Palomero, 1987: 173).

No solo se ha procurado medir el nivel de acierto de GRAMPAL en el etiquetado del lenguaje poético de Álvarez, sino que, también, hemos tenido como fin comparar el rendimiento de los distintos etiquetadores morfosintácticos automáticos disponibles a la hora de procesar informáticamente el lenguaje de nuestro corpus. Así pues, el objetivo de dicho proceso de comparación de resultados de etiquetado según el método que se describe a continuación, es por un lado descubrir el porcentaje de acierto del etiquetado automático de textos poéticos en español, y por otro, determinar cuál es la herramienta óptima – de mayor calidad – para el etiquetado de nuestro corpus.

Los etiquetadores morfosintácticos de textos en español disponibles en el mercado son menos en número y de menor calidad que los paquetes de etiquetado automático de textos en inglés, puesto que Carrasco y Gelbukh (2003: 2) apuntan que: “Less work on tagger evaluation and tagging in general has been done for languages like Spanish”. Y por encima de ello, los estudios y cálculos de precisión realizados sobre los etiquetadores disponibles se basan mayoritariamente en los resultados de etiquetado de textos de lenguaje no literario, normalmente textos científico-técnicos, tal y como advierten Liang Yan, Zhong-Chi y Yong: “(n)on-literary Language has been contributing as the main focus in Natural Language Processing (NLP)” (2004: 2714). El único estudio que hemos encontrado de aportación valiosa y resultados relevantes para la evaluación de las herramientas de etiquetado del español, fue realizado recientemente por Parra Escartín y Martínez Alonso (2015). A través de la comparación de los resultados de etiquetado de una muestra de textos técnicos por cuatro herramientas de anotación que son: Default Tree Tagger, IXA pipes, FreeLing y IULA, han llegado a la conclusión de que FreeLing (Padró y Stanilovsky, 2012) ha demostrado ser la herramienta de más alta precisión de etiquetado pese a que, advierten: “better performance of IULA may also be due to its being the only tagger trained on a technical corpus. It is not impossible that for more

general (i.e. less technical) texts the differences across the different taggers may be smaller” (2015: 35).

Adoptando el mismo método de comparación que proponen Escartín y Alonso (2015), hemos comparado los resultados de etiquetado de las cuatro herramientas siguientes (Tabla 5): Default Tree Tagger (TT) (Schmid, 1994), GRAMPAL (Moreno Sandoval y Guirao, 2006), FreeLing (FL) (Padró y Stanilovsky, 2012) and IULA (Martínez, Vivaldi y Villegas, 2010), que fueron escogidas según estos criterios: (a) su popularidad e importancia según el número de estudios en que se citan o se emplean, (b) su facilidad de uso para lingüistas con poco o nulo conocimiento de lenguajes de programación, (c) su diseño y entrenamiento con textos en español (d) su tasa de precisión.

Tabla 5. Presentación de herramientas de etiquetado morfosintáctico de textos en español.

	GRAMPAL	FL	IULA	Default TT
Presentación	Una herramienta diseñada con una interfaz de etiquetado semi-automático, por Moreno-Sandoval y Guirao (2006).	Un software de código abierto desarrollado por Padró y Stanilovsky (2012) para realizar distintas modalidades del análisis lingüístico en varias lenguas.	Una herramienta de procesamiento de corpus, entrenada con el corpus técnico de IULA y que fue diseñada para textos en catalán, español e inglés (Martínez, Vivaldi y Villegas, 2010).	Una herramienta de etiquetado morfosintáctico de corpus en 22 lenguas, creada por Schmid (1994).
Año de producción (1ª versión)	1999	2003	2010	1994
Etiquetarios	GRAMPAL (129 etiquetas)	EAGLES (443 etiquetas)	IULA (374 etiquetas)	TT <i>Spanish</i> (75 etiquetas)
Porcentaje de precisión reportado	95%	97%-98%	--	96%

El primer paso para emprender el proceso de comparación ha sido conseguir un etiquetado estándar de nuestro corpus muestra, el que actuará como el Estándar de Oro (*Gold Standard*) contra el cual se va a medir la calidad de los resultados de etiquetado automático de las cuatro herramientas arriba mencionadas. El etiquetado estándar fue realizado manualmente por tres lingüistas utilizando las etiquetas que aparecen en la tabla siguiente:

Tabla 6. Etiquetario del Estándar de Oro.

Categorías gramaticales	Etiquetas
Adjetivo	ADJ
Adposición	ADP
Adverbio	ADV
Sustantivo	NOUN
Conjunción	CONJ
Determinante	DET
Interjección	INTJ
Número	NUM
Otro	X
Pronombre	PRON
Nombre propio	PROPN
Verbo	VERB

Luego, se ha calculado el grado de acuerdo entre anotadores, que ha alcanzado un promedio de 98% (Tabla 7), aplicando la medida estadística de *Fleiss-Kappa*.

Tabla 7. Grado de acuerdo entre anotadores (*Inter-annotators' agreement score*).

Fleiss's Kappa																
alpha	0.05	Total	Noun	Num	Verb	Det	Adp+	Conj	Adp	Adv	Pron	Propn	X	Rel	Adj	Intj
	2															
kappa	0.98	0.99	1	0.99	0.98	1	0.99	0.99	0.98	0.91	0.93	0.95	0.95	0.99	1	
s.e.	0.01	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	0.02	

z-stat	129	51.2	51.6	51.4	50.4	51.6	51.1	51.4	50.7	47.1	48.0	49.4	48.9	51.1	51.6
p-value	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
lower	0.96	0.95	0.96	0.96	0.94	0.96	0.95	0.96	0.94	0.87	0.89	0.92	0.91	0.95	0.96
upper	0.99	1.03	1.03	1.03	1.01	1.04	1.03	1.03	1.02	0.95	0.97	0.99	0.98	1.02	1.04

Las categorías de etiquetado que encabezan la tabla anterior son las que fueron utilizadas por los anotadores en su etiquetado manual de “Nocturnos”. Son las principales y básicas categorías de etiquetado adoptadas del Etiquetario Universal (*universal PoS tagset*) establecido por Petrov, Das y McDonald (2012). Asimismo, siguiendo los pasos metodológicos propuestos por Parra Escartín y Martínez Alonso (2015), las categorías sintácticas propias de cada etiquetador han sido convertidas a sus correspondientes etiquetas en el *Universal PoS tagset*⁴⁰. De ese modo, se ha logrado superar el problema de la discrepancia en granularidad entre los etiquetarios de cada herramienta (Tabla 5).

Después, la misma muestra de poesía alvarecina ha sido sometida al análisis de etiquetado automático por las cuatro herramientas de la Tabla 5. Las etiquetas aparecidas en los resultados de etiquetado generados por estas herramientas han sido reemplazadas automáticamente por sus correspondientes etiquetas universales. Y así, ha sido posible medir la calidad de los cuatro resultados de etiquetado respecto al estándar de oro, aplicando las medidas estadísticas de precisión, exhaustividad y valor-F1.

⁴⁰ Para consultar las tablas de conversión (*mapping tables*) de las categorías morfosintácticas de las cuatro herramientas en sus correspondientes etiquetas universales, véase: <https://github.com/MOG306/Mappings-to-Universal-PoS-tagset> [último acceso: 12.03.2018].

Tabla 8. Valores de precisión (Pr.), exhaustividad (Rc.) y exactitud (F1) obtenidos por las cuatro herramientas.

Etiqueta	GRAMPAL			FL			TT			IULA			
	Pr.	Rc.	F1	Pr.	Rc.	F1	Pr.	Rc.	F1	Pr.	Rc.	F1	
Palabras de clase abierta	NOUN	0.99	0.97	0.98	0.92	0.99	0.95	0.94	0.97	0.95	0.83	0.97	0.89
	VERB	0.97	0.99	0.98	0.98	0.95	0.97	0.92	0.98	0.95	0.95	0.84	0.90
	ADV	0.77	0.79	0.78	0.88	0.79	0.83	0.95	1	0.97	0.86	0.95	0.9
	ADJ	0.89	0.97	0.93	0.91	0.88	0.89	0.79	0.94	0.86	0.84	0.82	0.83
	NUM	1	0.2	0.33	1	0.05	0.09	1	0.65	0.79	1	0.95	0.97
	X	0.38	0.56	0.45	0	0	0	0.67	0.38	0.48	0	0	0
	VERB + PRON	0.93	0.93	0.93	0.93	1	0.97	1	0.43	0.6	0.85	0.79	0.81
	PROPN	1	1	1	0.30	1	0.46	0.57	1	0.73	1	1	1
Palabras de clase cerrada	DET	0.96	0.96	0.96	0.97	0.98	0.98	0.99	0.95	0.97	0.98	0.97	0.98
	ADP	0.98	0.98	0.98	0.98	1	0.99	1	0.94	0.97	0.99	0.97	0.98
	CONJ	0.83	1	0.91	0.74	0.99	0.85	0.70	0.99	0.82	0.84	0.94	0.89
	REL	1	0.55	0.71	0.93	0.42	0.58	1	0.12	0.22	0.87	0.61	0.71
	PRON	0.81	0.97	0.89	0.88	0.77	0.82	0.81	0.87	0.84	0.85	0.77	0.81
	ADP + DET	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
	INTJ	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1

Los datos de la tabla muestran mayor número de valores de exactitud (i.e. *accuracy rates*) elevados en el resultado de etiquetado de GRAMPAL – los valores en negrita en la Tabla 8 – en comparación con los de los resultados de los demás etiquetadores. Esta misma herramienta alcanza un promedio del 92.5% de precisión y exhaustividad, que es el porcentaje más elevado entre los cuatro. Viene en segundo lugar, la de FL marcando un promedio del 90%.

Respecto a la calidad de etiquetado total de nuestro corpus, esta resulta algo más baja que el porcentaje de precisión reportado de la herramienta que roza el 95% (véase: Tabla 5), debido a la dificultad y complejidad del lenguaje poético en comparación con el lenguaje no literario. Ahora bien, la revisión manual realizada por parte de la investigadora aumenta el grado de precisión del etiquetado de nuestro corpus, y, por consiguiente, mejora la calidad del producto final: T_MdC. Brants llega a demostrar con medidas estadísticas que: “(a) single semi-automatic pass reduces the error rate on the part-of-speech and phrase level by 64 – 81% over fully automatic processing” (2000: 4).

4.2. Corpus Secundarios

4.2.1. Corpus de referencia general: *Spanish Wikicorpus*.

Se ha seleccionado este corpus elaborado por Samuel Reese, Gemma Boleda, Montse Cuadros, Lluís Padró y German Rigau (2010) por ser el corpus más grande en tamaño – compuesto de 120 millones de palabras – accesible gratuitamente y disponible en formato descargable en: <http://www.cs.upc.edu/~nlp/wikicorpus/> [último acceso: 09.05.2019]. Está compuesto por textos enciclopédicos recogidos de Wikipedia (español) cuyo estilo y temática varían según el número de cuántos escritores y editores que los redactan y según la rama de ciencia a que pertenecen. Consideramos, pues, que constituye un corpus de referencia representante de la lengua general válido para la comparación con nuestros corpus especializados representantes de la poética novísima y del estilo poético alvarecino.

El uso de Wikipedia como corpus no constituye ni una práctica reciente ni poco común, puesto que el estudio de Mehdi, Okoli, Mesgari, Nielsen y Lanamäki (2017: 524) ha verificado su utilidad – “since its birth” – en investigaciones lingüísticas de diversa índole, sobre todo en el campo de extracción de información (p.ej.: extracción de palabras clave), y en el dominio de la formación de redes semánticas y construcción de ontologías.

Para nosotros, de entre los estudios que hacen uso de Wikipedia como corpus, resulta de especial interés el trabajo de Castro, Cubero, Garat y Moncecchi (2017) quienes utilizaron el *Spanish Wikicorpus* como corpus de referencia para la detección de las marcas del humor en un corpus de tuits en español. Aunque el lenguaje de los tuits no se clasificaría como lenguaje ficticio, la detección del humor requiere de un análisis estilístico computacional parecido al que se llevará a cabo en el marco de este trabajo.

4.2.2. Corpus especializado de muestras de poesía novísima.

Con el fin de generar las palabras clave del C_MdC, habíamos de comparar este último con un corpus de referencia especializado que recoja exertos de poesía española contemporánea que haya sido producida en el mismo contexto socio-cultural de nuestro poeta. Puesto que, si fuésemos a revelar aquellos aspectos distintivos del lenguaje alvarecino, habría que escoger – o en este caso diseñar – un

corpus de referencia de registro y lengua muy afines o cercanas a los del *Museo de Cera* (vid.: 1.2.1.1).

Ante la falta de corpus de referencia disponibles representantes de poesía contemporánea y menos aún de poesía novísima, nos hemos visto obligados a diseñar y crear un corpus secundario de muestras de poesía novísima. Para crear dicho corpus, nos hemos planteado estas tres preguntas:

- ¿Qué tamaño debería tener el corpus secundario?
- ¿Quiénes son los poetas que deberán ser incluidos en este corpus?
- ¿Cómo se van a recopilar los textos poéticos que conformarán este corpus?

La primera pregunta es quizás la más sencilla de entre las tres, ya que para alcanzar mayor precisión de los cálculos de *Log Likelihood*, en que se basa el análisis de palabras claves, es recomendable que tanto el corpus principal como el corpus de referencia sean del mismo tamaño. Mikhailov y Cooper (2016) argumentan que:

by using corpora of similar size and composition, comparisons have more credibility, if one were to compare the relation between diet and illness among people in Italy and in the USA, it would make more sense to have the same number of subjects in each group, rather than say 200 Italians and only 50 Americans. (2016: 7-8)

Y como nuestro corpus principal se compone de 70.000 palabras aproximadamente, hemos procurado incorporar al corpus secundario poemas cuyo total de palabras no supere aquella cifra. Queda delimitar, entonces, los criterios de inclusión de los poemas/poetas que deberían formar parte de la muestra. ¿Quiénes son los poetas que mejor representan la estética novísima o la poesía sesentayochista? Para responder a esta pregunta, hemos vuelto a los trabajos y clasificaciones de crítica literaria señalados a lo largo de los dos capítulos anteriores. Además, hemos consultado las entrevistas y autobiografías elaboradas con/sobre Álvarez con el fin de localizar posibles alusiones de tipo crítico a poetas coetáneos o a estetas de marcada influencia en su poesía. Otro criterio tenido en cuenta en el proceso de selección de muestras poéticas clasificadas como de estética novísima, es la disponibilidad del material en formato digital y la facilidad de su recopilación.

Así, hemos logrado identificar a siete poetas cuyos nombres se repiten en la crítica siempre que de circunstancia novísima se trate. Y casi todos mantienen una relación estrecha con nuestro poeta. Así que, disminuyendo la brecha estilística y circunstancial entre los poetas del corpus de referencia y el de nuestro corpus principal, crece la probabilidad de que los términos resultantes como clave a partir de la comparación de ambos corpus sea significativa y verdaderamente distintiva del lenguaje de Álvarez. En la tabla siguiente (Tabla 9), se enumeran las muestras integrantes del corpus secundario de poesía novísima (de aquí en adelante CSPN) junto con una breve presentación de los poetas incluidos.

Tabla 9. Poetas seleccionados para el CSPN.

Poetas incluidos	Presentación	Tamaño de la muestra (n.º de palabras)
Francisco Brines (1932)	Poeta valenciano que pese a su pertenencia al grupo de los 50, ha sido considerado como el padre de la estética novísima. Es él quien introdujo ese cambio de gusto en la poesía española contemporánea (véase: 2.1.1.3).	11.687
Pere Gimferrer (1945)	Poeta catalán que figura en todas las historias de literatura consultadas sobre la poesía española de finales del siglo anterior (p.ej.: <i>Los Nueve Novísimos Poetas Españoles</i> , 1970; <i>Treinta Años de Poesía Española</i> , 1996; <i>Nueve y Novísimos Poetas: En la Estela del 68</i> , 2014). Empezó su carrera poética escribiendo en castellano. Luego a partir de los setenta escribió en catalán, aunque publicaba sus poemas con traducciones al castellano (Debicki, 1997).	11.426

Luis Antonio de Villena (1951)	Poeta madrileño, que, aunque no fue incluido en el libro de Castellet (1970), ha sido reconocido en la crítica como miembro auténtico de la corriente literaria de los venecianismos o sesentayochistas, llegando a ser calificado por la crítica como poseedor de: “aire mayor de familia con Brines que con cualesquiera de los otros poetas de su propia generación” (Siles, 1990: 149).	10.709
	También, frecuentemente señalada es la proximidad en estilo e ideología poética entre él y Álvarez en cuanto a su tendencia a la intertextualidad cultural y la evocación de memorias y experiencias personales pasadas (Debicki, 1997)	

Manuel Montalbán (1939)	Vázquez Nacido en Barcelona. Se considera como un escritor más versátil, ya que no se dedica a la poesía solamente. Ha escrito más novelas y ensayos que poemas. Ahora bien, según José María Álvarez es: “el que más se acercaba a los presupuestos de la estética “novísima”” (Álvarez (1982), citado en Rodríguez, 2016: 142).	8941
-------------------------	---	------

Guillermo (1947)	Carnero Es poeta valenciano. A pesar de su manifiesto rechazo a la existencia de una única corriente o escuela literaria que reuniera a los poetas sesentayochistas en España como declara que: “[p]ertenezco a una promoción de poetas entre los que no hay afinidad ni intercambio de ninguna clase” (Carnero, 1986: 58), los críticos han coincidido en localizar ecos de la estética novísima en su poesía, como: la mirada al pasado, la pretensión culturalista y la reflexión metapoética, etc. (García Martín y	9113
------------------	---	------

	Martínez Sarrión, 1996; Debicki, 1997; Navas Ocaña, 2004).	
--	--	--

Félix de Azúa (1944)	Nació en Barcelona. Actualmente, es miembro de la Real Academia Española. En más de una ocasión, Álvarez señala la proximidad en estilo entre Azúa y él. Declara, explícitamente, en una de sus entrevistas, que: “Quizás, en cuanto a sentirme cerca, puedo sentirme más cerca en ese grupo, podemos decir, que de alguien como Félix de Azúa” (Álvarez (2002), citado en Rodríguez, 2016: 69).	2871
----------------------	--	------

Antonio Martínez Sarrión (1939)	Fue nacido en Albacete. Se impregna su poesía de la experiencia vital personal y tendencias surrealistas (Jiménez, 2007; Ferrán, 2017). Sarrión, Montalbán y Álvarez integraban, según Castellet (1970) el subgrupo de los <i>seniors</i> .	7083
---------------------------------	---	------

Σ= 61.830

Los textos poéticos recogidos en el CSPN constituyen una muestra aleatoria de la totalidad de la producción poética de cada uno de estos poetas. Se ha procurado mantener un equilibrio en tamaño de los sub-corpus correspondientes a cada uno de estos poetas, lo que fue no fue una tarea fácil debido a la discrepancia en número, extensión y disponibilidad de los poemas escritos por cada uno de estos poetas. Algunos versificaban más que otros, tal y como se deja entrever en la tabla anterior. En el Anexo B, se listan todos aquellos poemas que formaron parte del CSPN junto con las fuentes digitales de las cuales fueron recopilados.

Así, pues, ambos corpus especializados, el C_MdC (de 69.718 palabras) y el CSPN (de 61.830 palabras), poseen proporciones casi equivalentes.

4.3. Metodología del Trabajo

El motivo subyacente al presente trabajo de investigación no es más que comprobar el rendimiento del análisis asistido por el ordenador en el análisis del lenguaje poético de Álvarez, poeta contemporáneo y de producción poética fecunda. No se parte de ninguna hipótesis objetivando la prueba de teorías lingüísticas o literarias, sino que se ha formulado la siguiente pregunta a la que pretendemos dar respuesta: ¿Cuáles son los rasgos estilísticos que se podrían identificar a través de la Lingüística de Corpus como método en el análisis de una obra poética de dimensiones ciertamente desmesuradas como la de Álvarez? Se desprende de esta interrogación principal una serie de cuestiones que condicionaron el diseño de la metodología mixta adoptada para la presente tesis doctoral. Se tratan cada una de estas cuestiones en los epígrafes siguientes.

4.3.1. Enfoque exploratorio – descriptivo.

La primera cuestión concierne el enfoque metodológico oportuno en cuyo marco se generan los resultados del análisis para dar respuesta a la pregunta principal de la investigación. Si se pretende revelar aquellas características lingüísticas distintivas del estilo de Álvarez, tal y como se reflejan en su obra completa – imposible de abordar en su totalidad por un único lingüista dependiendo exclusivamente del análisis cualitativo manual –, se concebirá este objetivo, entonces, como de carácter exploratorio. Puesto que, dicho objetivo no depende de conocimientos teóricos previos, sino que pretende allanar el camino en un ámbito poco estudiado que es la aplicación de los métodos de corpus al estudio estilístico del lenguaje poético en el contexto español. Destaca, pues, el enfoque exploratorio – que representa el nivel más básico de los tipos de investigación (exploratoria, descriptiva, correlacional y explicativa) como el marco de investigación idóneo y más libre para abarcar la totalidad de las técnicas de análisis y los datos dispersas resultantes a través de estas. Se distingue sobre los otros enfoques de investigación por su flexibilidad (Toro Jaramillo y Parra Ramírez, 2006: 137) imprescindible para poner en práctica la pluralidad de métodos que abarca la Lingüística de Corpus. El cual, como ya se ha comentado en (1.2.2), ofrece una variedad de técnicas exploratorias del análisis (Stubbs, 2014) de las cuales normalmente se seleccionan una o varias según qué objetivo se pretende conseguir con la investigación.

Es por esta razón que hemos elaborado un estudio piloto sobre una muestra de la poesía alvarecina para probar el diseño metodológico propuesto para abordar la pregunta de investigación. En el artículo que ha sido publicado en *Estudios de Lingüística Aplicada II* (2017), se han experimentado una serie de técnicas a la hora de examinar el lenguaje poético con el fin de determinar cuáles son las técnicas y herramientas que hay que aplicar al análisis del corpus de esta tesis doctoral. Así que, según se ha concluido a través del estudio piloto, el diseño de nuestra metodología mixta se basa en “combinar los cuatro métodos del análisis estilístico de corpus (recuento de palabras, comparación con corpus de referencia, anotación morfológica y análisis de categorías semánticas) [que] ha demostrado ser eficaz para delimitar los rasgos estilísticos relacionados con el uso del léxico” (Ghoraba, 2017: 27).

Mientras que el enfoque exploratorio guiado por el diseño metodológico que combina ambas modalidades del análisis cuantitativo y cualitativo ayuda a ubicar la información relevante para responder a la pregunta de investigación, con el enfoque descriptivo se especifican, se miden y/o se clasifican las variables (i.e. los datos cuantitativos y cualitativos) que formarán parte del fenómeno por descubrir.

4.3.2. Proceso inductivo.

La segunda cuestión está relacionada con el procedimiento cognitivo adoptado en esta investigación para inferir un conocimiento nuevo a partir del corpus y los métodos del análisis. En otras palabras, se concibe el presente trabajo de investigación con su diseño metodológico y organización de resultados como un trabajo esencialmente empírico de lógica inductiva que es de naturaleza abierta y predictiva⁴¹, a diferencia de la lógica deductiva que: “por ser autocontenida, no puede establecer por sí sola una teoría de predicción, puesto que carece de conexión con el mundo natural” (Rothman, 1987: 12).

En el ámbito de la Lingüística de Corpus, los procesos de inducción y deducción están relacionados con dos modalidades principales del análisis de

⁴¹ La inferencia inductiva propia de la doctrina empírica, que se opone al racionalismo, se distingue sobre la deducción por su capacidad de predicción. Las observaciones empíricas no solo son descriptivas del fenómeno en cuestión sino de todos los demás fenómenos iguales aún no observados. Puesto que una observación como “el fuego es caliente” implica que “todo fuego es/será caliente” (Rothman, 1987).

Corpus: el análisis basado en datos (*corpus-driven*), y el análisis basado en corpus (*corpus-based*), respectivamente. En la primera modalidad, se infieren del corpus datos empíricos que sirven para la descripción de algún fenómeno o evento lingüístico, que en nuestro caso es la realización estilística de Álvarez; mientras que a través de la segunda se deducen del corpus evidencias que corroboran o refutan una serie de hipótesis derivadas de una teoría.

En el marco de la presente tesis doctoral, adoptamos el método inductivo en la organización de los datos, de modo que tanto los resultados cuantitativos como los cualitativos acerca del uso del léxico en el C_MdC se tratarán como indicios descriptivos tanto del registro lírico como del lenguaje de Álvarez, sin que sea necesario contrastarlos con conocimientos y planteamientos teóricos previos acerca de ambos fenómenos. Los aportes de la crítica literaria expuestos a lo largo de los capítulos 2 y 3 no constituyen hipótesis punto de partida del análisis, ni siquiera incluso condicionan la metodología del análisis en ninguna manera; sino que estos, igual que los datos derivados de las historias de literatura, se tratan como una fuente de información alternativa que contribuye a un mejor entendimiento/conocimiento de la obra sujeta al análisis.

Es necesario recalcar que no es propósito de este trabajo de investigación probar la veracidad de las teorías de crítica literaria en cuanto a la descripción que hacen del lenguaje y el registro poético novísimo, sino que el objetivo principal no es más que explorar el rendimiento de los métodos de la Estilística de Corpus en la caracterización de una variedad lingüística específica. A medida que transcurre el análisis lingüístico de la parte práctica de la tesis, se señalarán los puntos de convergencia entre nuestros resultados y los aportes de la crítica literaria, con el fin de formar un modelo descriptivo integrado e inclusivo.

4.3.3. Metodología mixta: CUAN +→ cual.

La última cuestión relativa a la manera con que aproximarse a la pregunta de la investigación es cómo determinar el diseño del método que se va a seguir para generar resultados fiables y relevantes. Es un hecho bien sabido que no sólo la Lingüística de Corpus, sino que la Lingüística Aplicada en general se ha desarrollado a partir de la combinación de los métodos cuantitativos y cualitativos en el análisis

lingüístico, lo cual ha demostrado ser un procedimiento abarcador, y, por consiguiente, adecuado para el enfoque interdisciplinario en que se basa la Lingüística Aplicada (Baker, 2010; Loewen y Plonsky, 2016).

Apoyándonos en los resultados del estudio piloto citado anteriormente, “una propuesta metodológica para el análisis estilístico basado en corpus de textos poéticos” (Ghoraba, 2017), y las directrices para el diseño de metodologías mixtas recogidas en manuales como el de Morse y Niehaus (2009), el de Murray y Beglar (2009), y el de Creswell (2014), hemos llegado a configurar el esquema metodológico adecuado para lograr los objetivos de la presente tesis doctoral.

El análisis estilístico basado en corpus es esencialmente una modalidad del análisis cuantitativo dirigido al léxico y realizado por las herramientas de corpus – las que se presentarán a lo largo de la presente sección. Dicho análisis debe ser seguido por el análisis cualitativo complementario de sus resultados para darles sustancia. De ese modo el análisis cuantitativo (“CUAN” en mayúsculas) se convierte en el núcleo principal de nuestra metodología mixta. En una segunda fase del análisis secuencial, viene el análisis cualitativo (“cual” en minúsculas) para agregar un nivel adicional, más profundo, de descripción del fenómeno analizado.

El esquema siguiente muestra el diseño básico de la metodología mixta de la investigación. Después, exponemos los pasos exactos que se han seguido para generar los resultados que formarán la materia de los dos capítulos siguientes.

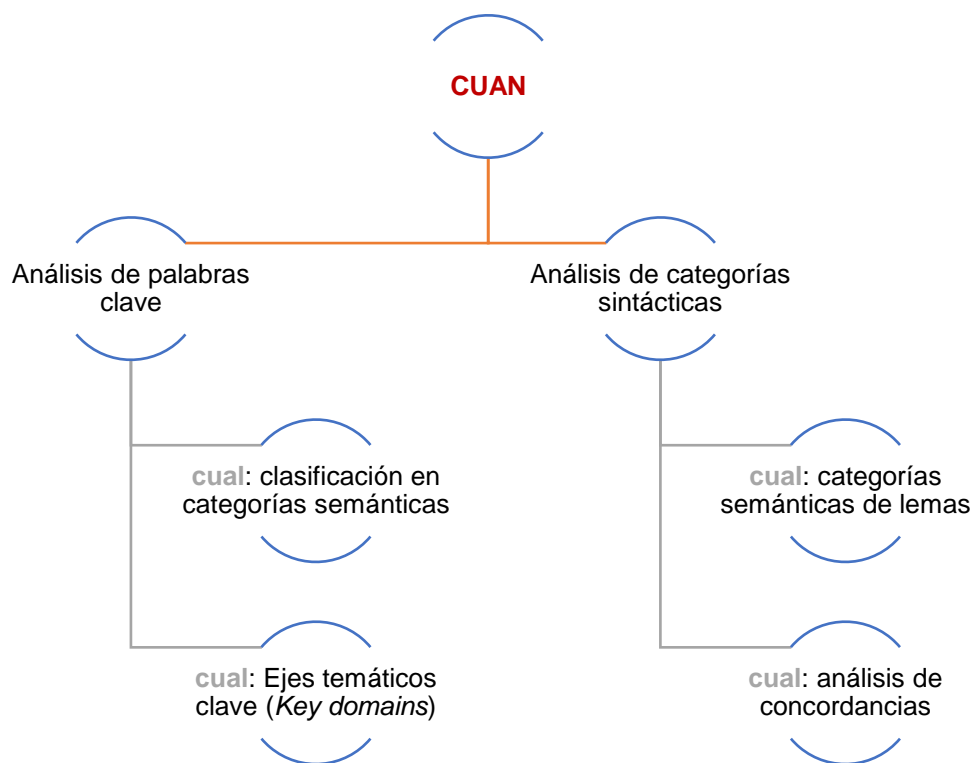


Figura 16. Esquema primitivo del diseño de la metodología mixta del trabajo.

El análisis cuantitativo hace uso de las herramientas de corpus *WordSmith 4.0*, *GRAMPAL* (etiquetador morfosintáctico), y *CQPweb (Corpus Query Processor)* para recopilar con precisión datos acerca del léxico, categorías sintácticas y patrones lingüísticos más relevantes y frecuentes en el discurso lírico propio de Álvarez. Una vez localizadas las unidades léxicas de uso prominente en la obra, y por tanto susceptible de portar un valor estético subyacente, empieza el análisis cualitativo de carácter suplementario, en el sentido de que depende exclusivamente de los datos cuantitativos generados por las herramientas de corpus, para llegar a determinar aquel valor estético. El análisis cualitativo adoptado en el marco de este proyecto de investigación depende de la clasificación semántica de aquellas unidades lingüísticas de uso prominente, a través de la revisión de sus concordancias manualmente. Dicho análisis cualitativo manual permite el acceso a más avanzados estratos de significado de tipo semántico y pragmático que contribuyen a delimitar el valor estilístico de los patrones lingüísticos generados a partir del análisis cuantitativo.

4.3.3.1. Pasos del análisis cuantitativo.

4.3.3.1.1. Análisis de palabras clave.

Comienza el análisis con determinar aquellas unidades léxicas de relevancia o prominencia dentro del marco de la obra sometida al análisis. Se ha llevado a cabo esa modalidad del análisis cuantitativo a dos niveles, con la finalidad de separar aquellos patrones lingüísticos distintivos del registro lírico propio de la circunstancia novísima, del léxico clave y distintivo del discurso poético de Álvarez. Los corpus de referencia utilizados en el proceso de extracción del léxico clave están presentados en el apartado 4.2.

Recurriendo a la herramienta *KeyWords* que va incluida en el paquete estadístico de *WordSmith* 4.0, se han podido generar listas de palabras clave en el corpus principal del estudio que es el C_MdC. Se han establecido los siguientes filtros para extraer únicamente los vocablos de uso significativamente prominente:

- valor de probabilidad equivalente a 0.001
- frecuencia mínima del ítem léxico equivalente a 5

Los resultados del análisis de palabras clave se recogen en capítulo 5 donde se ilustran tanto el léxico resultante como clave junto con sus valores de clavicidad como los resultados cualitativos que se derivan a partir de su clasificación en categorías semánticas, según el método descrito en 4.3.3.2.2.

Cabe advertir que las versiones de corpus sometidos al análisis de palabras clave, tanto corpus especializado principal como corpus secundarios, son corpus brutos sin ninguna clase de anotación.

4.3.3.1.2. El análisis de categorías sintácticas.

Como ya se ha citado anteriormente en la introducción, uno de los objetivos secundarios del presente trabajo de investigación es la producción de un corpus etiquetado de la obra poética singular de José María Álvarez. Según se ha explicado en la sección 4.1.3, hemos conseguido obtener una versión etiquetada a nivel morfosintáctico del C_MdC. No solo nos ha permitido, esa versión etiquetada,

examinar cada componente léxico por separado teniendo acceso a los lemas más repetitivos en cada categoría sintáctica – información imposible de obtener con las herramientas convencionales de frecuencias y palabras clave – sino que también ha hecho posible el realizar búsquedas de concordancias más exactas por etiquetas, lemas o aspectos morfológicos. Y, por tanto, ha sido posible identificar estructuras y frecuencias imposibles de detectar con el análisis de frecuencias o clavicidad; como, por ejemplo, en el caso de extraer aquellos lemas verbales más concurrentes con la segunda persona del singular en imperativo. Esto nos ha permitido descubrir la clase de acciones que reúne nuestro poeta con sus receptores: ¿cómo se dirige a ellos?

Por motivos de viabilidad y para mayor delimitación de los resultados, nos hemos detenido a examinar exclusivamente los lemas verbales, sustantivos, adjetivales y adverbiales. El léxico verbal señala la clase de acción que predomina en la obra, los sustantivos se refieren a entidades, procesos, lugares y marcos temporales, los lemas adjetivales muestran aquellas cualidades y modos de descripción predilectos por el poeta – las que captan su atención -, y, por último, los adverbios dan una idea de la tonalidad predominantemente adoptada por el poeta en su registro lírico, *Museo de Cera*.

Asimismo, se han escogido, para el análisis cualitativo más profundo, ciertas categorías de etiquetado en la obra susceptibles de llevar marcas textuales de desviación lingüística intencionada, sobre todo, a nivel léxico. Estas categorías son la de marcadores discursivos (MD) – una propiedad desarrollada por el equipo del Laboratorio de Lingüística Informática de la UAM, propia del etiquetador de GRAMPAL que permite detectar las expresiones orales de la lengua coloquial -, la de extranjerismos y la de interjecciones.

Las frecuencias de los lemas más repetitivos de las demás categorías morfosintácticas del corpus etiquetado (p.ej.: conjunciones, preposiciones, etc.) se muestran en las listas de frecuencias del Anexo F. Los datos cuantitativos que se exponen en el anexo no siguen el método exploratorio del análisis cuantitativo seguido por el cualitativo adoptado en el presente trabajo; son resultados brutos generados a partir del proceso de etiquetado del C_MdC, que sin duda allanarán el camino para futuras investigaciones de diversa índole en relación con la expresión poética como género, registro o una cuestión de estilo.

4.3.3.2. ***Pasos del análisis cualitativo complementario.***

Una vez completadas las etapas del análisis cuantitativo consiguiendo listas de unidades léxicas organizadas o según su valor de clavicidad dentro de la obra, o según su frecuencia dentro de la obra o dentro de la categoría sintáctica a la que pertenecen, el primer paso que se ha dado para intentar dar sentido a estos datos brutos fue clasificar ese léxico según un criterio cualitativo de acuerdo con el *checklist* que proponen Leech y Short (2007). La finalidad era sistematizar el examinado de estas listas y la filtración de los patrones lingüísticos merecedores de un análisis posterior más avanzado, para evitar, eliminar o – por lo menos – reducir la observación subjetiva e intuitiva. Sobre el carácter básico y primitivo de aquellos *checklists* en el análisis cualitativo de tipo estilístico, agregan Leech y Short que:

[t]his is where a linguistic method comes in. We find it valuable to have a checklist of potential style markers (even though this list itself is necessarily selective) so that a reader may carry out a linguistic survey of the text, searching for significant features. The checklist is rather like a map which leaves out a lot of detail, but shows what is likely to be most relevant for the traveller. (ibid.: 56)

Tanto en el examinado de las palabras clave como los lemas más frecuentes de las cuatro categorías sintácticas principales (verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios), se ha abordado el léxico generado de acuerdo con la taxonomía de categorías léxicas expuesta en la figura siguiente (Figura 17):

GENERAL	Is the vocabulary simple or complex? formal or colloquial? descriptive or evaluative? general or specific? How far does the writer make use of the emotive and other associations of words, as opposed to their referential meaning? Does the text contain idiomatic phrases or notable collocations, and if so, with what kind of dialect or register are these idioms or collocations associated? Is there any use of rare or specialised vocabulary? Are any particular morphological categories noteworthy (e.g. compound words, words with particular suffixes)? To what semantic fields do words belong?
NOUNS	Are the nouns abstract or concrete? What kinds of abstract nouns occur (e.g. nouns referring to events, perceptions, processes,

	moral qualities, social qualities)? What use is made of proper names? Collective nouns?
ADJECTIVES	Are the adjectives frequent? To what kinds of attribute do adjectives refer? Physical? Psychological? Visual? Auditory? Colour? Referential? Emotive? Evaluative? etc. Are adjectives restrictive or nonrestrictive? Gradable or non-gradable? Attributive or predicative?
VERBS	Do the verbs carry an important part of the meaning? Are they stative (referring to states) or dynamic (referring to actions, events, etc.)? Do they 'refer' to movements, physical acts, speech acts, psychological states or activities, perceptions, etc.? Are they transitive, intransitive, linking (intensive), etc.? Are they factive or non-factive?
ADVERBS	Are adverbs frequent? What semantic functions do they perform (manner, place, direction, time, degree, etc.)?

Figura 17. *Checklist* de categorías léxicas adaptado de *Style in Fiction* (2007: 61-62).

Nos hemos planteado todas estas preguntas al clasificar el léxico clave y los lemas más repetitivos de las categorías sintácticas que aparecen en la figura anterior. El resultado dio lugar a la materialización de ejes temáticos, patrones lingüísticos y marcadores de estilo distintivos del lenguaje poético de Álvarez en su *Museo de Cera*. De ese modo, aquel mapa orientativo de la Figura 17 ha guiado nuestro análisis cualitativo basado en categorías semánticas y concordancias. En lo que sigue, presentamos los pasos y herramientas utilizadas en cada una de estas modalidades del análisis.

4.3.3.2.1. *Clasificación en categorías semánticas.*

Tras la identificación de los ítems léxicos cuantitativamente prominentes y después de definir su categoría sintáctica, había que descubrir su rol estético dentro de la obra, no solo en el marco de la unidad textual donde figura (i.e. el poema), sino en función de su relevancia en la configuración estilística e ideológica del *Museo* a un nivel más grande.

La clasificación de palabras clave y lemas más repetitivos en categorías semánticas según el estrato de significación directo y superficial que denotan – como nuestro análisis no fue diseñado para contemplar más avanzados estratos de

significado de tipo pragmático (p.ej.: análisis de implicaturas) – ha contribuido a delimitar campos semánticos clave del C_MdC a partir de los cuales ha sido posible inferir las esferas temáticas en las que se basa el *Museo*.

La clasificación manual del léxico en la categoría semántica pertinente ha sido guiada, principalmente, por la base de datos *Multilingual Central Repository (MCR)*⁴² que representa un mapeo ontológico del vocabulario de cinco lenguas diferentes: el inglés, el español, el catalán, el euskera y el gallego (González-Aguirre, Laparra y Rigau, 2012). Se han consultado todos los ítems léxicos clave, así como, los lemas verbales, sustantivos, adjetivales y adverbiales, uno por uno en el *MCR* para adjudicarles la categoría semántica a que pertenecen. Consideramos como un buen ejemplo ilustrativo del proceso de clasificación, el caso del sustantivo SOMBRA (0.04%, ≈ 115). Primero, se han consultado los distintos campos semánticos relacionados con el vocablo de varios usos y acepciones (Figura 18). Luego, en un segundo paso, hemos generado las concordancias del vocablo en la obra para delimitar a qué campo semántico pertenece en cada una de sus realizaciones (Figura 19).

Mientras que en la clasificación de palabras clave se ha incluido todo el léxico generado por la herramienta, en el análisis de los lemas más repetitivos, había que establecer un punto de corte para acotar los resultados. Se ha decidido incluir los lemas cuya repetición sea equivalente a o mayor de diez veces en toda la obra.

⁴² La base de datos *MCR* dispone de una interfaz en línea, accesible gratuitamente, que permite la búsqueda de léxico español perteneciente a las cuatro categorías sintácticas siguientes: verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios. Esta se encuentra disponible en: <http://adimen.si.ehu.es/cgi-bin/wei/public/wei.consult.perl?item> [último acceso: 11.04.19].

sombra Look up

Word Nouns Spanish_3.0

near_synonym Spanish_3.0

Gloss English_3.0 Catalan_3.0

Score Basque_3.0 Portuguese_3.0

Rels Spanish_3.0

Full Galician_3.0

Multilingual Central Repository (ILI 3.0) - WikiMCR

ili-30-04959230-n
[color](#)
 Heraldry_honors_and_vexillology
 color_1 **spa-30-04959230-n** 4 tonalidad_1 [89%] tono_3 [99%] sombra_1 [99%] matiz_1 [99%] tintura_2 [99%] colorido_2 [99%] tinta_1 [99%] coloración_2 [99%] tinte_2 [99%]
 attribute
[ColorAttribute+](#)
[PhysicalProperty+](#)
 3 has_hyponym 4 gloss 1 has_hyperonym 47 rlgloss 4 related_to

ili-30-13984944-n
[factotum](#)
 Physics_and_astronomy
 state_2 **spa-30-13984944-n** 3 sombra_2 [99%]
 state
[Illuminated+](#)
[Static+](#)
 2 has_hyponym 2 gloss 1 has_hyperonym 14 rlgloss 2 related_to

ili-30-13984613-n
[factotum](#)
 Physics_and_astronomy
 state_2 **spa-30-13984613-n** 4 sombra_3 [99%] cortina_2 [99%]
 state
[Illuminated+](#)
[Static+](#)
 1 has_hyponym 7 gloss 1 has_hyperonym 5 rlgloss 2 related_to

ili-30-04181718-n
[factotum](#)
 artifact_1 **spa-30-04181718-n** 4 sombra_4 [99%] cubierta protectora que resguarda algo de la luz del sol directa
 artifact
[inhibits+](#)
[ArtifactCovering+](#)
[Object+](#)
 3 has_hyponym 4 gloss 1 has_hyperonym 8 rlgloss 1 related_to

ili-30-08646306-n
[factotum](#)
 Mathematics
 area_1 **spa-30-08646306-n** 0 oscuridad_4 [99%] sombra_7 [99%]
 location
[Region+](#)
[Part+](#)
[Place+](#)
 2 gloss 1 has_hyperonym 4 rlgloss 2 related_to

ili-30-13959642-n
[factotum](#)
 Religion_mysticism_and_mythology
 state_2 **spa-30-13959642-n** 0 sombra_10 [99%] presencia dominante y penetrante
 state
[located+](#)
[Static+](#)
 3 gloss 1 has_hyperonym 1 related_to

Figura 18. Entrada del sustantivo “sombra” extraída del buscador del MCR.

111	un espejo sin romper sobre la barra . un_poco de	sombra	en los ojos , rouge en los labios , las	COLOR
22	dancing canalla donde la ciudad se pierde en las primeras	sombras	del el puerto mi vida se quemó bajo tus luces	STATE
24	l'escrpt en son volume el luminoso mirador , la fresca	sombra	. mi abuela en su sillón mira pasar la tarde	STATE

Figura 19. Clasificación en categorías semánticas de las líneas de concordancias del sustantivo SOMBRA.

4.3.3.2.2. Análisis cualitativo asistido por concordancias.

Ejecutados todos los pasos anteriores del análisis, nos hemos encontrado con una gama de patrones lingüísticos característicos del lenguaje poético de Álvarez, y con unos ejes temáticos clave de la obra. Estos han ido formándose por el análisis cuantitativo y cualitativo de la totalidad del léxico configurador del lenguaje poético de Álvarez como un registro único y cerrado. Constituyen, por tanto, el punto culminante de nuestro método analítico que toma la forma de una pirámide escalonada (Figura 20).

La materialización del léxico clasificado entorno a ejes y fenómenos lingüísticos y estilísticos concretos ha hecho posible el acceso a más grandes estratos de significado, por medio del marcado textual del corpus y el uso del procesador *CQPweb* que permite realizar búsquedas complejas en el corpus etiquetado.

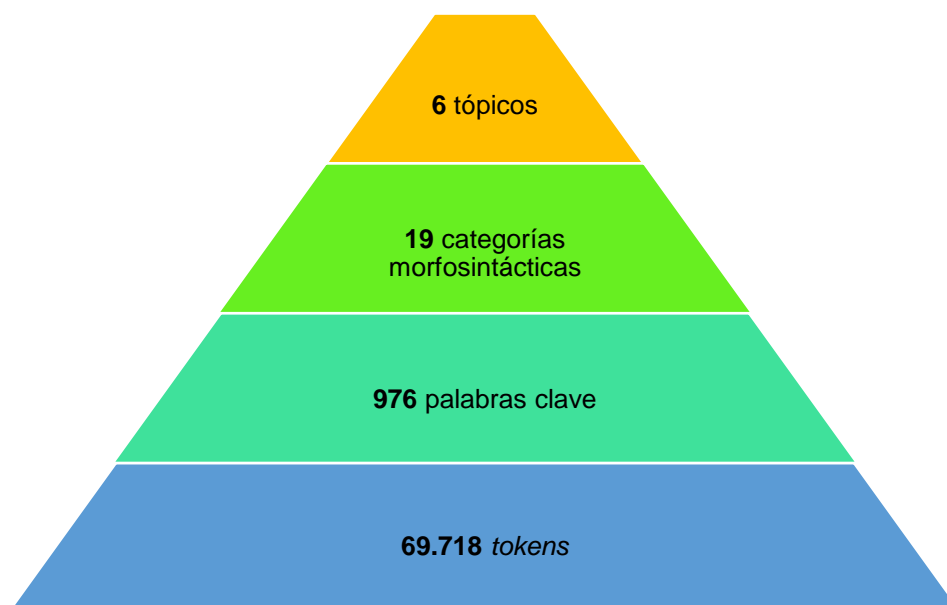


Figura 20. Gradación de los resultados de las distintas modalidades del análisis.

Una vez obtenida la versión etiquetada del C_MdC en formato *.txt, había que convertirlo en formato *.vrt para que sea legible y procesable por la herramienta *CQPweb in a box* (Hardie, 2012). Esta herramienta de acceso gratuito y fácilmente descargable permite obtener concordancias de mayor precisión y exactitud que con las convencionales herramientas de corpus, ya que facilita búsquedas por etiquetas, lemas y aspectos morfológicos. Siguiendo las normas sintácticas del lenguaje de

búsqueda de CQP (*CQP syntax*)⁴³, hemos podido buscar las realizaciones del fenómeno bajo escrutinio en la obra y localizar todas sus ocurrencias con mayor precisión (p.ej.: Para localizar todos los adjetivos que describen a una persona de sexo femenino en la obra, se introduce la línea siguiente: “[tag = “ADJ” & aspect = “fem,sing”. %c];”).

El análisis de concordancias del léxico pertinente a aquellos ejes ha proporcionado información cualitativa para una mayor y mejor descripción de los fenómenos estilísticos puramente alvarecinos, tal y como se va a comprobar con los resultados expuestos a lo largo de los dos capítulos siguientes. Todas las tablas de concordancia ilustradas en el curso de la parte práctica fueron generadas con la ayuda de la herramienta *CQPweb in a box*.

⁴³ El manual de uso tanto de la herramienta *CQPweb* como de su lenguaje de búsqueda (Evert y el equipo responsable del desarrollo de CWB, 2016) se encuentra disponible en: http://cwb.sourceforge.net/files/CQP_Tutorial/ [último acceso: 11.04.19].

SEGUNDA PARTE: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

QUINTO CAPÍTULO

5. Léxico Clave

El motivo de ese capítulo no es otro que proporcionar indicios sobre los rasgos léxico-semánticos distintivos de la obra poética de Álvarez concebida como una obra perteneciente al género literario de la poesía. Para ir descubriendo las características estilísticas originales de nuestro poeta, hemos de llegar con el análisis a determinar, en primer lugar, cuáles son las características léxico-semánticas del registro poético de los novísimos; para que, posteriormente, seamos capaces de definir aquellos rasgos estilísticos pura y exclusivamente alvarecinos.

Emprendemos, pues, la parte práctica del presente trabajo de investigación partiendo del análisis de la circunstancia general, que es la estética novísima, para llegar después a lo más específico, que es el contexto de *Museo de Cera*.

La clave de la modalidad del análisis llevada a cabo en este capítulo es la comparación de corpus. Por medio del uso de la herramienta *KeyWords* del *WordSmith 4.0*, hemos podido someter nuestro corpus principal a la comparación con dos distintos corpus de referencia: el primero es el representante de la variedad lingüística de uso general de la lengua española: *Spanish Wikicorpus*; y el segundo diseñado específicamente para recopilar muestras de la poesía novísima (que fue escrita por poetas españoles contemporáneos a Álvarez o que fue clasificada por los críticos como de estética novísima).

Siguiendo los pasos del método descrito en el apartado 4.3.3.1.1, hemos podido extraer y clasificar el léxico que indica el contenido/temática (*aboutness*) de tanto los textos alvarecinos como los del corpus secundario de muestras de poesía novísima que, como es lógico suponer, arrojarán más puntos de encuentro que discrepancias. Asimismo, en una segunda fase del análisis, por medio de la comparación de ambos corpus entre sí, ha sido posible detectar las propiedades léxicas que caracterizan al estilo de Álvarez. En efecto, los resultados de nuestro análisis, como veremos a continuación, parten de, y coinciden con, lo que subraya Culpeper: “[i]t seems to be the case that aboutness keywords relate to “open class” words, while stylistic keywords relate to “closed class” words” (Hoover, Culpeper y O’Halloran, 2014: 20).

5.1. El Registro de la Poesía Novísima

Como hemos señalado anteriormente, en el epígrafe 1.2.1.2, de acuerdo con la visión de Biber y Conrad (2009), los textos que integran un mismo corpus pueden ser vistos o analizados desde varios enfoques: el del género, el del registro o el de estilo. El lenguaje poético utilizado tanto en el C_MdC como en el CSPN será clasificado como perteneciente a un mismo registro: el de la poesía novísima. Por ello, es el objetivo de esta sección identificar las propiedades léxico-semánticas básicas de la escritura calificada como perteneciente a la lírica novísima.

Por ello, dos listas de palabras clave fueron generadas por medio de la herramienta de palabras clave (*KeyWords*) de *WordSmith*: la primera correspondiente a la comparación del C_MdC con el corpus de referencia, el *Spanish Wikicorpus* – que en este caso serviría como una constante en la comparación de ambas variables (i.e. el corpus principal y el secundario) –; y la segunda correspondiente a la comparación del CSPN con el mismo corpus de referencia. Las palabras clave de ambas listas se han clasificado en las categorías semánticas y gramaticales pertinentes; lo que ha permitido una configuración cualitativa de los resultados brutos de índole cuantitativa. Cabe recordar que la clasificación por categorías léxico-semánticas y gramaticales se desprende de los *checklists* propuestos por Leech y Short, los cuales aparecen en el apartado 4.3.3.2.

La herramienta ha generado un total de 976 palabras clave positivas (*positive keyWords*) en el C_MdC frente a 856 en el CSPN. Durante la fase del análisis y la clasificación cualitativa de las palabras que componen ambas listas, nos hemos visto obligados a descartar aquellas palabras que son:

- demasiado ambiguas por polisemia u homonimia: p.ej. “amo” (fr.23) ya que, tras examinar sus concordancias, hemos observado que en algunos contextos se trata de una forma verbal (~ amar) y en otros, remite al uso del sustantivo (~ patrono),
- representantes de categorías gramaticales que se encontraban fuera del foco de nuestro análisis: p.ej. el cuantificador “tantas” (fr.25), y
- el léxico de muy bajo valor de dispersión (i.e. que no sea de distribución uniforme en los textos que conforman el corpus): p.ej. “cargad” (fr.12) cuyas

repeticiones aparecen todas concentradas en un solo texto de los 492 que conforman el corpus principal del trabajo.

Ahora bien, el porcentaje de palabras descartadas no llega a representar más del 10% en el caso de C_MdC, y el 12% del CSPN⁴⁴.

A continuación, procedemos a exponer los resultados del análisis cuantitativo y cualitativo que serán presentados según su clasificación por categorías semánticas y sintácticas. De este modo, las listas de palabras clave no serán copiadas y pegadas aquí tal como son, sino que los datos que comprenden serán expuestos en tablas de categorías gramaticales y semánticas distintas indicando la frecuencia relativa y el valor de clavicidad (*keyness*) correspondiente a cada unidad léxica extraída de la lista original generada por el *WordSmith*.

Cada tabla irá acompañada de nuestras observaciones y argumentos elaborados a partir de los datos presentados. Estos constituirán los puntos de partida de las conclusiones esbozadas en el sumario que cierra el presente capítulo en 5.3.

Se definen tres clases de palabras que suelen aparecer en todos los análisis de palabras clave. Estas son los nombres propios, el vocabulario referente al contenido o la temática, y el léxico marcador del estilo (Scott, 2010). Y así, efectivamente, las categorías expuestas a lo largo de este capítulo se agruparán bajo estos tres ejes: los nombres propios (que incluyen tanto los personajes y ciudades citados en la obra), el vocabulario indicativo de las claves temáticas, el que abarca todas las categorías gramaticales de clase abierta (*open-class words*) tales como los sustantivos, verbos y adjetivos, y finalmente los llamados marcadores de estilo que se reflejan por el uso del léxico clave de clase cerrada (*closed-class words*) como los pronombres, demostrativos y nexos.

5.1.1. Palabras clave referentes al contenido.

⁴⁴ El total de las palabras descartadas de la clasificación por categorías semánticas y gramaticales en el C_MdC es 101 palabras; y 107 palabras, en el CSPN.

Este apartado se divide en tres secciones principales correspondientes a las tres categorías gramaticales de clase abierta sometidas al análisis cualitativo: los sustantivos, las formas verbales y los adjetivos. Empezamos con el componente gramatical más predominante de los tres, en las listas de palabras clave: los sustantivos.

5.1.1.1 Los sustantivos clave.

En ambos corpus, los sustantivos, o nombres comunes, son los que constituyen la categoría gramatical de uso más extenso y distribuido a lo largo del corpus. El 42.3% de las palabras clave son nombres en el C_MdC, y los sustantivos clave representan el 39.8% del CSPN.

Los siguientes gráficos 1 y 2 muestran los campos semánticos dentro de los cuales se distribuyen los sustantivos clave de los dos corpus. Los porcentajes aquí representados ilustran la proporción que constituye el léxico incluido en cada categoría de la totalidad de los sustantivos escogidos para el análisis. Conviene reiterar que no tienen que ver, en absoluto, con las frecuencias o el valor de *keyness* atribuidos a los ítems léxicos objeto del análisis.

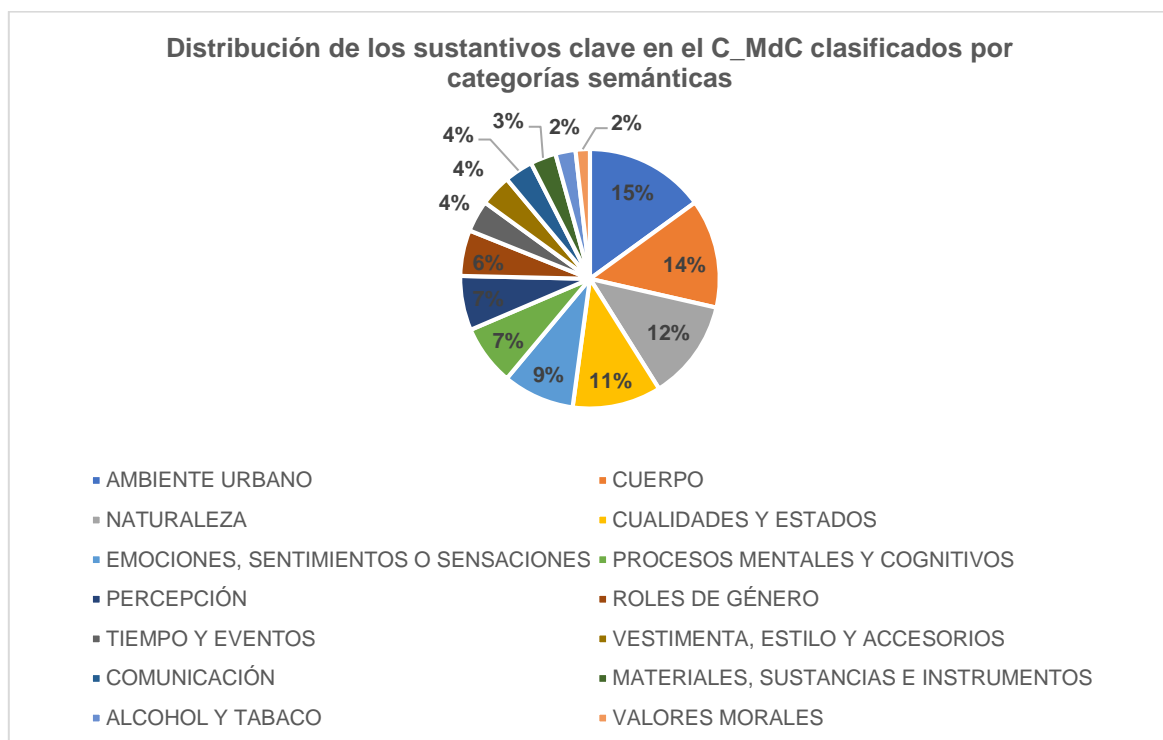


Gráfico 1. Distribución de los sustantivos clave en el C_MdC.

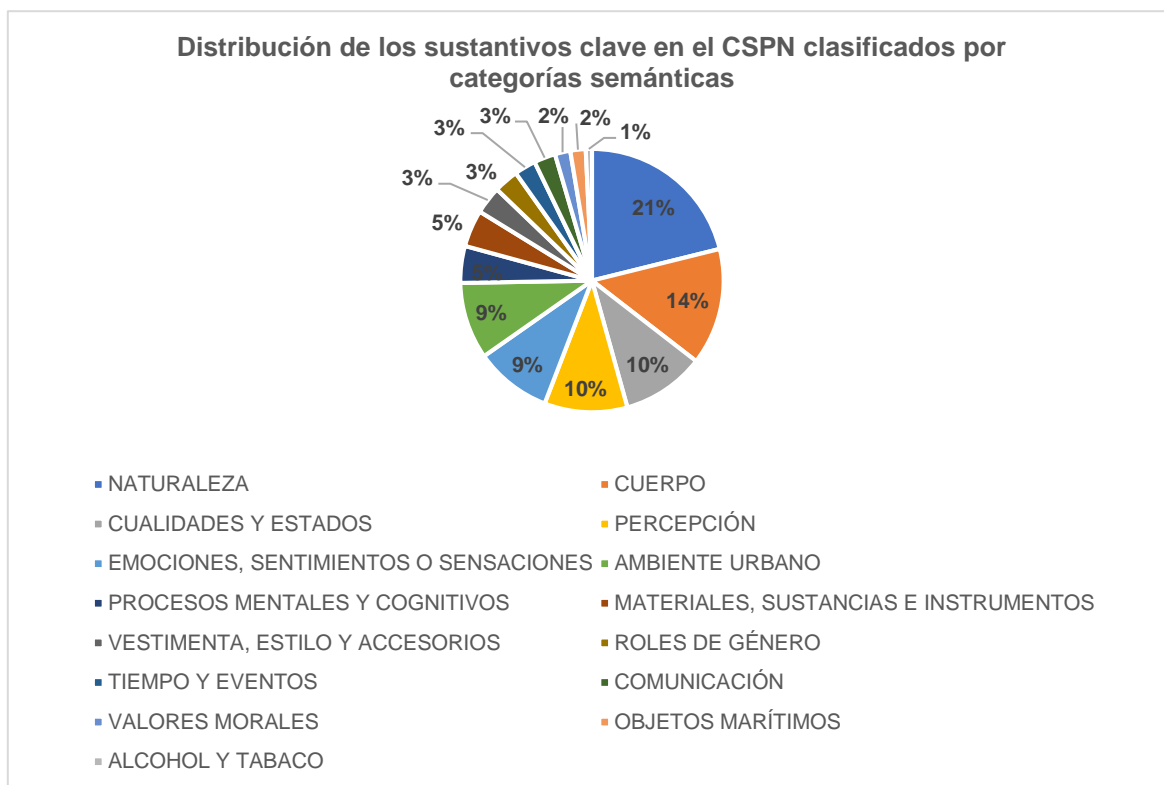


Gráfico 2. Distribución de los sustantivos clave en el CSPN.

Sucesivamente, iremos viendo cada categoría semántica detenidamente para localizar los aspectos temáticos que refleja el léxico perteneciente a ella. El orden que hemos escogido para la exposición y el comentario de los datos sigue la distribución numérica de las categorías semánticas en el corpus principal del trabajo. Comenzaremos por la descripción de las categorías semánticas de vocabulario abstracto seguidos por las categorías de nombres concretos.

5.1.1.1.1. *Sustantivos abstractos.*

a. Cualidades y estados.

En la categoría de “estados” se incluyen todos los sustantivos que representan cualidades transitorias o las que son más susceptibles al cambio como la “infancia” o la “lejanía”.

Tabla 10. Sustantivos clave de cualidades y estados.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
grandeza	civilización	BELLEZA (0.19%, ≈786) (0.08%, ≈223)	VIDA (0.27%, ≈303) (0.30%, ≈317)	dulzura	quietud
paz	libertad	GLORIA (0.06%, ≈164) (0.02%, ≈19)	MUERTE (0.15%, ≈145) (0.15%, ≈139)	nitidez	reposo
equilibrio	caos	FRESCURA (0.02%, ≈86) (≈36)	PLENITUD (0.02%, ≈79) (≈29)	pureza	ausencia
barbarie	embriaguez	HERMOSURA (0.01%, ≈66) (0.02%, ≈118)	SOLEDAD (0.03%, ≈63) (0.05%, ≈124)	cansancio	vejez
insomnio	vértigo	LUJO (0.02%, ≈54) (0.02%, ≈35)	JUVENTUD (0.03%, ≈42) (0.05%, ≈79)	infancia	adolescencia
fiebre	niñez	PERFECCIÓN (0.01%, ≈36) (0.03%, ≈76)	CLARIDAD (0.01%, ≈33) (0.03%, ≈107)	sed	
hambre	lejanía	GRACIA (0.02%, ≈28) (0.01%, ≈19)	MISERIA (0.01%, ≈27) (0.02%, ≈48)		
Intensidad		SILENCIO (≈25) (0.12%, ≈447)	INQUIETUD (≈20) (≈20)		

Sin duda, y como lo reflejan los datos cuantitativos de la tabla, en los poetas novísimos, sobre todo Álvarez, se pretende exaltar la cualidad de belleza sobre cualquier otra cualidad física, mental o moral⁴⁵.

También adquiere un primer plano en la poesía novísima la preocupación por el estado vital y su reverso, la “muerte” o el “silencio” (en sentido metafórico). Por eso es que aparecen en ambos corpus como clave todas las etapas del desarrollo/crecimiento humano: la “infancia”, la “niñez”, la “adolescencia”, la “juventud” y la “vejez”. Podría explicarse esto por el interés por los poetas novísimos,

⁴⁵ Véase los valores cuantitativos atribuidos al léxico referente a procesos mentales y valores morales en los puntos (c) y (e) de la sección 5.1.1.1.

como apuntó Álvarez, por el paso del tiempo (Álvarez (2006), citado en Rodríguez, 2013: 289). Esas etapas no son más que la proyección del paso del tiempo en la situación vital del ser humano.

Una observación más, que debe de ser de marcada presencia en cualquier otro registro literario, es la tendencia al uso equilibrado de antónimos. En este caso, en el registro de la poesía novísima, es tanto frecuente como de uso sobresaliente en el corpus el par ardor/frescura. Supuestamente, frente a la emoción de ardor que experimenta el sujeto lírico, se exalta todo lo que alivia y mitiga tal emoción, o sea la frescura. Con el repaso de las líneas de concordancia de lemas de esta índole, en el marco del capítulo siguiente, seremos capaces de obtener más información sobre sus contextos de uso (véase la sección 6.3.5).

Pese a que es objetivo de este apartado resaltar las similitudes léxicas entre ambos corpus para poder acotar las propiedades léxico-semánticas marcadores del registro de la poesía novísima, no podremos pasar por alto las diferencias notables que se esgrimen a partir del contraste de los datos cuantitativos de ambas listas de palabras clave. Hemos de subrayar el poder creativo por parte de Álvarez en enmarcar estados diversos en su poesía que exceden en cantidad y calidad – por ser estados no típicamente asociados al género lírico– los estados clave cantados por los siete poetas novísimos cuya obra se comprende en el corpus muestra. Puesto que Álvarez pone énfasis sobre estados muy específicos y cotidianos del ser humano (p.ej.: los síntomas patológicos: “fiebre”, “insomnio”, etc.), así como los estados antropológicos y sociológicos (p.ej.: “barbarie”, “civilización”).

b. Emociones, sentimientos o sensaciones.

Son como ya se puede intuir una de las clases de sustantivos más utilizadas en el registro poético de ambos corpus. Además, es la categoría donde más convergen ambos corpus puesto que, como veremos más adelante, se repite el mismo vocabulario de sentimientos con casi el mismo peso de frecuencia y valor de *keyness* en la mayoría de los casos.

Tabla 11. Sustantivos clave de emociones, sentimientos o sensaciones.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
orgullo	placeres	AMOR (0.14%, ≈286) (0.28%, ≈696)	PLACER (0.06%, ≈277) (0.03%, ≈79)	tristeza	nostalgia
maravilla	fascinación	ALEGRÍA (0.06%, ≈222) (0.03%, ≈76)	HORROR (0.03%, ≈90) (0.01%, ≈20)	indiferencia	angustia
admiración	éxtasis	CALOR (0.04%, ≈94) (0.04%, ≈75)	EMOCIÓN (0.02%, ≈81) (0.01%, ≈38)	agonía	desdicha
asombro	sensación	FELICIDAD (0.03%, ≈78) (0.02%, ≈57)	DESPRECIO (0.02%, ≈65) (≈26)	temor	extrañeza
escalofrío	melancolía	DELICIA (0.01%, ≈58) (≈40)	PASIÓN (0.02%, ≈33) (0.03%, ≈33)	goce	esperanza
desesperación	furia	ARDOR (≈30) (0.01%, ≈57)	MIEDO (0.02%, ≈26) (0.04%, ≈101)	deseos	fervor
		DOLOR (0.02%, ≈20) (0.05%, ≈119)			

Examinando los valores de *keyness* que aparecen en la tabla, podemos observar que, en la poesía novísima, generalmente, priman los sentimientos positivos de amor, placer y alegría. En segundo lugar, encontramos los sentimientos negativos de horror, miedo y dolor. Es, entonces, un tema clave, o más bien, el tema principal de la poesía novísima: el amor/placer; teniendo en cuenta el peso que poseen ambos términos – desde el punto de vista cuantitativo – en ambos registros. El hecho que señala nuestro poeta al afirmar contundentemente que la poesía siempre ha tenido los mismos temas “desde que el mundo es mundo”; estos son: “el amor, el desamor, el paso del tiempo, o, los sueños, la ilusión, y la desesperanza, todo eso, la vida, la muerte” (Álvarez (2006), citado en Rodríguez, 2013: 289) – obsérvese cómo encabeza el amor/desamor los temas definidos por el poeta.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, son todavía más interesantes las diferencias destacadas a partir de los datos cuantitativos, que indican una marcada tendencia hacia la evocación – a través del vocabulario referente a estados emocionales negativos – de un sentimiento pesimista en el CSPN. No sólo se repiten emociones claramente clasificadas como negativas en la gama de palabras clave en el CSPN, sino que, también, los lemas compartidos referentes a sentimientos no deseados como el miedo y el dolor adquieren muchísimo más peso de clavicidad en el CSPN (≈ 101 y ≈ 119 respectivamente), que en el C_MdC.

Por otro lado, en Álvarez, podemos detectar una predilección por el uso de la palabra “placer” sobre la de “amor” en comparación con el CSPN. Esto contribuye como una evidencia empírica de lo que ya ha admitido Álvarez declarando que sus: “poemas de amor, no siempre con muchas connotaciones sexuales (...) son poemas de deseo”, y añadiendo que en español hay una falta de “palabras para identificar diversos grados en el enamoramiento, el amor o el deseo. Aquí todo es me he enamorado, el amor”⁴⁶ (J. M. Álvarez, comunicación personal, 1 de octubre de 2016).

c. Procesos mentales y cognitivos.

Tabla 12. Sustantivos clave de procesos mentales y cognitivos.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
inteligencia	locura	MEMORIA (0.08%, ≈ 161) (0.07%, ≈ 117)	SUEÑO (0.04%, ≈ 145) (0.04%, ≈ 86)	conciencia	desengaño
lucidez	desasimiento	SABIDURÍA (0.03%, ≈ 90) (≈ 15)	DUDA (0.02%, ≈ 33) (0.02%, ≈ 13)	voluntad	tentación
arte	deslumbramiento	MISTERIO (0.01%, ≈ 31) (0.01%, ≈ 16)	RECUERDO (0.01%, ≈ 28) (0.02%, ≈ 40)	geometría	experiencia
ilusiones	imaginación				
lectura	contemplación				
espejismo	pensamientos				
ensueño	pensamiento				

⁴⁶ Transcripción propia de la grabación de la entrevista realizada con el poeta por parte de la investigadora.

De los procesos intelectuales más recurrentes en la poesía novísima destaca el del recuerdo. La vuelta al pasado parece ser el matiz dentro del cual se expresan los poetas novísimos. Y de ahí que palabras como: “memoria”, “memorias”, “recuerdo”, “recuerdos”, “olvido”, “olvidados”, figuren todas en las listas de palabras clave de los dos corpus.

Por otro lado, es llamativa la variedad léxica referente a procesos cognitivos en los poemas de *Museo de Cera*; puesto que no sólo excede en número y peso la del CSPN, sino que además resalta el eje de la percepción, como en: “deslumbramiento” ≈ 49 , “contemplación” ≈ 45 , “espejismo” ≈ 33 , “ensueño” ≈ 29), muy frecuente en Álvarez como veremos en las secciones 5.2.2 y 5.3.1 del presente capítulo.

d. Tiempo y eventos.

Con el término “eventos” nos referimos a los factores ajenos a la voluntad humana, es decir aquellos que se sitúan fuera del control del ser humano, pero que ejercen un poder innegable sobre él. Forman parte del registro de la poesía novísima los eventos como el “azar” y la “suerte”. Son como poderes misteriosos cuyo efecto es reconocido y relevante dentro del marco del contexto novísimo. Respecto a las referencias al tiempo, son todas expresiones temporales de corto plazo.

Tabla 13. Sustantivos clave de tiempo y eventos.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN
rato	alba	INSTANTE (0.01%, ≈ 36) (0.02%, ≈ 69)	HORA (0.01%, ≈ 36) (0.02%, ≈ 69)	tardes
destino	fortuna	DÍA (0.01%, ≈ 36) (0.02%, ≈ 69)	TIEMPO (0.01%, ≈ 36) (0.02%, ≈ 69)	
suerte		AZAR (0.01%, ≈ 36) (0.02%, ≈ 69)	MILAGRO (0.01%, ≈ 45) (0.02%, ≈ 37)	

e. Valores morales.

Existe en ambos corpus, tal y como lo podremos comprobar en la tabla siguiente (Tabla 14), una escasez en la categoría de palabras abstractas de uso sobresaliente que denotan valores morales.

Tabla 14. Sustantivos clave de valores morales.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos	Palabras clave en el CSPN
vileza	dignidad	BONDAD (≈ 19) (≈ 27)	engaño ternura
lealtad		PIEDAD (0.01%, ≈ 16) (0.03%, ≈ 71)	inocencia

Esto podría darnos una idea – sobre todo al contemplar y comparar los valores de clavicidad atribuidos a las palabras de esta categoría con los atribuidos al léxico referente a cualidades y estados en el apartado 5.1.1.1(a) – de la poca relevancia de lo llamado “placer moral” en la poesía novísima frente al “placer estético” (véase el epígrafe 3.3.1) que viene manifestado por la tendencia prolífica entre los poetas novísimos a la exaltación del vocabulario referente a la belleza y hermosura. Una visión más completa sobre ese argumento se dará en la conclusión final del presente capítulo abordando el hedonismo en la obra de Álvarez en el epígrafe 5.3.1.4.

5.1.1.1.2. *Sustantivos concretos.*

f. Objetos del entorno urbano.

Es este el campo semántico más prominente en la categoría de los sustantivos clave de *Museo de Cera*.

Tabla 15. Sustantivos clave referentes a objetos del espacio urbano.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
páginas	puertas	CAMA (0.05%, ≈158) (0.01%, ≈30)	VENTANA (0.03%, ≈74) (0.01%, ≈17)	sábanas	balcón
persianas	piazza	CRISTAL (0.03%, ≈57) (0.04%, ≈87)	CALLE (0.04%, ≈46) (0.03%, ≈17)	visillos	burdel
barra	ventanilla	BAR (0.04%, ≈45) (≈12)	VASO (0.01%, ≈42) (0.01%, ≈26)	esquinas	asfalto
café	habitación	LECHO (0.01%, ≈24) (0.01%, ≈26)	CAMINO (0.02%, ≈23) (0.02%, ≈22)	rincón	esquina
hotel	campos	PASILLO (≈20) (≈21)	TUMBA (0.01%, ≈16) (0.02%, ≈21)	muros	terrace
mesa	cortinas	COLUMNA (0.02%, ≈15) (0.02%, ≈11)		casa	sepulcro
cuadros	puerta			cuarto	vals
mesas	salones				
palacios	coches				
salas	dormitorio				
espectáculo	estatuas				
muebles	estatua				
cuadro	fachadas				
decorado	decorados				
fotografía	playa				
playas					

El entorno espacial que más se adhiere a la expresión personal y lírica de los novísimos es el marco urbano (véase el rol de las ciudades metropolitanas de Barcelona y Madrid en la formación de los poetas novísimos en 2.1.2.1), y particularmente las “casas” o burdeles que como los bares y cafés, aparecen

frecuentemente como el lugar donde se desarrolla la idea o la experiencia proyectadas en el poema, desprendiéndose, a veces, incluso, de la carga erótica que podrían denotar. Como ya señalaron varios críticos (Castellet, 1970; Siles, 1990, entre otros), un aspecto clave de la renovación estética novísima es la recurrencia a lo cotidiano y eso se refleja claramente en el empleo de vocabulario y elementos de la vida día a día en la ciudad moderna.

Llama la atención, asimismo, el uso sobresaliente de vocablos como: “ventana”, “cristal”, “ventanilla”, “persianas”, “balcón”, “visillos”, “cortinas”, el cual podría justificarse, en parte, por la predominancia de la percepción visual en la poesía novísima (vid.: punto (i)), en cuyo caso esos vocablos representarán el medio a través del cual se “ve”, se experimenta el mundo.

Ecos del placer carnal (erotismo), de la muerte y del arte escénico se manifiestan claramente en el vocabulario clave de esta categoría – sobre todo en Álvarez – con el uso destacado de palabras como: “cama”, “lecho”, “tumba”, “sepulcro”, “espectáculo”, “decorado” y “vals”. No sólo indican la temática de los poemas analizados, sino que reflejan, a nivel léxico, las proyecciones de la estética decadente (cf. 3.3).

g. Cuerpo.

Tabla 16. Sustantivos clave referentes a partes del cuerpo.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
huesos	cabeza	OJO (0.31%, ≈1282) (0.32%, ≈1175)	ROSTRO (0.09%, ≈382) (0.06%, ≈200)	espalda	senos
piernas	culo	CARNE (0.10%, ≈295) (0.08%, ≈168)	CUERPO (0.17%, ≈283) (0.19%, ≈295)	nalgas	hombros
coño	sienes	LABIO (0.05%, ≈248) (0.09%, ≈402)	CORAZÓN (0.09%, ≈191) (0.07%, ≈116)	cintura	mejilla
cuello	cara	SANGRE (0.07%, ≈114) (0.06%, ≈85)	MANO (0.01%, ≈92) (0.06%, ≈71)	dientes	oído
muñeca	entrañas	MIRADA	SONRISA	oídos	venas

		(0.04%, ≈146) (0.05%, ≈182)	(0.03%, ≈145) (0.05%, ≈230)		
sudor	suspiros	PIEL (0.06%, ≈117) (0.10%, ≈253)	BOCA (0.06%, ≈114) (0.02%, ≈17)	herida	llanto
cicatrices	respiración	MUSLO (0.02%, ≈95) (0.01%, ≈59)	VIENTRE (0.02%, ≈51) (0.01%, ≈35)	saliva	aliento
		PÁRPADO (0.01%, ≈45) (0.01%, ≈60)	PELO (0.02%, ≈36) (0.03%, ≈53)		
		DEDO (0.02%, ≈36) (0.02%, ≈54)	RISA (0.01%, ≈35) (≈24)		
		UÑA (≈25) (≈27)	CABELLO (0.01%, ≈34) (0.02%, ≈51)		
		PIE (0.02%, ≈24) (0.03%, ≈24)	PECHO (0.01%, ≈24) (0.06%, ≈174)		
		BRAZO (0.02%, ≈20) (0.02%, ≈22)	LÁGRIMA (≈12) (0.02%≈56)		

Sin duda, esta es la categoría semántica con el mayor número de lemas compartidos entre los dos corpus. La selección de vocabulario referente a partes corporales altamente erotizados (p.ej.: “carne”, “labio”, “culo”, “nalgas”, “coño”, “muslos”, “pecho”), con esa distribución, indica, en primer lugar, la centralidad de lo erótico o el placer carnal en la poesía novísima; y, en segundo lugar, la prevalencia de la descripción física y corporal; sobre todo del sexo femenino, lo que se suma a corroborar nuestras observaciones en las secciones 5.1.1.1(k) y 5.1.1.3(a).

Merece atención especial la palabra que encabeza esta lista: ojo(s). Como ya hemos visto antes su repetición y centralidad en obras literarias de diversos subgéneros llevó a lingüistas prominentes como Donald E. Hardy (2004) a investigar sobre sus colocaciones y connotaciones en obras literarias. El tema de la visión y los ojos parece ser un elemento central no sólo en la poesía novísima, sino en cualquier obra literaria. Pero, en el marco de ese capítulo, lo que nos concierne es dilucidar

cómo los resultados cuantitativos propios de esa palabra apoyan y afirman la posición primaria y esencial que adquiere la percepción visual en el contexto de la poesía novísima estudiada.

h. Naturaleza.

Tabla 17. Sustantivos clave de la naturaleza.

Palabras clave en el C_MdC	Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
amanecer	NOCHE (0.30%, ≈924) (0.30%, ≈786)	SOL (0.14%, ≈319) (0.12%, ≈212)	rosa	bosque
desierto	LUNA (0.11%, ≈265) (0.04%, ≈36)	VIENTO (0.09%, ≈261) (0.07%, ≈186)	rosas	nieve
alamedas	MAR (0.17%, ≈251) (0.15%, ≈186)	CIELO (0.04%, ≈151) (0.09%, ≈200)	jardín	jazmines
arena	CREPÚSCULO (0.03%, ≈145) (0.02%, ≈73)	NIEBLA (0.03%, ≈127) (≈41)	astros	horizonte
arenas	MADRUGADA (0.03%, ≈105) (0.02%, ≈40)	PÁJARO (0.03%, ≈97) (0.03%, ≈89)	palomas	bruma
pétalos	OTOÑO (0.03%, ≈75) (0.05%, ≈101)	PAISAJE (0.04%, ≈74) (0.02%, ≈19)	lirios	vencejos
palmeras	LLUVIA (0.03%, ≈72) (0.05%, ≈122)	AGUA (0.06%, ≈72) (0.11%, ≈84)	jazmín	hojas
desiertos	ATARDECER (0.02%, ≈70) (0.01%, ≈59)	FIRMAMENTO (0.01%, ≈65) (0.01%, ≈49)	primavera	flor
conchas	FUEGO (0.04%, ≈38) (0.02%, ≈42)	PONIENTE (0.02%, ≈35) (0.02%, ≈38)	relámpagos	huertos
alas	BRISA (≈35) (0.02%, ≈71)	TINIEBLA (≈27) (≈22)	árboles	fruta
naturaleza	ÁRBOL (0.02%, ≈23) (0.02%, ≈15)	OLA (0.01%, ≈23) (0.01%, ≈18)	lirio	naranjos

	LLAMA (0.01%, ≈22) (0.03%, ≈26)	INVIERNO (0.02%, ≈14) (0.05%, ≈65)	verano	estrellas
			garza	orilla
			nube	aves
			nido	barro
			nido	aurora

Aunque como hemos visto anteriormente en el punto (f) los elementos del ambiente urbano y la vida cotidiana empezaron a adquirir un peso considerable dentro del género lírico que, en épocas anteriores como el romanticismo español, fue dominado completamente por elementos y paisajes naturales (elementos de la naturaleza orgánica⁴⁷); aquellos no llegaron a sustituir y reemplazar, por completo, la influencia de los fenómenos naturales en la poesía novísima. Es verdad que en Álvarez aparece sustancialmente menos representado el vocabulario clasificado dentro del campo semántico de la naturaleza que en el CSPN; pero ambos corpus comparten, con casi los mismos valores de clavicidad y frecuencia – que son entre los valores más altos en ambas listas de palabras clave –, los mismos fenómenos y elementos naturales: “noche”, “sol”, “luna”, y “cielo”.

Un aspecto que resulta interesante destacar aquí también, es la proyección del concepto de la luz sobre los elementos escogidos de la naturaleza: “noche”, “sol”, “luna”, “crepúsculo”, “niebla”, “tinieblas”, ya que evocan dos dimensiones marca de la poesía novísima, estas son: la influencia de la pintura con sus técnicas como el claroscuro, el sombreado y los colores; y la exaltación de los fenómenos visuales. Verbigracia, la dualidad noche/sol no es más que la ausencia/presencia de luz. Asimismo, el crepúsculo es un fenómeno identificado por su color rojizo resultante de la dispersión de la luz solar.

i. Percepción.

⁴⁷ Para más información sobre la etapa romántica y el rol de la naturaleza en la poesía española, véase: Romero Tobar (1994: 84).

Dentro de esta categoría se agrupan las palabras clave referentes a todo lo perceptible por los cinco sentidos. Así pues, en la tabla siguiente aparecerá el léxico ordenado por el valor de clavicidad en cinco bloques, estos son: lo visual, lo auditivo, lo olfativo, lo saboreado y lo táctil.

Tabla 18. Sustantivos clave de percepción.

Palabras clave en el C_MdC	Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
ruido	LUZ (0.17%, ≈354) (0.31%, ≈781)	ESPLENDOR (0.04%, ≈156) (0.04%, ≈127)	aroma	voz
chasquido	SOMBRA (0.04%, ≈115) (0.07%, ≈242)	RESPLANDOR (0.02%, ≈99) (0.01%, ≈50)	sordidez	clamor
brasas	BRILLO (0.03%, ≈98) (0.02%, ≈48)	FULGOR (0.01%, ≈93) (0.02%, ≈119)	estruendo	fragor
temblor	O(B)SCURIDAD (0.01%, ≈92) (0.03%, ≈109)	BLANCURA (0.01%, ≈69) (0.01%, ≈82)	ecos	música
	OLOR (0.04%, ≈127) (0.04%, ≈165)	HUMO (0.01%, ≈34) (0.03%, ≈72)	músicas	voces
	FRAGANCIA (≈34) (≈27)	SIRENAS (0.01%, ≈50) (0.02%, ≈60)	sonidos	caricias
	GRITO (0.01%, ≈43) (0.02%, ≈56)	SABOR (0.01%, ≈15) (0.02%, ≈20)		
	BESO (0.01%, ≈39) (0.02%, ≈65)			

Los datos aquí presentados muestran la prevalencia de los fenómenos visuales en el contexto de los poemas analizados de ambos corpus, siendo la “luz” – junto con sus reversos la “sombra” y la “oscuridad” – un concepto esencial y componente léxico de peso considerable dentro de estos. Esto constituye una de las evidencias de que para los poetas incluidos en este estudio la versificación se define ante todo como una expresión sensorial y pictórica, al modo de una estampa o un dibujo. Parece

obvia, entonces, la presencia de algunas manifestaciones léxicas de la técnica del claroscuro – junto a las demás técnicas prestadas de las artes plásticas que se exponen a lo largo de este capítulo – en la construcción de los poemas estudiados. Nada mejor ilustra esa afinidad entre pintura y poesía que las palabras de Alberti: “diérame ahora la locura / que en aquel tiempo me tenía / para pintar la poesía con el pincel de la pintura” (Alberti, 1948/2005: 12).

En lo oído, se nota la predominancia del ruido, o sea las formas demasiado sonoras de los fenómenos acústicos cuyo volumen podría resultar ensordecedor (p.ej.: “chasquido”, “estruendo”, “grito”, “fragor”). En efecto, tanto los elementos visuales como los sonoros se presentan elevados al máximo proyectando una experiencia aguda que despierta y aviva los sentidos del receptor. Así pues, adquiere un primer plano el vocabulario referente a la percepción visual y auditiva; mientras que la evocación de los demás sentidos – el olfativo, el táctil y el gusto – se presenta con menos exaltación que los dos primeros.

j. Roles de género.

Los personajes cuantitativamente destacables que aparecen en ambos contextos suelen ser identificados según su género y edad; o sea participan en contextos de generalización.

Tabla 19. Sustantivos clave referentes a la clasificación y los roles sociales de género.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos	Palabras clave en el CSPN
mujer	madame	DAMA (0.04%, ≈89) (0.03%, ≈53)	gentes
mujeres	señor	HOMBRE (0.9%, ≈87) (0.11%, ≈125)	mamá
putas	puta	MUCHACHA (0.01%, ≈32) (0.02%, ≈40)	
camarero	bailarinas	MUCHACHO (0.01%, ≈30) (0.02%, ≈50)	
esclava	viajero	NIÑA	

		(0.02%, ≈29) (0.01%, ≈12)
reyes	amigos	NIÑO (0.03%, ≈21) (0.03%, ≈15)
amantes	amante	
lector		

No obstante, en los textos poéticos de *Museo de Cera*; aparecen roles sociales mucho más variados que en el CSPN tales como “amigo”, “amante” (identificación relacional)⁴⁸ y “rey” (identificación funcional)⁴⁹.

Algunos indicios de la imagen del hombre y su andrógino, la mujer, pueden detectarse a partir del léxico presentado en la Tabla 19. Es bien notable en el caso del corpus de Álvarez que existe una discrepancia en la identificación funcional entre ambos sexos: “camarero”, “viajero”, “reyes” vs. “puta”, “bailarinas”, “esclava”. Hemos de admitir, sin embargo, que dicha observación por sí sola no es suficiente como para emitir conclusiones acerca de la imagen del hombre y la mujer en la obra. Ahora bien, sirve como un indicio primitivo que señala una posible anomalía (i.e. desviación de la norma) en la proyección de ambos sexos en la obra de Álvarez. De ahí que hayamos decidido dedicar el apartado 6.3.6 a investigar más sobre ese tema.

k. Vestimenta, estilo y accesorios.

Tabla 20. Sustantivos clave de vestimenta, estilo y accesorios.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos	Palabras clave en el CSPN
máscara	trenzas	VELO (≈52) (≈22)	guantes pañuelo
joyas	bragas	PERFUME (≈26)	corbata abanico

⁴⁸ La clasificación relacional (*relational identification*) se refiere a la identificación de personas por medio de las relaciones de tipo familiar o profesional que establecen con el otro (p.ej.: colega, tía) (Van Leeuwen, 1996).

⁴⁹ La categorización funcional (*functionalization*) se trata de la representación de las personas por su función o su profesión (p.ej.: médico, pianista) (ibid.).

		(0.01%, ≈58)	
ropas	joya	ZAPATO (0.01%, ≈22) (0.01%, ≈24)	abrigo pendientes
perla	botas		

En la Tabla 20, se nota que la mayoría de las palabras representan artículos de vestimenta femenina. El hecho de que estas palabras figuran como palabras clave del contenido de los poemas sometidos al análisis, indica que la descripción del aspecto físico y apariencia de mujeres particularmente, constituye uno de los temas identificadores de esa circunstancia poética.

I. Comunicación.

Tabla 21. Sustantivos clave referentes a procesos comunicativos.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
retrato	libros	VERSO (0.05%, ≈165) (0.03%, ≈55)	PALABRA (0.4%, ≈51) (0.11%, ≈216)	<i>frases</i>	<i>anuncios</i>
balada	regalo	CANTO (0.02%, ≈32) (0.07%, ≈12)	POEMA (0.02%, ≈20) (0.04%, ≈81)	<i>despedida</i>	
conversación	libro				

El primer aspecto que hay que comentar aquí es cómo el análisis de palabras clave ha resultado preciso y eficiente revelando que, efectivamente, el discurso poético de los estetas novísimos se centraba en sí. A pesar de la influencia tanto comentada del *mass-media* en aquella generación de poetas, nuestro análisis muestra que la reflexión sobre la lengua y poesía (lo que se denomina como metapoesía) encabeza las áreas temáticas clave en la expresión poética de esos años. Ocupan una segunda posición, según su frecuencia y clavicidad, los demás medios de comunicación, como, por ejemplo: los anuncios – un vestigio de la cultura de masas – y los libros.

m. Materiales, sustancias e instrumentos.

Tabla 22. Sustantivos de materiales, sustancias e instrumentos.

Palabras clave en el C_MdC	Lemas compartidos		Palabras clave en el CSPN	
tela	ORO (0.10%, ≈114) (0.08%, ≈66)	CENIZA (0.03%, ≈86) (0.03%, ≈137)	cartón	cal
telas	PORCELANA (0.01%, ≈42) (≈23)	PIEDRA (0.04%, ≈34) (0.03%, ≈37)	arpa	vidrios
	SEDA (0.01%, ≈26) (0.03%, ≈92)	MÁRMOL (0.01%, ≈17) (0.02%, ≈27)	trompeta	
	ESPADA (0.02%, ≈14) (0.07%, ≈13)			

Aunque nos parece algo extraño que haya materiales privilegiados para el uso poético, estos datos muestran una tendencia innegable por parte de los poetas novísimos a recurrir a una gama limitada de elementos naturales y materiales concretos. Son materiales, en su mayoría, de valor económica y estéticamente elevado. Pero, ¿por qué específicamente el uso acentuado del “oro”, “porcelana”, “piedra”, “seda” y “mármol” si hay otros elementos igual de preciosos y poéticos como el diamante, la plata o el terciopelo? Una posible justificación nos remite, otra vez, a la idea de la influencia de las artes plásticas sobre la circunstancia novísima (vid.: 2.1.2.2), puesto que el oro, porcelana y mármol son la materia prima para las obras de escultura y la arquitectura. Otra evidencia que apoya dicha justificación se manifiesta en el punto (f) donde aparecen palabras referentes a obras arquitectónicas y esculturales como de uso clave en ambos corpus (p.ej.: “columna”, “estatua”, “fachada”, “sepulcro”).

Es notable, también, cómo aparece la palabra “ceniza” de uso cuantitativa y cualitativamente destacado en ambos corpus, puesto que constituye una evidencia más de la predominancia de la muerte como uno de las temáticas clave en la poesía novísima.

n. Alcohol y tabaco.

Tabla 23. Sustantivos clave referentes al consumo de alcohol y tabaco.

Palabras clave en el C_MdC		Lemas compartidos	Palabras clave en el CSPN
vodka	botella	COPA (0.07%, ≈60) (0.01%, ≈12)	licor
alcohol	trago		
cognac	cigarrillo		

Frente a la escasez de vocabulario clave referente a las bebidas alcohólicas o el acto de beber en general en el CSPN, en el C_MdC existe una variedad léxica de valor significativo de clavicidad que se refiere al vino y al tabaco. En consecuencia, podemos deducir que el acto de beber y fumar en la poesía alvarecina se convierte en un rasgo temático identificador de su poesía. No obstante, volveremos sobre este tema en la sección 5.1.1.2.

o. Objetos marítimos.

Mientras que en el CSPN aparecían palabras clave* como: remos (0.01%, ≈44), “naufragio” (0.01%, ≈41), “veleros” (≈33), “barca” (≈17), “velas” (≈17); en la lista de palabras clave de *Museo de Cera* no se detectó ninguna palabra que pudiera clasificarse como perteneciente al mundo naval.

5.1.1.2. Los verbos clave.

A través del examinado de los verbos clave en ambos corpus, adquirimos una visión más profunda de la magnitud de las acciones que predominan en este contexto en concreto. ¿Qué tipo de procesos prima en la poesía? ¿Cuál es el quehacer del sujeto lírico? ¿Hay ciertas acciones que son más poéticas que otras? Procuraremos, a lo largo de esta sección extrapolar, a partir de los datos numéricos del análisis de los verbos clave, un razonamiento coherente que dé una respuesta plausible a estas cuestiones.

Hemos de admitir, sin embargo, que, en el caso de las formas verbales, esta modalidad del análisis, la de comparación de corpus brutos, resulta algo deficiente, ya que la herramienta de palabras clave proporciona datos numéricos concernientes al uso de palabras tipo (*word types*) en el corpus, o sea, en este caso, los verbos conjugados. Un análisis más preciso y totalizador requeriría más datos acerca de la clavicidad de los lemas verbales. Es muy posible que un verbo de uso considerablemente destacado sea descartado de nuestra lista de palabras clave porque, como es lógico, cuanto más se incrementa el uso de flexiones variadas del verbo, más disminuye la frecuencia relativa de estas formas flexionadas dentro de las palabras recurrentes en el corpus. Como consecuencia de esto, también la herramienta es incapaz de generar datos cuantitativos acerca del uso verbal en *Museo de Cera*. Razón por la cual, no contaremos únicamente con los resultados aquí esgrimidos para sacar nuestras conclusiones definitivas, sino que llevaremos a cabo un análisis de los lemas verbales en la obra de Álvarez en el marco del capítulo siguiente (6.2.1.2).

Para un mejor seguimiento de los argumentos planteados en esta sección, hemos optado por adjuntar las, relativamente extensas, tablas de los valores cuantitativos asignados a las formas verbales clave de ambos corpus en el Anexo C. En las tablas aparecen las formas verbales que ha extraído la herramienta agrupadas por el lema. Además, como sucede con los sustantivos y adjetivos, los lemas fueron clasificados dentro de nueve categorías semánticas, que son: percepción, estado, emoción, acción y movimiento, cambio, comunicación, cognición, posesión y consumo. Seguidamente, exponemos las observaciones basadas en los datos que se presentan en las tablas adjuntas.

1º: En lo que concierne a los verbos de percepción, ya nos parece obvio que un campo semántico clave en el marco de la poesía novísima es el de la percepción. Estamos examinando palabras clave procedentes de distintas categorías gramaticales y en todas destaca la percepción como una categoría de peso, por la variedad del léxico que contiene y el valor de clavicidad que este adquiere dentro del corpus, tanto en el C_MdC como en el CSPN. Ahora bien, los verbos de percepción en el corpus de Álvarez son de uso más prevalente; y sobre todo las formas verbales de percepción visual: BRILLAR, MIRAR Y

CONTEMPLAR, etcétera. No solo existen más verbos de percepción destacables en *Museo de Cera* que en el corpus de muestras – que en teoría debería incluir verbos más variados por la diversidad estilística que supone el muestreo –, sino que se nota cómo insiste Álvarez en expresarse por medio de esta categoría de formas verbales cuyas flexiones exceden en número y peso a las del CSPN. A nivel más específico, resulta curioso que las únicas formas verbales con clíticos, de un valor de clavicidad destacable, aparezcan en el corpus de *Museo de Cera*. Son las formas: “miradla”, “mirándola”, “mirándome”, pertenecientes al campo de la vista, que, además, reflejan una preferencia de colocación con el sexo femenino. Tal observación ofrece indicios que guiarán el análisis de concordancias del último capítulo.

2º: Tanto el corpus principal como el secundario reflejan un uso casi similar de los verbos de estado, de cognición y de comunicación. Teniendo en mente los temas esencialmente decadentistas (vid.: 3.3), se puede justificar la prominencia del verbo MORIR en ambos corpus con casi los mismos valores cuantitativos y las mismas conjugaciones. De entre los verbos de cognición clave convencionales tipo pensar, saber, sobresale el par: RECORDAR y OLVIDAR; puesto que traen a primer plano el rol de la memoria dentro del contexto de la poesía novísima.

3º: En la esfera de las acciones sentimentales o lo emotivo, se cristaliza, primariamente, la discrepancia entre Álvarez y los demás poetas novísimos respecto a la visión del amor. En el corpus principal, los verbos que correlacionan con el placer (p.ej.: DESEAR, GOZAR) marcan una prominencia cuantitativa significativamente más elevada que en el CSPN. En segundo lugar, parece que el CSPN podría adoptar un tono más triste o pesimista debido a la presencia detectable de verbos con carga emocional negativa como LLORAR, TEMER, ESTREMECER. El corpus principal carece de verbos clave de esta índole.

4º: Nos resulta un hecho llamativo que el verbo VOLVER adquiera relevancia destacable dentro del registro de ambos corpus. Esa posición prominente que adquiere el verbo entre la gama de verbos de acción y movimiento plantea una pregunta importante: ¿qué de poético tendría el verbo “volver” como para desempeñar un rol destacable en el registro de la poesía novísima?

Generalmente, los verbos de movimiento no poseen la misma fuerza expresiva como la de los verbos de percepción en el contexto de ambos corpus, desde un punto de vista cuantitativo. Suponemos que tal no sería el caso en un género como el de novelas policíacas, verbigracia, cuyo suspense y atractivo suelen depender de las persecuciones y confrontaciones, o sea las acciones de movimiento. Tal y como se puede intuir, en el contexto de la poesía, los verbos de movimiento son poco agresivos, poco violentos y poco súbitos – en comparación con verbos como saltar, tirotear, golpear para citar un ejemplo –, son más bien mansos, relacionados con el desplazamiento en el espacio (ir, venir, cruzar, atravesar) o con el ejercicio de una actividad creativa o artística (tocar, bailar, alzar, levantar). Volviendo al caso de VOLVER – la políptoton intencionada – que puede referirse a un desplazamiento en el espacio o en el tiempo, este remite a un punto pasado o anterior, sea en el espacio o en el tiempo. Esto enlaza con el eje de la memoria y el recuerdo que forma parte esencial de la poesía novísima.

5º: En los verbos de cambio, hemos observado que en ambos corpus se destacan dos modalidades de cambio: el cambio en la intensidad, representadas en la prominencia de uso de verbos como ARDER, INCENDIAR, ENCENDER, APAGAR; y en el marco espaciotemporal con el uso del verbo PASAR cuyas conjugaciones en el corpus principal exceden, en número y clavicidad, las del CSPN. Por otro lado, el corpus secundario muestra una tendencia marcada por emplear los verbos de cambio natural tipo: LLOVER, AMANECER, ANOCHECER. El hecho que ya hemos advertido en el punto (h) respecto a la prevalencia de elementos y fenómenos de la naturaleza en el corpus secundario más que en el corpus principal.

6º: Otro aspecto comentado anteriormente en el punto (n), que vuelve a manifestarse en el uso verbal también, es el rol del consumo alcohólico y del tabaco en la circunstancia alvarecina. Ningún verbo de consumo sobresale por su uso relevante en el CSPN; mientras que en el corpus principal se destacan casi todas las flexiones del verbo beber conjugado en presente con la primera, segunda y tercera persona.

7º: Finalmente, los verbos de posesión ocupan la última posición dentro de las categorías semánticas de las acciones verbales más destacadas en ambos corpus. Las acciones TENER/DAR no parecen jugar un rol primordial como MORIR/RECORDAR en el contexto de la poesía novísima. Para dar cuenta de la discrepancia enorme entre géneros y registros distintos, recurrimos a una de las conclusiones del trabajo fin de máster de la investigadora acerca del discurso de la prensa femenina española (Ghoraba, 2013), que ha demostrado mayor prominencia de los verbos de posesión en el discurso de las revistas femeninas españolas sobre los verbos de percepción que ocupaban la última posición, según su porcentaje de repetición y valor de clavicidad.

5.1.1.3. *Los adjetivos clave.*

Es cierto que los adjetivos clave que aparecen en ambas listas no nos dicen mucho acerca de la temática de ambos corpus, por estar aislados del elemento descrito; aun así, su clasificación en las categorías siguientes permite tener una idea más del estilo que de la temática de ambos corpus.

a. Propiedades físicas.

Los datos cuantitativos de esta categoría de adjetivos contribuyen a formular tres juicios distintos acerca de la descripción física en la obra novísima.

Tabla 24. Adjetivos clave de propiedades físicas⁵⁰.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
obscura	0.02	152	azul	0.08	120
hermosa	0.03	91	oscuro	0.06	117
muerto	0.04	66	hermoso	0.03	92
ciega	0.02	64	azules	0.03	72
bella	0.03	61	sombrío	0.07	69
desnudo	0.02	55	desnuda	0.02	66
deslumbrante	0.01	52	desnudos	0.02	65
bellísimos		49	suave	0.03	65
oscuras		43	desnudo	0.02	64
espesa	0.01	37	ciegos	0.02	64
hermosos	0.01	37	oscura	0.03	61

⁵⁰ Los adjetivos clave que ambos corpus tienen en común están resaltados en negrita, en las tablas 24, 35, 26, 27, 28 y 29.

delicada	0.01	37	sordo	0.01	55
bellísimo		36	ciega	0.02	52
suave	0.02	36	luminosos	0.01	51
espeso		36	encendido	0.02	50
hermoso	0.01	31	muertas	0.02	50
muertos	0.02	27	ciego	0.02	50
rubia		24	bello	0.02	49
desnuda		20	mudo	0.02	47
doradas		20	muerto	0.04	46
lisos		18	frágil	0.01	41
desnudos		18	muertos	0.03	41
hermosas		16	opaco		40
suaves		16	negros	0.03	36
muerta	0.01	16	blanda	0.01	36
brillantes	0.01	16	encendidos		35
elegante		16	grises	0.01	34
destruidos		13	verdes	0.02	33
bellas	0.02	13	delicado	0.01	33
dorado	0.01	11	oscuras	0.01	33
			dorados	0.01	33
			muerta	0.01	32
			oscuros	0.01	31
			amarillos	0.01	30
			violetas		30
			negra	0.02	30
			pálida		30
			ocre		28
			dorado	0.02	28
			rotas		27
			púrpura	0.01	25
			desnudas		26
			transparente	0.01	26
			negras	0.02	26
			ciegas		26
			duro	0.02	24
			rojos	0.01	22
			negro	0.04	21
			blanco	0.04	21
			blancas	0.02	20
			rojo	0.03	17
			rubio	0.01	16
			hermosa	0.01	16
			muda		15
			fina		15
			roto		14

brillante	0.01	13
suaves		13
gris	0.01	12
verde	0.03	11
ligero		11

Primero, el aspecto físico de mayor peso e interés para los estetas novísimos es esencialmente de índole visual-estético: la belleza. Para dar cuenta de la superioridad de la cualidad de belleza sobre cualquier otro rasgo identificativo/calificativo de persona o cosa, basta con volver a examinar los valores que adquieren los adjetivos de aptitudes mentales o morales (vid.: 5.1.1.1(d)). Los personajes o cosas merecedores de mención, descripción y singularización en el registro de la poesía novísima son principalmente de atractivo estético y físico; son: “desnudos”, “hermosos” o incluso “bellísimos”. Nótese el toque hiperbólico con el uso del adjetivo en grado superlativo, que se confiere a los adjetivos de belleza en Álvarez que parece ser una marca estilística del poeta que opta por maximizar la carga semántica de sus adjetivos; y, por consiguiente, elevar lo descrito a un estado supremo.

Segundo, la muerte como una cualidad fisiológica incambiable del cuerpo, está fuertemente presente en la descripción de personas o cosas. El adjetivo "muerto" aparece con todas sus variantes gramaticales (de género y número) en ambas listas de palabras clave. El concepto de la muerte es gramaticalmente omnipresente; esto es, la muerte como término aparece como clave en todas sus posibles formas y variantes léxicas: verbo (MORIR), sustantivo (muerte) y adjetivo (muerto), tanto en el corpus principal como en el secundario.

Tercero, es en esta categoría de adjetivos donde se cristaliza la dimensión pintoresca en el estilo de los estetas novísimos. Existe una fuerte tendencia poética, cuyos ecos han sido detectados en el punto 5.1.1.1(i), por la configuración de objetos a través del color. Aunque la poesía alvarecina es menos colorida que la de los textos del CSPN, en esta el contraste de claro-oscuro sustituye a la variedad cromática destacable en el CSPN, produciendo el mismo efecto. Podríamos decir, basándonos en los datos cuantitativos de la tabla, que es más característico de Álvarez el juego

de luces y sombras; mientras que, en el corpus de muestras, es más amplia la gama de contrastes cromáticos y acromáticos (i.e. blanco y negro).

b. Adjetivos evaluativos.

Es esta la categoría con el mayor número de adjetivos variados. A pesar de ello, se distingue una tendencia en común en la selección de los adjetivos evaluativos utilizados por los poetas novísimos. Puesto que la mayoría de los adjetivos clave que aparecen en la Tabla 25 expresan cualidades extremas, equivalentes al grado superlativo de los adjetivos graduables, como, por ejemplo: “perfecto”, “sublime”, “imposible”, etcétera.

Tabla 25. Adjetivos evaluativos clave.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
atroz	0.02	130	dulce	0.06	127
inefable	0.01	83	inútil	0.03	108
querido	0.03	76	dulces	0.03	87
sereno	0.02	75	estéril	0.02	82
terrible	0.03	71	eterno	0.02	68
querida	0.02	61	atroz	0.01	52
extraña	0.02	60	inacabable		46
maravillosa	0.01	48	perfecta	0.02	45
misteriosa	0.02	47	extraño	0.02	43
misterioso	0.02	46	imposible	0.02	33
asombroso	0.01	45	breve	0.03	31
memorable	0.01	45	extraña	0.02	31
dulce	0.03	42	infame		27
excitantes		42	ajeno		27
inútil	0.01	40	perfecto	0.02	27
abominable		38	tenue		25
admirable	0.01	36	mortal	0.01	25
fascinante		35	querido	0.01	24
misteriosos		34	rara	0.01	23
incomprensible		34	exacta	0.01	23
perfecta	0.01	32	ajena		21
sutil	0.01	31	leve		21
brutal	0.01	31	invisible	0.01	20
perfecto	0.02	28	perpetuo		20
Bueno	0.02	28	hostil		18
digno	0.01	26	amable		17
amada	0.01	25	falsa		14

agradable	0.01	25	exacto		14
sagrado	0.01	23	possible	0.04	12
inolvidable		22	fácil	0.01	12
sublime		20	breves		12
solemne		20	Seguro	0.01	11
buen	0.03	20			
magnifico		18			
maravilloso		18			
fatal		18			
sagrada	0.01	17			
imposible	0.01	16			
extrañas		15			
fantástico		15			
serena		12			

La descripción evaluativa de cosas/personas en el registro de la poesía tiende a realizarse por medio de adjetivos de valor expresivo intensificado. Se maximiza la cualidad designada con la selección de adjetivos hiperbólicos como: “inacabable”, “inefable”, “eterno”, “perpetuo”.

Ahora bien, es notable que en el corpus principal el número de adjetivos evaluativos positivos excede el de los adjetivos positivos del CSPN. Existe una exageración de tinte optimista en la poesía alvarecina más patente que en el CSPN. Adjetivos como: “misterioso”, “inolvidable”, “memorable”, “maravilloso”, “agradable”, “fantástico”, etc., constituyen el 70% del total de los adjetivos evaluativos clave del *Museo de Cera* que aparecen en la tabla anterior.

c. Estadios transitorios.

Tabla 26. Adjetivos clave de estadio.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
borracho	0.02	77	frío	0.04	97
helada	0.02	71	tibio	0.01	59
helado	0.02	57	dormido	0.02	59
limpio	0.02	56	nocturno	0.02	58
tumbado	0.01	56	ardiente	0.02	55
limpia	0.02	56	fatigado		49
caliente	0.03	55	inmóvil	0.01	49

mojado	0.01	54	cansado	0.01	46
frío	0.03	52	cálida	0.01	45
borrachos	0.01	46	vacíos	0.01	43
lleno	0.02	44	vivos	0.02	43
fría	0.02	39	ardientes		42
fríos	0.01	37	helada	0.01	41
sucia	0.01	32	vacía	0.01	36
seca	0.01	26	puro	0.02	34
ardiente		26	fríos	0.01	34
dormida		25	solá	0.03	32
cálida		22	fría	0.02	32
húmeda		17	cerrados	0.01	31
viva	0.01	17	ausente	0.01	30
pura	0.01	14	cerrada	0.02	30
húmedos	0.01	12	sucia		27
			pobre	0.02	25
			nocturnos	0.01	25
			solos	0.01	20
			abiertas	0.01	18
			húmedos		18
			claro	0.02	18

El aspecto más llamativo en este grupo de adjetivos referentes a estados transitorios es la fuerte presencia de antónimos, o sea de estados transitorios opuestos: “limpio”/”sucio”; “vacío”/”lleno”, “fría”/”ardiente”. Destaca de entre estos pares, el contraste más frecuentemente utilizado de frío/calor (p.ej.: “cálido”, “tibio”, “fríos”, “ardiente”, “helada”). Es esta dualidad de estados transitorios el rasgo más característico de la expresión poética novísima. ¿Acaso sea una influencia más de la pintura? Esta relación de oposición, igual que la técnica de contraste entre colores cálidos y fríos, ayuda a resaltar la fuerza expresiva – equivalente al concepto de energía cromática en la pintura – de un estado por su contraste con el extremo opuesto.

Contemplemos el ejemplo que da Caivano del efecto de contraste cálido/frío en la pintura: “si el púrpura (que individualmente no parece cálido ni frío) es ubicado dentro de una gama de colores cálidos se verá como frío por contraste” (2004: 14). Se trata, pues, una imagen como: “helado vuelo en el sol de los sentidos” (Álvarez, 2016a: 164), de una imitación fiel del concepto del contraste cromático, elaborada por el léxico en lugar de los colores.

Aparte de los adjetivos antónimos, aparecen en la tabla repeticiones de una serie de adjetivos que se relacionan por sinonimia, y que también apuntan estadios físicos temporales, como: “fatigado”, “cansado”, “inmóvil”, “tumbado”, “dormido”, “borracho”. Reflejan, todos, estados poco activos y generalmente agotados de lo descrito. Sin embargo, frente a ese tipo de estados que tiran hacia la pasividad o negatividad, no existen en la lista adjetivos clave que representen estados físicos más activos. Parece que hay una asociación entre expresión poética y los estados estáticos frente a los dinámicos.

d. Aptitudes.

Bajo la categoría de aptitudes, hemos agrupado todas aquellas cualidades que designan una facultad mental o disposición psicológica por parte del sujeto al que se refieren. Como los adjetivos son, por definición, palabras que califican o determinan a los sustantivos; estos contribuyen a la identificación de las entidades que califican. Tanto en la poesía de Álvarez como en la del muestreo de poetas novísimos, existe una identificación por cualidades psicológicas o innatas – en caso de que el elemento descrito sea animado – o atributos inherentes – en caso de que lo descrito sea inanimado.

Tabla 27. Adjetivos clave que denotan aptitudes.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
noble	0.04	87	torpe	0.02	79
loco	0.02	54	inocente	0.02	51
solitaria	0.01	38	silencioso	0.01	48
estúpida		36	pederastas		40
salvaje	0.02	29	silenciosa		36
sabia		27	fiel	0.02	34
generosa		25	loca		20
silencioso		25	salvaje	0.01	14
loca	0.01	23			
solitarias		22			
generoso		22			
solitarias		22			
solitario	0.02	20			
locos		19			
inteligente	0.01	18			
nobles	0.01	14			

Atendiendo a la relación de sinonimia y antonimia entre las palabras clave que aparecen en la tabla, parece que estos adjetivos designan cualidades pertenecientes a dos extremos: “solitario”, “silencioso”, “inocente” vs. “salvaje”; “estúpida”, “torpe” vs. “loca”, “inteligente”. Es una característica que quizá podría ser justificada por la recurrencia a la antonimia como figura retórica constituyendo una marca estilística de los corpus estudiados.

Se observa, además, que, en el corpus de Álvarez, hay una tendencia más clara que en el CSPN a realizar identificaciones por las facultades mentales – nótese las desinencias del género femenino –; p.ej.: “estúpida”, “inteligente”, “sabia”.

e. Dimensión, edad, velocidad y posición.

Las dos listas que aparecen en la Tabla 27 son casi idénticas. Los poetas novísimos coinciden totalmente en la exaltación de “lo viejo”, ya sean personas u objetos. La vuelta al pasado constituye el recurso con el que logran parar el momento presente y predecir el futuro (véase: 3.3.4).

Tabla 28. Adjetivos clave de dimensión, edad, velocidad y posición.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
inmenso	0.02	71	hondo	0.02	55
inmensa	0.02	54	honda	0.01	26
enorme	0.04	50	redondo	0.01	18
vasta	0.01	28	vasto		17
largas	0.02	20	largas	0.01	12
largos	0.01	14	espiral		12
Viejo	0.07	128	viejos	0.03	55
viejos	0.03	73	Viejo	0.04	52
joven	0.07	62	Viejas	0.02	34
Viejas	0.02	37	vieja	0.03	29
vieja	0.02	20	joven	0.04	19
anciano		15	lentas	0.02	65
lentas		24	fugaz	0.01	37
lentos		21	lentos	0.01	35
lejano		15	lento	0.01	23
			lenta		12
			lejana	0.02	57

Respecto a los adjetivos de dimensiones, no son sustancialmente predominantes en ambos corpus, pero se nota que la mayoría de estos adjetivos apuestan por la amplitud y la profundidad. En la poesía novísima, son más destacables los objetos de dimensiones desmesuradas.

Por último, conviene añadir que nos resulta curioso el énfasis que se da a la cualidad de “lento” en ambos corpus. Es casi el único adjetivo clave de velocidad que aparece en ambas listas. Por lo cual, hemos decidido dedicarle más atención en la sección 6.2.4.2, teniendo en cuenta su relevancia cuantitativa dentro de ambos corpus como adverbio.

f. Estados de ánimo

Es obvio, por la distribución de los datos en la Tabla 29, que el estado anímico más representado en el contexto de ambos corpus es el de la “felicidad”. Los adjetivos que designan estados emocionales indeseables como la “tristeza” no ocurren con la misma frecuencia o relevancia que los estados más positivos.

Tabla 29. Adjetivos clave de estados de ánimo.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
feliz	0.04	130	feliz	0.03	88
dichoso	0.01	72	dichoso	0.01	74
orgullosa	0.02	54	felices	0.02	42
orgullosos	0.01	52	tristes	0.01	41
triste	0.01	46	enamorado	0.01	26
alegres	0.02	40			
alegre		23			
	0.02	21			

5.1.2. Nombres propios clave.

En la tabla siguiente, aparecen los nombres destacables por la herramienta como palabras clave divididos en dos bloques: el de nombres de personajes y el de topónimos.

Tabla 30. Nombres propios clave.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
Stendhal	0.02	144	Aliosha	0.01	79
Kavafis	0.01	132	Agrippa		55
Mozart	0.03	124	Daniela		23
Shakespeare	0.03	108	Lutero		17
Mizogushi	0.01	102	Samui		76
Borges	0.03	95	Kho		67
Montaigne	0.01	88	Praga	0.02	37
Welles	0.02	83	Tiffany		31
Tácito	0.02	77	Ginebra	0.02	29
Lester	0.02	75	Venecia	0.02	23
Rilke	0.01	66			
Virgilio	0.02	66			
Callas	0.01	63			
Falstaff	0.01	61			
Flaubert	0.01	50			
Hölderlin		49			
Antinoo		48			
Espriu		47			
Velázquez	0.02	45			
Billie	0.01	44			
Rimbaud	0.01	44			
Ahab		43			
Casanova	0.01	42			
Lampedusa		41			
Adriano	0.01	39			
Baudelaire	0.01	38			
Bufón		37			
Holiday	0.01	37			
Nabokov		35			
Quevedo	0.01	34			
Homero	0.01	32			
Vivaldi		31			
Saura		31			
Verlaine		29			
Lawrence	0.01	29			
Stevenson		28			
Rembrandt		27			
Hemingway		26			
Maribel		25			
Rousseau		25			
Pound		24			

Tucídides		23
Melville		22
Ulises		22
Plutarco		22
Pompeyo		19
Manrique		18
Chopin		18
Cleopatra		16
Young	0.01	15
Po		13
Teresa	0.01	12
Matías		11
Venezia	0.04	246
Istanbul	0.03	183
Roma	0.05	47
Esmirna		35
Borgia		30
París	0.04	17
Alejandro	0.01	17
Pietro		16
Ginebra	0.01	15
Troya		14

Lo más notable acerca de los datos en la tabla anterior es la discrepancia en la evocación de personajes y lugares ficticios y reales entre Álvarez y los demás poetas novísimos. El número de nombres propios detectados en el corpus de *Museo de Cera* es seis veces mayor que el total de los nombres propios aparecidos en el CSPN. Este hecho que parece apoyar, al menos estadísticamente, los juicios de crítica literaria sobre la obra de Álvarez que aluden a una "exagerada" inclinación a la intertextualidad y la técnica del correlato objetivo. Coincidimos, en parte, entonces, con la valoración crítica de Ferrán explicando que:

El poeta se ve a sí mismo más como un director de orquesta hábilmente tocando distintas partituras, que un autor presentando una idea original. Muy presente en la mentalidad del poeta está la idea de que toda creación literaria es un ejercicio de ficcionalización. (2007: 77)

Como ya se ha comentado anteriormente en 3.3.5, la escuela que formaron los poetas novísimos recibió en la literatura la denominación de "venecianismo" debido a la influencia que ejercía esa ciudad con sus canales y restos arquitectónicos, en su poesía. No es de extrañar, pues, que Venecia - o como la prefiere escribir Álvarez en

su lengua original: *Venezia* - sea el topónimo en común más repetido en ambos corpus.

5.1.3. Palabras clave marcadoras del estilo.

Integran esa sección aquellas categorías de palabras clave pertenecientes a clases cerradas, es decir, los pronombres, los adverbios y los demostrativos.

5.1.3.1. Los pronombres.

El análisis de clavicidad de los pronombres personales o posesivos de uso sobresaliente en ambas obras demuestra, sin lugar a dudas, que la versificación, al menos en la circunstancia novísima, no es más que un proceso comunicativo en forma de un diálogo en directo entre un *yo* y un otro (un *tú*) que podría referirse al poeta mismo, al receptor (un *tú* empírico), o a un ser inanimado o imaginario.

Sería innecesario, en este caso, exponer todos los pronombres que se obtienen como claves en el discurso de ambos corpus - cuyo total llega a 33 pronombres en el corpus principal y 25 en el CSPN - ya que los diez primeros pronombres que encabezan las listas de esta categoría (pronombres personales y posesivos) son, exclusivamente, pronombres de primera y segunda persona. Los demás pronombres que integran las listas son formas variadas de pronombres átonos o pronombres posesivos, también de primera y segunda persona del singular o plural. No han sido detectados por la herramienta como clave los pronombres referentes a la tercera persona.

Tabla 31. Pronombres personales y posesivos clave.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
mi	0.50	1796	tu	0.33	1101
tu	0.39	1569	me	0.38	946
me	0.38	1073	mi	0.33	900
tus	0.19	986	te	0.27	832
te	0.28	948	mis	0.17	662
mis	0.17	752	yo	0.20	623
yo	0.22	617	tus	0.13	526
tú	0.13	547	tú	0.12	426
nos	0.18	439	nos	0.19	408

Todos aquellos datos refuerzan la idea del involucramiento de aquel *tú* empírico; siendo representante del lector, receptor o el mismo poeta (en cuyo caso se trataría de un procedimiento de ensimismamiento) en el desarrollo del poema. Concluimos, pues, que la distribución de los pronombres clave en el discurso poético de ambos corpus constituye una evidencia léxica de lo que señalaron críticos como Jaime Siles (1990: 147) – también poeta coetáneo de los novísimos – sobre el rol del lector/receptor como "co-partícipe en el texto".

5.1.3.2. *Los adverbios.*

Entre los adverbios de uso sobresaliente en los dos corpus, resulta interesante mencionar el uso que se hace de los adverbios de duda y modo en ambos corpus. Como veremos a continuación en la Tabla 32, hemos agrupado los adverbios clave en bloques según un criterio semántico.

Tabla 32. Adverbios clave.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
sí	0.14	259	sí	0.05	34
casi	0.05	15	apenas	0.03	27
acaso	0.06	357	acaso	0.04	194
quizá	0.07	230	quizá	0.02	31
seguramente	0.01	29	lejos	0.06	130
allá	0.08	211	allá	0.06	121
ahí	0.07	163	aquí	0.08	117
aquí	0.06	77	allí	0.08	70
lejos	0.03	68	ahí	0.02	14
allí	0.04	20	despacio	0.02	90
lentamente	0.04	126	suavemente	0.01	54
despacio	0.02	97	mal	0.04	48
misteriosamente	0.01	40	así	0.14	30
bien	0.09	40	bien	0.07	18
suavemente	0.01	37	no	1.08	678
no	0.89	461	ni	0.26	527
ni	0.17	294	nunca	0.14	208
nunca	0.08	99	jamás	0.01	21
jamás	0.03	57	ahora	0.16	259
tampoco	0.02	34	ya	0.28	165

ya	0.41	433	aún	0.13	164
aún	0.17	310	siempre	0.13	139
ahora	0.11	169	todavía	0.04	31
pronto	0.08	167	pronto	0.04	30
siempre	0.13	152	ayer		19
ayer	0.01	23			

Los adverbios de duda, algo más destacable en el corpus de Álvarez, constituyen un marcador estilístico en el registro de ambos corpus. La frecuencia y la clavicidad de esta clase de adverbios traen a mente los juicios críticos, anteriormente expuestos en detalle, acerca del escepticismo filosófico y lingüístico que reinaba en el contexto socio-político de los novísimos (vid.: 2.1.2.1).

Ahora bien, los adverbios de modo, de peso considerable dentro de ambos corpus, coinciden en evocar un ambiente de apacibilidad, con el uso de “despacio”, “suavemente”, “lentamente”, que representan los únicos adverbios de modo, no convencionales - como p.ej.: “bien” y “mal” -, detectados como clave en el discurso poético de ambos corpus. Conviene aludir, además, al uso de *misteriosamente* que destaca en el corpus alvarecino por su clavicidad; puesto que la cualidad de misterioso es de uso lingüístico proliferado en el corpus de *Museo de Cera* (véase las tablas 12 y 25). Sobre el concepto del “misterio” y lo que constituye en su ideología y obra, el poeta ha postulado que frente al escepticismo religioso - en que se encuentra el poeta - viene la fe en el misterio, en lo misterioso que supera el marco de sistemas religiosos y las doctrinas ideológicas opuestas. En palabras del propio poeta, se vislumbran los ecos de la crisis epistémica señalada en los apartados 2.1.2.3.1 y 3.3.4 y cómo él le encuentra sentido:

siempre he pensado que hacía falta un acto de fe tan grande para negar cualquier divinidad como para afirmarla. Es un acto de fe y yo soy incapaz de ese acto de fe (...) yo creo que es tan misterioso el mundo, tan misterioso el firmamento. Esto es nadie sabe nada. esto es tan misterioso que nos sobrepasa. Entonces, me estoy dispuesto a creérmelo todo, y al mismo tiempo hay algo en mí que no lo cree, lo que no sé es nada. Entonces, lo que sí tengo es una

profunda adoración del misterio, y para mí uno de los símbolos de ese misterio es la luna". (J. M. Álvarez, comunicación personal, 1 de octubre de 2016)⁵¹

5.1.3.3. Los demostrativos.

Tal y como reflejan los datos recogidos en la Tabla 33, el uso de los demostrativos en *Museo de Cera* excede, cuantitativa y cualitativamente, su uso en el corpus de muestras. Por lo cual, podemos concluir que el empleo de demostrativos constituye un rasgo característico y distintivo de la escritura poética de Álvarez.

Tabla 33. Demostrativos clave.

C_MdC	FR (%)	keyness (≈)	CSPN	FR (%)	keyness (≈)
esa	0.41	1104	aquel	0.13	281
ese	0.32	507	aquella	0.04	62
aquel	0.15	418	esa	0.06	28
esas	0.12	385	aquello	0.01	20
aquella	0.12	355	ese	0.08	13
esos	0.11	294	aquél		13
eso	0.08	120	esos	0.02	13
aquellas	0.04	103			
aquellos	0.06	89			
aquello	0.02	60			
esta	0.21	18			
aquél		12			

En lo que respecta a los valores de los demostrativos, se ha destinado la sección 6.3.1 a examinar las concordancias y las particularidades de uso de los demostrativos en el contexto de la poesía de C_MdC, de forma más detallada.

5.2. Sobre la Temática y Estilo de *Museo de Cera*

La lista de palabras clave generada a partir de la comparación del C_MdC por Álvarez con el CSPN resalta el léxico distintivo de aquel. No es de extrañar que el léxico generado por la herramienta en este caso sea menor en número y valores de clavicidad que el resultante de la comparación del corpus principal y secundario con

⁵¹ Transcripción propia de la grabación de la entrevista realizada con el poeta por parte de la investigadora.

el corpus de referencia. Esto puede explicarse por la convergencia entre ambos registros pertenecientes al contexto de la poesía novísima.

El total de palabras positivas extraídas como clave es 132. Estas han sido agrupadas según un criterio sintáctico y semántico en categorías indicadoras de la temática de la obra y de los marcadores estilísticos del poeta. No todo el léxico generado y categorizado manifiesta una propiedad puramente alvarecina, ya que como se ha visto y argumentado a lo largo de ese capítulo, el C_MdC comparte muchos de sus rasgos léxico-semánticos con el CSPN, aunque varíen su porcentaje y peso entre ambos corpus. De ahí que hayamos empezado por destacar y comentar aquellos aspectos lingüísticos que son propios del registro de la poesía novísima en general, para poder señalar, en una segunda fase, los que ayudan a crear la huella distintiva de nuestro poeta.

Sirva como ejemplo el caso de las palabras “obscuras” y “obscuridad”, ambas resultantes como palabras clave en el C_MdC. Sin el análisis realizado en la sección 5.1, podríamos haber sacado conclusiones erróneas acerca de la temática y la tonalidad de la obra; ignorando que estas palabras figuran en la lista de palabras clave no por su contenido semántico de uso único y relevante, sino por su manera de escribir distinta, considerada como arcaica, en la obra de Álvarez. Ambas palabras aparecen en el CSPN con valores cuantitativos parecidos de frecuencia y clavicidad, pero sucede que los poetas novísimos no las suelen escribir en sus formas anticuadas.

En el Anexo D, aparecen recopiladas las palabras clave analizadas divididas en 12 categorías gramaticales, que son: nombres abstractos, adjetivos, adverbios, determinantes, nombres concretos, demostrativos, voces extranjeras, nexos y conjunciones, nombres propios, pronombres personales y posesivos, topónimos y verbos. De la distribución del léxico en estas categorías, hemos podido detectar tendencias remarcables respecto al estilo y la temática del poeta en su obra *Museo de Cera*. Basándonos en estas tendencias, ha sido posible definir ocho rasgos distintivos del lenguaje poético de Álvarez en su *Museo de Cera*. A continuación, exponemos cada uno de aquellos rasgos acompañado con los resultados y evidencias que lo apoyan.

5.2.1. Prevalencia de los conceptos abstractos.

El número de los sustantivos abstractos que aparecen en la lista del Anexo D excede el de los nombres concretos. Es verdad que la discrepancia en el número podría parecer mínima o insignificante, pero si echamos un vistazo a los sustantivos abstractos clave, nos damos cuenta de la predilección alvarecina por evocar valores abstractos absolutos ya sean morales (p.ej.: “grandeza”, “honor”), intelectuales (p.ej.: “inteligencia”, “locura”), emotivas (p.ej.: “desesperación”, “furia”) o físicas (p.ej.: “belleza”). Los términos abstractos referentes a valores y atributos absolutos, normalmente positivos o deseables, como: la “libertad”, la “civilización”, la “fuerza”, forman parte de la poética de Álvarez.

Por el contrario, si volvemos a la sección anterior (5.1), es posible atisbar que, generalmente, en el discurso poético novísimo el número de sustantivos concretos excede el de los sustantivos abstractos. Una observación que coincide con los resultados de Kao y Jurafsky (2012) que, como ya se ha apuntado en 1.2.3, revelan una tendencia general en la poesía profesional contemporánea por el uso de términos concretos, particularmente los referentes a elementos de la naturaleza, más que los referentes a conceptos abstractos. Y, de hecho, en el punto 5.1.1.1(h), fue notable la diferencia en número y peso entre el uso de sustantivos concretos pertenecientes al campo de la naturaleza en *Museo de Cera* y en el CSPN. En el último, hay más términos concretos referentes a elementos y fenómenos naturales que en el C_MdC.

Otra evidencia de la prevalencia de los términos abstractos en la obra de Álvarez se encuentra al examinar la lista de palabras clave negativas⁵² (*negative key words*), donde el número de sustantivos concretos excede el de los sustantivos inmatriciales o abstractos. De entre ellos, destacan palabras como: “cielo”, “rosas”, “jardín”, “agua”, “aire” – que son de uso menos significativo o común que en el CSPN.

5.2.2. *Foregrounding* de la percepción visual.

Examinando la lista del Anexo D en su totalidad, se constata la centralidad de lo visual en la expresión poética de Álvarez, lo cual se manifiesta en categorías léxicas

⁵² Véase el listado de palabras clave negativas de *Museo de Cera*, resultantes a partir de su comparación con el CSPN como corpus de referencia en el Anexo E.

diversas. En la figura siguiente (Figura 21), aparece el léxico resultante como clave, a partir de la comparación del C_MdC con el CSPN, que conlleva una dimensión esencialmente visual en su connotación semántica.

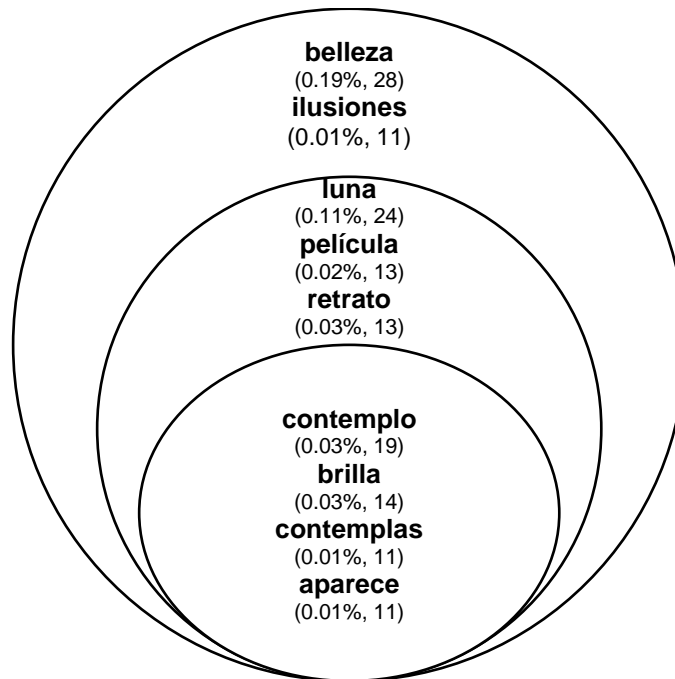


Figura 21. Configuración léxica referente a la percepción visual en el C_MdC.

Partiendo de ello, pensamos que la era de "gratificación sensorial" (Debicki, 1997: 193) en la que se formaron los novísimos y que tuvo influencias innegables sobre su expresión poética, se ha manifestado, principalmente, en la exaltación del eje de lo visual en la poesía de *Museo de Cera*. Parece que todo parte del sentido de la vista: poesía, placer, cognición y comunicación. Claro que no podemos afirmar una suposición como tal sin un análisis más profundo de concordancias que se llevará a cabo en el apartado 6.3.4. Sin embargo, estos resultados, aun cuando incipientes, sirven para mostrar los factores peculiares merecedores del tipo de investigación que se realiza en el capítulo posterior.

5.2.3. Ecos del dandismo.

Hemos identificado en la lista una gama de palabras clave entre las cuales habría una correlación significativa y que formaban un eje relevante dentro de la poesía alvarecina. Sin embargo, aunque fácilmente detectable la tendencia y la

afinidad entre aquellas palabras, esta fue tanto ambigua como problemática a la hora de intentar definirla y precisar su motivo y efectos. Sólo a través de la consulta de los estudios de crítica literaria que hemos sido capaces de materializar esa tendencia y ponerle nombre.

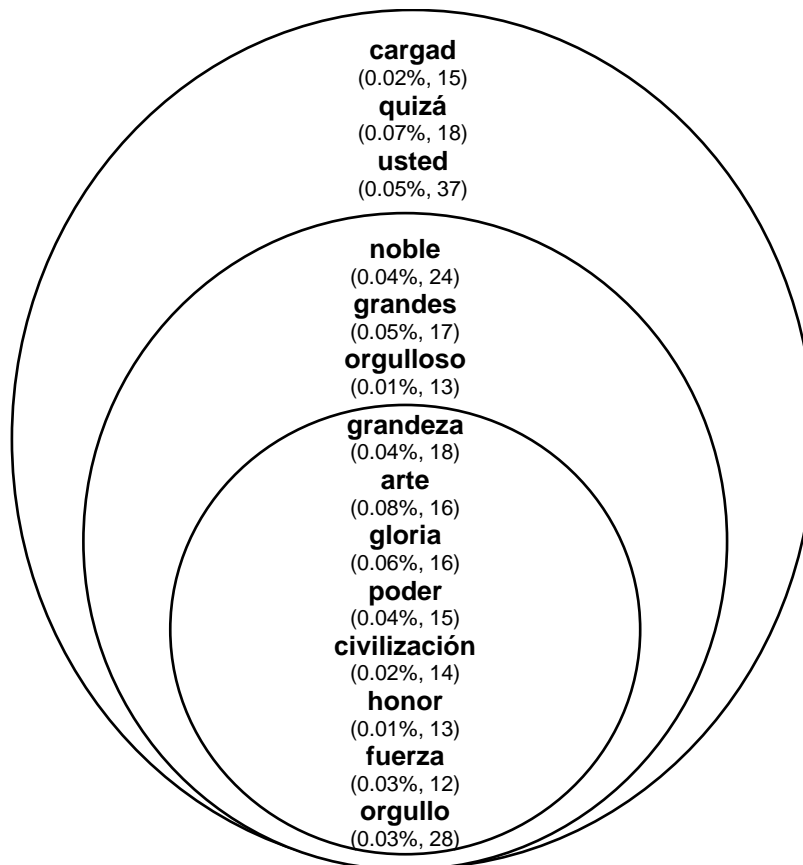


Figura 22. Configuración léxica del dandismo en el C_MdC.

Gracias a la aportación de Loredo Narciandi (2012) quién, en su artículo concebido como un estudio de psicología literaria, ha logrado acotar las características de la proyección del personaje dandi en la literatura, hemos descubierto cómo contribuyen esta gama de palabras clave en la Figura 22 a configurar el dandismo en la obra alvarecina. Al principio Narciandi resalta la esencia de la actitud dandi cuyo propósito es:

alcanzar un autocontrol absoluto para presentarse ante los demás como un objeto estético. Se trataba de controlar las emociones, los pensamientos y los gestos, con el fin de adoptar una pose que debía convertirse en natural precisamente por haberse interiorizado como un hábito. El dandi tenía que parecer imperturbable, desdeñoso, cínico, aburrido, impredecible, brillante,

alerta, impenetrable, seductor, fascinante, encantador, impertinente, lánguido, despreocupado, distante, bello. (2012: 35)

Luego, concluye su estudio afirmando que de entre las manifestaciones literarias de esta actitud destacan: la proyección de la imagen del héroe, la evocación de los modales cortesanos, la presencia de ecos de la filosofía nietzscheana y del esteticismo. Así pues, la alta presencia destacable de palabras como: “honor”, “grandeza”, “gloria”, “nobles”, “grande”, “orgullo”, “cargad”, en la obra de Álvarez frente al corpus de muestras podría ser justificada por el dandismo que reflejan los versos de Álvarez acumulando referencias al estrato de la nobleza y al mundo bélico. El ustedeo marcado en la obra de Álvarez, también, refleja un cuidado por la manera de hablar formal y cortesana.

El estudio de Narciandi también arroja luz sobre el escepticismo, característica prima del dandi quién conserva su derecho a contradecirse y a cuestionar todo - religión, historia e incluso ciencia - para aspirar a y llegar a crear "formas excelsas de existencia que sean ante todo creativas, novedosas, sorprendentes" (ibid.: 38). Aquel escepticismo deja su huella lingüística en la prominencia del uso de un adverbio como: “quizá”.

5.2.4. Categorización de la identidad femenina.

Si volvemos sobre el punto (j) de la sección anterior, vamos a encontrar que tanto la masculinidad como la feminidad se representan de igual modo por medio de palabras referentes a ambos géneros identificándolos por el sexo o la edad. Aquí, por el contrario, con la comparación del C_MdC con el CSPN, aparecen los términos de “mujer” / “mujeres” obteniendo valores de clavicidad superiores a los de los demás vocablos referentes al sexo masculino o a roles sociales o funcionales del tipo amigo/estrella. Un punto que será abordado con más atención y análisis en el marco del capítulo posterior dedicado al análisis asistido por concordancias.

5.2.5. Uso de los demostrativos.

Es curioso cómo se reiteran las distintas flexiones del demostrativo “ese”, seguido por “aquel” en la lista de palabras clave. Si fuésemos a tener en cuenta las distinciones clásicas de la categoría ternaria de demostrativos (este, ese, aquel) tal y

como las establece el manual de la *Nueva Gramática de la Lengua Española*: "este (y sus variantes de género y número) y aquí denotan proximidad con el hablante; ese (y sus variantes) y ahí denotan proximidad con el oyente, y aquel (y sus variantes) y allí expresan lejanía respecto de ambos" (2010: 330), nos quedaría clara la intención subyacente en Álvarez por involucrar al receptor en su discurso poético.

De igual modo, si contemplamos el grupo de adverbios clave en *Museo de Cera*, aparece el adverbio "ahí" cuyo valor deíctico se suma al del demostrativo "ese" reforzando el rol del receptor en la expresión poética alvarecina.

Apoyándonos en los datos cuantitativos de la lista del Anexo D, podemos formular la conclusión siguiente: de entre los procedimientos lingüísticos que Álvarez desarrolla y mantiene a lo largo de su obra, a diferencia de los demás poetas novísimos, destaca su uso exagerado de los demostrativos que refuerza la existencia de un tú empírico, participante en la circunstancia comunicativa que constituye el poema.

5.2.6. Sobre los nexos, preposiciones y conjunciones.

Encabezan el grupo de nexos y preposiciones clave, los nexos "que" y "como". El empleo marcado de "como" sugiere un mayor favorecimiento del símil como figura retórica en el discurso de *Museo de Cera* más que en el resto de las muestras novísimas. Como ya es sabido, una de las primeras y principales distinciones entre el símil y la metáfora reside en el grado en el que la comparación entre el elemento real y el figurado es expresa o tácita; de modo que la metáfora se quedó definida como un símil tácito y el símil como metáfora expresa (De la Revilla y De Alcantara García, 1872/1884). Tal definición alude a una pretensión más obvia en Álvarez que en los demás poetas novísimos por el asimilado explícito.

Asimismo, el análisis de palabras clave muestra un uso relativamente prominente de la conjunción adversativa, "pero". Para encontrarle significado a dicho dato, hemos buscado los nexos clave del CSPN, al compararlo con el C_MdC como corpus de referencia – para que se revele, por contraste, el valor de esa selección léxica. Hemos encontrado que allí destacan por su frecuencia y clavicidad las conjunciones causativas: "pues" (0.10%, 43), "porque" (0.14%, 31), "para" (0.38%,

19). De ahí que prevalezca una tendencia hacia la argumentación por medio de la causalidad más obvia en la poesía novísima que en *Museo de Cera*.

5.2.7. Sobre los nombres propios y topónimos.

Existe una fuerte dosis de incorporación de personajes ilustres y capitales europeas por parte de Álvarez en su obra. Integran la lista de personas de uso clave en la obra: celebres autores ingleses – a quienes el poeta tradujo varias obras (véase: 3.1) –, cantantes, pintores, poetas, directores de cine, personajes históricos y ficticios.

5.2.8. Influencia anglosajona.

A pesar de que sea un dato aparentemente poco relevante, no podíamos pasar por alto la existencia del vocablo "*the*" entre las palabras clave que integran el *Museo de Cera*, porque es el único vocablo perteneciente a un idioma extranjero que figura en la lista. Ya sabemos por el recorrido de la crítica literaria sobre la poesía de Álvarez que en su obra menudea el empleo de voces extranjeras de varias lenguas, incluido el griego y el latín. Ahora bien, parece que el inglés predomina sobre las demás lenguas extranjeras. Volveremos a abordar los extranjerismos en la obra (Gráfico 3) con el análisis de los resultados del etiquetado morfosintáctico en el marco del capítulo siguiente.

5.3. A Modo de Conclusión

Las obras de crítica literaria consultadas a lo largo del segundo y el tercer capítulo ya habían definido algunos elementos esenciales característicos de la poesía novísima. El análisis lingüístico de tipo léxico-semántico llevado a cabo a lo largo de este capítulo ha explorado cómo se configuran esos ejes a través del léxico seleccionado por los poetas estudiados. En esa síntesis de los aspectos léxico-semánticos más prevaletentes y característicos tanto de la poesía novísima como de la obra poética de Álvarez, se reorganizan las evidencias y conocimientos inferidos a partir del análisis cuantitativo de palabras clave asistido por la clasificación semántica cualitativa del léxico clave, para forjar los siguientes ejes expresivos, que constituirán el primer peldaño en la construcción de un modelo descriptivo de la poesía alvarecina.

5.3.1. Contenido de *Museo de Cera*.

Los siguientes puntos representan elementos de presencia destacada dentro de la obra, así como ejes o esferas temáticas predominantes.

5.3.1.1. Percepción visual.

Nuestro análisis ha logrado detectar el fenómeno puesto en primer plano en la mayoría de los poemas que integran la obra, que es: la exaltación del sentido de la vista por medio de la evocación de fenómenos u objetos visuales o del ejercicio de la facultad de la percepción visual. El listado siguiente muestra la profusión del léxico visual en todas las categorías gramaticales examinadas de clase abierta. Tal y como podemos comprobar del léxico acentuado en el Listado (1), los elementos visuales en la obra tiran al clarooscuro. En comparación con la poesía de los demás poetas novísimos, la obra de Álvarez carece de una semejante energía cromática, la cual está fuertemente presente en el CSPN.

Ninguna obra de crítica literaria consultada sobre la poesía de Álvarez, o incluso sobre la poesía novísima, ha dedicado atención suficiente a este eje que con nuestro análisis lingüístico se ha demostrado como una característica prima de la expresión poética, al menos en el contexto de *Museo de Cera*. Ahora bien, afortunadamente, el libro de Dionisio Cañas (1984) nos ofrece un razonamiento completo y sólido acerca del sentido de la vista, y más específicamente, “la mirada” del poeta y su función como el eje principal en cualquier actividad poética. Sus esbozos teóricos fueron aplicados a muestras de poesía escrita por estetas miembros de la generación de los 50.

Según Dionisio Cañas (1984), el poema se define en tanto que una forma de expresión de lo que se denomina la “fe perspectiva” del poeta. La mirada del poeta se detiene en un objeto con el fin de observarlo, tal y como sucede con el científico que aborda un fenómeno investigándolo, para llegar a un nuevo saber. Ahora bien, la diferencia entre el poeta y su obra literaria, y los trabajos científicos o metodológicos, reside en, según Cañas: “su certeza [la del poeta] de que sí [el poema] es pensamiento pero *no* necesita demostrar aquello de lo que habla, sino simplemente mostrar, hacer aparecer que de algún modo él, como poeta, ha sentido o visto” (1984: 15).

El rol del ojo y la visualidad, sobre todo en la obra de Álvarez, no ha sido ni observado ni comentado en los estudios previos de crítica literaria. El enorme peso que adquiere la palabra “ojo” dentro de ambos corpus, encabezando la lista de palabras clave del CSPN y ocupando la tercera posición en la lista de palabras clave del corpus principal, corrobora la presencia de los planteamientos de Cañas en el contexto de *Museo de Cera*, ya que: “[d]el ojo parte el hilo visual que relaciona al cuerpo con el mundo. Cordón umbilical, nuestra mirada nos mantiene conscientes de estar viviendo y al mismo tiempo actualizamos al mundo con nuestra mirada” (ibid.: 16).

	<p>Sustantivos</p> <ul style="list-style-type: none"> • LUZ • EPLENDOR • RESPLANDOR • BRILLO • FULGOR • SOMBRA • OBSCURIDAD • BLANCURA • BELLEZA • HERMOSURA • ESPEJISMO • ENSUEÑO • VENTANA • CRISTAL • VENTANILLA • PERSIANAS • OJO • MIRADA • SOL • LUNA • AMANECER • CREPÚSCULO • TINIEBLA • NIEBLA 		<p>Verbos</p> <ul style="list-style-type: none"> • CONTEMPLAR • MIRAR • VER • BRILLAR • ILUMINAR • APAGAR • INCENDIAR 		<p>Adjetivos</p> <ul style="list-style-type: none"> • OBSCURO • HERMOSO • BELLO • DESNUDO • DESLUMBRANTE • RUBIO • BRILLANTE • DORADO
--	--	--	---	--	--

Listado 1. Léxico clave de percepción visual en el C_MdC.

5.3.1.2. Propiedades térmicas.

Es esta una característica que ha desvelado nuestro análisis de palabras clave, pero que no fue abordada ni comentada anteriormente en ninguna de las obras críticas que hemos consultado a lo largo del segundo y tercer capítulo de la presente tesis doctoral. Hemos observado que existe una tendencia hacia la identificación de estados emocionales u objetos por medio de la descripción térmica. Contemplemos estas dos agrupaciones antitéticas de términos térmicos: “ardor”, “fiebre”, “calor”, “fuego”, “llama”, “cálido”, “seca”, ARDER, INCENDIAR vs. “frescura”, “frío”, “frías”, “húmeda”, “helado”, “helada”, “mojada”. Íntimamente relacionada con este fenómeno es la referencia frecuente a estados meteorológicos del tipo: “tiniebla”, “niebla”, “lluvia”, “viento”, “brisa”, “invierno”.

5.3.1.3. Artes plásticas y artes escénicas.

A lo largo de este capítulo hemos trazado las huellas léxicas que dejan las artes plásticas, precisamente la pintura, escultura y arquitectura, en la poesía novísima. La paleta de Álvarez es menos colorida que la de los poetas novísimos, ya que su léxico refleja tonos más claroscuros: SOMBRA/LUZ, NOCHE/SOL, BRILLO/OBSCURIDAD. Rastros léxicos del mundo de la escultura y la arquitectura en *Museo de Cera* se encuentran en el uso de palabras como: “retrato”, “estampa”, “estela”, “esfinge”, “ruinas”, “oro”, “porcelana”, “piedra”, “seda”, “mármol”, “columnas”, “estatuas”, “estatua”, “cuadros”, “cuadro”, “fachadas”, “decorado”, LEVANTAR, ALZAR. Como ya se ha comentado anteriormente en la sección 5.1.1.1(f), resultan notables las marcas léxicas que remiten a la escena teatral y las actuaciones dramáticas, en la obra de Álvarez.

5.3.1.4. Hedonismo.

Hemos sido capaces de identificar tres ejes del léxico clave en la obra de Álvarez que denotan la presencia de al menos tres clases de placer. En primer lugar, está la colección de palabras referentes al contacto íntimo, a partes del cuerpo altamente erotizadas y a características asociadas al acto sexual, estas proyectan los reflejos del placer carnal. Vienen en segundo lugar, atendiendo a sus valores de clavicidad, las palabras referentes a aspectos estéticos. Por último, se exaltan las palabras referentes a procesos mentales e intelectuales que podrían considerarse

como marcadores lexicales de la evocación del placer intelectual. Lo moral queda cuantitativamente marginado en comparación con los ejes lexicales que se muestran en el listado siguiente.

<p>Lo carnal</p> <ul style="list-style-type: none"> • éxtasis • besos • beso • caricias • calor • ardor • puta • putas • cama • bragas • GOZAR • ACARICIAR • BAILAR • ARDER • deseada • excitantes • coño • muslos • culo • pecho • desnudo • desnudos 	<p>Lo estético</p> <ul style="list-style-type: none"> • belleza • hermosura • lujo • bellísimo • hermosas • hermosa • hermosos • bella • bellas 	<p>Lo intelectual</p> <ul style="list-style-type: none"> • gracia • inteligencia • locura • pensamiento • imaginación • arte • ilusión • ensueño • sabiduría • inteligente • estúpida • sabia
---	---	--

Listado 2: Léxico clave referente a distintas clases de placer

5.3.1.5. **Muerte y memoria.**

Son dos temas clave de la poesía novísima en general. El vocabulario novísimo hace numerosísimas referencias a la muerte y al pasado, lo que podría reflejar un aire tenebroso en algunas ocasiones. Aparte de la mención explícita y significativa de la muerte dentro del contexto de *Museo de Cera*, existe una gama de palabras clave que también evocan la idea de la muerte, aunque pertenezcan a campos semánticos distintos, como: “suicidio”, “silencio”, “despedida”, “cenizas”, “ceniza”, “tumba”, “ruinas”, “mortal”, CONSOLAR.

En cuanto al segundo tema, este engloba varios elementos afines que son la historia, el recuerdo y la memoria, cuyo denominador común es el tiempo pasado. La selección del léxico de los novísimos refleja una intención persistente en la evocación de momentos pasados u objetos del pasado. El recuerdo y el olvido son gramaticalmente omnipresentes en los poemas del corpus principal, esto es, destaca como clave su uso en sustantivo y verbo e incluso adjetivo: “memorable” e “inolvidable”. Se suman a este par los adjetivos: viejo – cuyo uso con las cuatro desinencias distintas de género y número aparecen en la lista de palabras clave – y anciano, que seguramente califican a objetos o personas pertenecientes a épocas anteriores. La dimensión histórica, o sea la inclusión de hechos, eventos o personajes históricos dentro del cuerpo del poema, es más prominente en Álvarez que en los demás poetas novísimos. Así pues, encontramos en Álvarez unidades léxicas que remiten a batallas históricas y héroes – y heroínas – reales o ficticios, como: “ruinas”, “espada”, “cargad”, “Ahab”, “Adriano”, “Cleopatra”.

5.3.1.6. Imagen femenina.

El género femenino aparece como un elemento y tópico de presencia frecuente en la poesía de Álvarez. Nuestros resultados de tipo léxico-semántico contribuyen a darnos una idea del cómo se categoriza la mujer dentro de la obra alvarecina. La identidad femenina aparece frecuentemente categorizada genéricamente por el sexo: MUJER, DAMA, MUCHACHA, NIÑA. Es más, a menudo se le identifica por su aspecto físico o sus propiedades fisiológicas: “trenza”, “bragas”, “velo”, “coño”. Frecuentemente, aparece como un objeto visual que evoca la contemplación: “miradla”, “mirándola”. Finalmente, en las ocasiones que se le identifica al sexo femenino por su oficio o rol social, la figura de la *puta* es la más destacable en esa categoría, seguida por la “bailarina” y la “esclava”. No se trata sólo de la predilección alvarecina señalada en 3.5.1.4 por la representación de las figuras marginadas; ya que, por contraste, la clasificación funcional propia del sexo masculino es más variada y menos marginada: “reyes”, “amigos”, “viajero”, “camarero”.

Por lo tanto, coincidimos con las conclusiones de Franco Carrilero (2008), Carme Riera (1994) y Ángel Ordovás (1994) quienes señalaron una visión posiblemente machista del sexo femenino por parte de Álvarez en su obra *Museo de Cera*.

5.3.1.7. Alcohol y tabaco.

Como la mujer, son elementos que entran con frecuencia a formar parte del poema en *Museo de Cera*. Recopilando el léxico referente al consumo de bebidas alcohólicas y el tabaco, como: “embriaguez”, “vodka”, “botella”, “alcohol”, “trago”, “copa”, “cognac”, “cigarrillo”, “bebiendo”, “beber”, “bebe”, “fumando”, “bebes”, “bebo”, “beben”, borracho, borrachos; que aparecen únicamente en el C_MdC, damos cuenta del rol de este elemento muy asociado con la expresión poética para Álvarez.

5.3.1.8. Metapoesía.

El análisis de palabras clave y su clasificación semántica ha confirmado los vestigios léxico-semánticos de la práctica de la metapoesía no sólo en el corpus principal sino en el CSPN también; ya que, en la esfera de la comunicación, encabezaban las listas de palabras clave de ambos corpus el léxico referente a los elementos de la producción poética: VERSO, PALABRA, POEMA, IMAGEN, FRASE, ESCRIBIR.

5.3.1.9. Marcadores del espacio y el tiempo.

Del vocabulario destacable por clavicidad en *Museo de Cera*, hemos podido detectar algunos espacios cuya repetición notable da una idea de los entornos y ambientes donde ocurre el poema. La mayoría de estos sitios es propia del entorno urbano, como, por ejemplo: “piazza”, “bar”, “café”, “habitación”, “hotel”, “salones”, “palacios”, “coches”, “vuelo”, “dormitorio”, “salas”, “playa”, “playas”, “pasillo”, “camino”, “calle”, “desierto”, “desiertos”. Predominan las referencias a entornos espaciales de dimensiones limitadas. Igual de limitadas son las escasas referencias destacables a marcos temporales; ya que casi todas denotan marcos temporales de corta duración, como en: “hora”, “día”, “instante”, “rato”, “ayer”.

5.3.2. Estilo y lengua de *Museo de Cera*.

A continuación, resumimos los principales rasgos estilísticos de la escritura de José María Álvarez tal y como refleja el uso del léxico clave de su obra *Museo de Cera*.

1. La comparación de nuestro corpus principal con el corpus de referencia y el CSPN muestran que la primera característica estilística identificable de la

escritura de Álvarez es el uso exagerados de demostrativos, sobre todo del grupo: ESE, ESA, ESO, AHÍ, que indican objetos cercanos al oyente.

2. En segundo lugar, encontramos el empleo del nexos multiusos “como” que podría indicar una tendencia marcada hacia el empleo del símil o la comparación, o la ejemplificación. En ambos casos, el nexos “como” indica una intención de explicitud y clarificación en el discurso poético de Álvarez.
3. Predominan las conjunciones adversativas sobre las causales en la obra de *Museo de Cera*.
4. Es destacable el uso de los marcadores estilísticos de duda y aproximación.
5. Una característica estilística puramente alvarecina es el uso de adjetivos en grado superlativo, con la desinencia -ísimo/a, de manera notable y frecuente.
6. Pese a que los verbos de posesión son de presencia escasa y hasta irrelevante dentro del corpus de *Museo de Cera*, los pronombres posesivos “mi” y “tu” presiden la lista de palabras clave de nuestro corpus. La expresión de lo poseído – que podrían ser sensaciones, valores, emociones, objetos materiales, cualidades innatas o hasta relaciones sociales – adquiere, junto con los elementos visuales, un primer plano en la poesía de *Museo de Cera*.

5.3.3. Sobre el CSPN.

Aunque no es motivo de ese capítulo ni de esta tesis realizar un análisis completo del corpus secundario de muestras de poesía novísima, hemos podido detectar algunos fenómenos lingüísticos de tipo léxico-semántico que distinguen al CSPN frente al C_MdC. Primero, hemos constatado la presencia de dos campos semánticos de gran incidencia en los poetas novísimos que son: el de la naturaleza y el del mundo marítimo. Ambos campos están relativamente menos representados en la poesía de *Museo de Cera*. Segundo, nuestro análisis ha mostrado más palabras clave de índole negativa o pasiva en el CSPN que en el corpus principal, lo cual sugiere un tono más pesimista en el CSPN (vid.: 5.1.1.1(b)).

El desglose de todos estos fenómenos nos sirve como punto de partida para el análisis de concordancias que se llevará a cabo en el capítulo siguiente, cuyo

objetivo será la descripción específica de la obra de Álvarez a través de la exposición de:

1.º datos cuantitativos acerca de la distribución de las categorías sintácticas de todo el léxico utilizado en la obra,

2.º el examen de los contextos de uso de los rasgos temáticos y estilísticos señalados como de uso prominente o peculiar a lo largo de este capítulo.

Tras haber acabado la fase exploratoria de los rasgos distintivos primitivos de la obra por medio del análisis de palabras clave, en este capítulo, dedicamos el último capítulo del presente trabajo de investigación a la descripción y caracterización de la temática, lengua y estilo de *Museo de Cera*.

SEXTO CAPÍTULO

6. Análisis de Categorías Sintácticas, Lemas y Concordancias

Paso a paso, hemos llegado a acotar precisamente aquellos aspectos lingüísticos que habremos de investigar para ofrecer un marco descriptivo básico de la temática, estilo y lengua de la obra *Museo de Cera* basándonos, primero, en los indicios de clavicidad señalando fenómenos lingüísticos prominentes en la obra; y segundo, en los escasos hallazgos de crítica literaria acerca de la obra expuestos a lo largo de los capítulos 1 y 2.

Volvemos a recordar que el objetivo de este trabajo de investigación es de doble finalidad: por un lado, se pretende poner a prueba la eficiencia de los métodos de la Lingüística de Corpus a la hora de analizar el discurso poético, y por otro formular, a partir de los resultados cuantitativos del análisis basado en corpus apoyados por el análisis semántico de carácter cualitativo, una visión descriptiva global de la obra poética de José María Álvarez.

Los resultados que se exponen a lo largo de este capítulo se dividen en tres bloques principales; en el primero presentaremos datos cuantitativos brutos de las categorías sintácticas que aparecen en nuestro corpus, su distribución y los rasgos de desviación que ha revelado el etiquetado morfosintáctico de la obra; en el segundo nos detenemos a examinar – a través del análisis cualitativo orientado por la clasificación en categorías semánticas – los rasgos del léxico que compone las cuatro categorías sintácticas de palabras de clase abierta: sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios. El capítulo se cierra con el tercer y último bloque destinado al análisis de concordancias de léxico clave indicador de fenómenos lingüísticos característicos de la lengua y estilo del registro de *Museo de Cera*.

6.1. Resultados del Etiquetado Morfosintáctico de *Museo de Cera*

El proceso de etiquetado ha generado datos cuantitativos acerca de la frecuencia de uso de los distintos componentes léxicos pertenecientes a varias categorías sintácticas. Son datos brutos, unos cálculos que de por sí no nos dicen mucho sobre los rasgos lingüísticos o estilísticos de la obra. Es con el análisis cualitativo de concordancias y clasificación por categorías semánticas que se adquiere más información sobre el comportamiento del lenguaje poético utilizado por

Álvarez. Por consiguiente, hemos optado por exponer primero los datos brutos primitivos, y luego, proceder con el análisis cualitativo.

6.1.1. Datos brutos.

En el capítulo 4, hemos presentado nuestro corpus describiendo su diseño, creación y el proceso de su etiquetado morfosintáctico. De acuerdo con la información proporcionada en 4.1.2, nuestro corpus se compone de 69.718 palabras caso (*tokens*). Ahora bien, el total de las unidades léxicas etiquetadas es mucho menor llegando a una cifra de 67.829 unidades léxicas. Eso se debe a la existencia de algunas construcciones de unidades léxicas inseparables que recibieron una sola etiqueta; como, por ejemplo, los nombres propios que, aunque se compusieran de más de una palabra caso, constituyen una única agrupación léxica recipiente de una sola etiqueta (p.ej.: *Es-Sindibad del Mar* → *Es-Sindibad_del_Mar/NPR*).

En la tabla siguiente (Tabla 34), se ve cómo se distribuyen las categorías sintácticas del etiquetario propuesto en el epígrafe 4.1.3.2.1, en nuestro corpus.

Tabla 34. Distribución de las categorías del etiquetado morfosintáctico en el C_MdC.

Categorías	Etiquetas	N.º de ocurrencias
Sustantivo	N	14507
Verbo	V	10613
Preposición	PREP	8892
Artículo	ART	6853
Adjetivo	ADJ	4222
Conjunción	C	3964
Cuantificador	Q	3407
Pronombre	P	3375
Adverbio	ADV	3125
Nombre propio	NPR	2666
Posesivo	POSS	1973
Relativo	REL	1825
Demostrativo	DEM	1239
Extranjerismo o vocablo extranjero	ext.	917
Interjección	INTJ	177
Desconocida	UNKN	25

Marcador discursivo	MD	27
Símbolo	SYM	20
Onomatopeya	ONOMAT	2
		<hr/>
		$\Sigma= 67829$
		<hr/>

Dada la exhaustividad de contextos y aspectos detectables y comentables en cada una de las categorías que se muestran en la Tabla 34 que, a su vez, darán lugar a un sinfín de indicios estilísticos con diferentes grados de relevancia para nuestro trabajo, nos hemos visto obligados a seleccionar para el análisis de concordancias las categorías de mayor peso cuantitativo dentro de la obra que corresponden a las palabras del contenido (*content words*). Respecto a las palabras funcionales (*function words*) solo se contemplan para el análisis del léxico señalado como clave en el marco del capítulo anterior. Asimismo, se ha decidido incluir en el análisis de concordancias aquellas categorías susceptibles de llevar marcas obvias de cualquier tipo de desviación, tales como la categoría de marcadores discursivos (refiriéndose al uso del lenguaje oral y coloquial) y la de palabras desconocidas.

6.1.2. Aspectos de desviación lingüística en *Museo de Cera*.

Según lo que se ha venido comentando en el marco teórico, el análisis estilístico tradicional se levantaba sobre dos pautas clave, la de la desviación más la del paralelismo (vid.: 1.2.1.3). Nuestro etiquetado morfosintáctico del corpus ha contribuido a proporcionar evidencias léxicas marca de desviación lingüística. En lo que atañe a la detección de paralelismos, el etiquetado morfosintáctico constituye solo el primer estrato del tipo de anotación requerida para detectar posibles paralelismos a nivel sintáctico y semántico. Consecuentemente, en esta sección se limita el análisis a contemplar el tema de la desviación que se refleja en el uso léxico perteneciente a las cuatro categorías siguientes: palabras desconocidas (UNKN), extranjerismos (ext.), verbos (V) e interjecciones (INTJ).

6.1.2.1. Desviación léxica.

La primera fuente de desviación léxica se encuentra en la clase de vocablos que han resultado inidentificables por la herramienta de etiquetado automático GRAMPAL. Ahora bien, no todos los casos de palabras desconocidas (25)

representan un caso auténtico de desviación léxica, sino que algunas han sido etiquetadas como desconocidas por ser erratas indescifrables o por ser pertenecientes a idiomas indetectables. Citamos como ejemplo el caso del vocablo “*bricolas*” en el poema titulado “*Heart of Darkness*” (Álvarez, 2016a: 330): “Las olas rompen contra las bricolas”, aludiendo a una construcción de madera en los canales y lagunas navegables de Venecia (i.e. *briccolas* en italiano y briquetas en español).

Aparte de las erratas y voces no pertenecientes al idioma español, aparecen en la lista de palabras desconocidas vocablos de uso muy poco común por su estructura morfológica que se desvía de la norma. Son casos que remiten a la desviación léxica de Leech presentada en la sección 1.2.1.3, particularmente si se tiene en cuenta el valor estético que aquellas palabras confieren al contexto donde se sitúan.

Tal como sucede con el uso intencionado de “irrecobable” en vez de “irrecuperable” que el análisis de colocaciones llevado a cabo en 1.2.1.3 ha revelado su valor estético que enfatiza la inmaterialidad del sustantivo descrito, la luz; nos encontramos con el adjetivo “inadjudicable”, tampoco recogido en el *Diccionario de la Lengua Española* (2014), y de uso extremadamente escaso – ocurriendo tan solo siete veces – en el *Corpus del Español* (Davies, 2018). Este adjetivo que aparece en el poema “Sociedades Secretas (*Honeysuckle Rose*)” (Álvarez, 2016a: 378). Nada más leer el poema entero, nos damos cuenta del uso prominentemente destacable de una gama de adjetivos precedidos por los prefijos de la negación o la inversión de la cualidad denotada por el vocablo simple; contemplemos las siguientes líneas de concordancia extraídas del poema antes mencionado:

Tabla 35. Concordancias extraídas del poema “Sociedades Secretas”.

302	señora mía ovarios de oro las manifestaciones	incontroladas	del gobierno sacuden esta noche su
302	que anuncia muerte lamentos en la sombra	inadjudicables	torres de escalofrío sólo esta especie
302	Milán y de aquella hermosura sólo esta	incertidumbre	la ciudad este pasillo estos inconvenientes
302	esta incertidumbre la ciudad este pasillo estos	inconvenientes	del otoño su ilustrísima serenidad
302	me a los viajeros temerarios este presentimiento	inútil	esta carpintería del escándalo profanación
302	rito tenebroso sólo ella conoce la tradición	inviolable	de los propietarios mineros el arcón no
302	ella fue la cuenta perdida el desamparo	inevitable	Maribel Sepúlveda la viuda de Mr McListonne
302	corre asiduamente su calle afrentándola oh rostro	descompuesto	por la soledad y los barbitúricos pinchada
302	la vocación que dormía en los ojos	desencajados	del Kaiser colgado en su daguerrotipo
302	a cuyo recorrido negada siempre fuese la	desventura	la blanca piel que 10 generaciones de
302	capados con una botella rota la lumbre	despedazada	de los dinamiteros oh desgracia que di
302	la lumbre despedazada de los dinamiteros oh	desgracia	que dio la platería que aún reluce
302	como musa de médico los abogados la	desenfrenada	orquesta del suburbio donde olvidada
302	sólo ella fue la cuenta perdida el	desamparo	inevitable Maribel Sepúlveda la viuda de

Sin duda, estamos ante un aspecto de *foregrounding* que se trata de cargar el texto con unidades léxicas que comparten la misma propiedad morfológica: formas derivadas por medio de la agregación del prefijo de negación (-in/-des). Son una gama de adjetivos y sustantivos que refuerzan el sentido de la pérdida, la desposesión, la falta; sea de control, certidumbre, utilidad, etc., o la ausencia. Contribuyen, pues, a ambientar el poema con un aire de desolada soledad en que se encuentra sumergida la heroína del poema, María Sepúlveda, quien fue retratada al final del poema con estas palabras: “La triste enloquecida morfinómana/ Arrastrando tras sí los aposentos/ desnudos/ Porque de aquel rosario sólo ella/ fue la cuenta perdida” (ídem).

Engancha con esta serie de adjetivos y sustantivos el adjetivo “inadjudicable” que en teoría se refiere a territorios, bienes o propiedades materiales a los que ningún dueño ha sido atribuido. Ahora bien, en el poema el adjetivo “inadjudicable” materializa al término “torres de escalofrío” convirtiéndole en una especie de abastecimiento indeseable, una propiedad no reclamada e incluso evitada.

Otros ejemplos de desviación léxica debida a una derivación o composición morfológica inusual surgen con el uso de vocablos como “bobuna” y “durrutista” que no aparecen ni en el *Corpus del Español* (Davies, 2018) ni en el *Diccionario de la Lengua Española* (2014). En nuestro corpus, ambos aparecen como adjetivos calificativos que describen a dos figuras masculinas marginadas por su afiliación política: un comunista holandés y un fotógrafo anarquista, respectivamente, tal y como se puede comprobar por el contexto donde ocurren ambas palabras (Tabla 36):

Tabla 36. Concordancias de desviaciones léxicas.

120	máquina , gozamos en detalle el espectáculo , la mirada	bobuna	del el infeliz ; las damas que me acompañaban cómo
298	un disparate . asmático , muy calvo , insobornable ,	durrutista	pequeñito condecorado de la guerra con un cajón , fotógrafo

En ambos casos, se han creado derivaciones morfológicas poco comunes, por medio de la sufijación, para conseguir un fin estético concreto. La expresión “la mirada bobuna” no equivale al genitivo en “la mirada del bobo”; puesto que la adición del sufijo (-una) que entra, únicamente, en la formación de adjetivos a partir de sustantivos, normalmente animales, para expresar la pertenencia a un grupo o una especie, a menudo con un tinte despectivo como en *aspecto caballuno*, *mujer hombruna* (*Nueva Gramática de la Lengua Española*, 2010: 149); rinde sustantivo al vocablo “bobo”, y por consiguiente, cambia el sentido de un mero insulto a una descripción visualizable (= la mirada que se parece a la de los bobos del teatro clásico que entretenían a la gente por su ingenuidad y torpeza aparentada). Respecto al uso de “durrutista”, es obvio cómo su derivación del nombre propio: José Benaventura Durruti⁵³, refuerza la idea de la afiliación a un movimiento político (en este caso el anarquismo) por la afición/lealtad que se tiene por su líder más que por su planteamiento ideológico.

Por otro lado, por medio del etiquetado de palabras no reconocidas por la herramienta, hemos sido capaces de detectar algunas irregularidades ortográficas que junto con los aspectos de transgresión gráfica comentados en 4.1.1 se encuadran bajo la categoría de desviación grafológica. El mejor ejemplo que ilustra el valor estético de la desviación ortográfica intencionada es el que se ha detectado en el poema II de “Nocturnos”: “porque en la ignorancia *elijas*” (Álvarez, 2016a: 622) donde el poeta recurre al barbarismo ortográfico para resaltar el término núcleo del verso: “ignorancia”.

También en el ámbito de las irregularidades ortográficas nos hemos encontrado con dos casos que podrían clasificarse bajo las figuras de dicción, donde se fragmenta una palabra en sílabas separadas como si se tratase de dos o más

⁵³ Según *The Spanish Civil War 1936-39* (2015), Benaventura Durruti, nacido en 1896, compuso la unidad anarquista más activa en Catalunya en 1936, la *Columna Durruti*.

palabras distintas. En (1) y (2) estamos ante casos de tmesis⁵⁴ que es una figura de origen grecolatino y que se considera como una marca del culteranismo en un contexto como el de *Museo de Cera*, una obra poética contemporánea.

- (1) Pero es un asesinato. Puede que no haya otra salida. Pero hay que saber que se mata.
Recuérdalo. Ma ta-mos. Y hay que pagar por ello. (Álvarez, 2016a: 687)
- (2) Como fuego al viento, re- petí. (ibid.: 695)

Para no extendernos más en solo una de las diversas ramificaciones que cubre nuestro análisis y por no caer en el riesgo de convertir el presente trabajo de investigación en un desbordamiento de citas y ejemplos, nos limitamos a señalar los distintos modelos de irregularidades ortográficas ilustradas con uno o dos ejemplos como máximo. Así pues, queda comentar los últimos dos modelos de desviación grafológica detectados en la obra. El primero se trata de la eliminación de la letra inicial de una palabra, la aféresis, también una figura de dicción, como en “Mis libros./ La ceniza de mis sueños./ Ya urtando la salud a la inteligencia” (ibid.: 552). Y el segundo, la sinéresis, se realiza a menudo por el descuido intencionado de los acentos en algunas palabras para formar diptongos donde, esencialmente, por norma, no hay; como en: “Lawrence/ ya lo sabia ¿no?/ Antes de Arabia. Lo/ supo siempre” (ibid.: 167).

6.1.2.2. Desviación de período histórico.

La categoría sintáctica donde más se manifiesta esta clase de desviación es la de verbos con el empleo no sólo de formas verbales arcaicas sino también de tiempos que cayeron en desuso. Hemos recopilado las concordancias de algunos ejemplos de formas verbales arcaicas en la siguiente tabla:

Tabla 37. Concordancias de formas verbales arcaicas.

⁵⁴ La tmesis es una figura de construcción que “solo estaba admitida en poesía griega o latina” (Fernández, 2009: 83) que consiste en la separación de las sílabas componentes de una palabra.

4	aquel legionario de las Galias dona su fruto igual y	tritúrase	fino con la enorme redonda piedra he aquí las
10	impasible contempla el paso del el destino los imperios que	alzáronse	y cayeron enterrando los sin memoria elogio de lo
17	regalo de algún rey al el atardecer tocaban las campanillas	podíase	oír un triste vals por los salones y ver
55	el ciudadano violador incapaz de reaccionar liquida el negocio y	suicídase	en su gabinete globo sobre París (postal)
109	de Siria según este cuadro de un templo tebano donde	constátase	su victoria , es un rey sonriente . los
120	cliente , la soltura con que lo saludó y luego	inclinose	en la plancha con fluidez de anguila . están
134	quemamos contra el tirano dos líneas en cualquier libro «	registrose	cierta oposición » etc la acuarela de Turner la
161	sea Bucarest » dicen y continúan su lectura la mecedora	movíase	sola sala inmensa donde a las 4 de la
161	delicada mecedora a quien dais con la mano para que	muévase	tal como si papá aún estuviera entre vosotros.
296	con guardapolvos , ya no viene a el taller ,	casóse	, vive en Barcelona , y nunca escribe .
322	dolor , la angustia , el miedo . y sin_embargo	bastárale	contemplar el vuelo de esos ojos , ese rostro
376	años , Joseph_Goebbels . según Speer en sus memorias ,	llamolo	a su departamento cierta tarde Goebbels , y le

Las formas verbales con enclíticos que aparecen en la tabla están todas consideradas como arcaizantes por el manual de la *Nueva Gramática de la Lengua Española* (2010: 312) según la cual, estas formas siguen utilizándose en el lenguaje literario y rural de toque formal. En el contexto de *Museo de Cera*, estas formas verbales, no muy frecuentes, aparecen para evocar una esencia remota de aires medievales o clasicistas. Otras veces, se utilizan dentro del marco de una narración para destacar la función referencial del lenguaje sobre la poética, como en #55, #120, #134 y #296.

En el contexto de cada uno de los ejemplos citados en la Tabla 37, se encuentran más referencias lingüísticas que sirven junto al arcaísmo a desplazar al lector a una época remota cuyo código lingüístico o de comportamiento se considera actualmente obsoleto. Fijémonos en el contexto donde ocurre el verbo “alzáronse”, extraído del poema titulado “Ceremonia del Sur”, este encaja con el uso del adjetivo de grado superlativo “viejíssimo” que aparece en el verso anterior: “Mundo viejíssimo impasible/ Contempla el paso del Destino/ Los imperios que alzáronse y cayeron/ Enterrándolos Sin memoria” (Álvarez, 2016a: 19). Lo mismo sucede en: “Al atardecer tocaban las campanillas/ Podíase oír un triste vals por los salones/ Y ver en el diván al caballero” (ibid.: 26) donde la forma verbal arcaizante introduce y anuncia una escena propia de un tiempo pasado que toma lugar en el “diván” y cuyo héroe es el “caballero”.

Más que el arcaísmo, están muy presentes los vestigios léxicos de un anacronismo que remite a civilizaciones antiguas. Intercalan los versos de *Museo de Cera* menudas palabras, citas y referencias en latín, en griego y anglosajonas, según

los datos cuantitativos que ha permitido el etiquetado de extranjerismos en la obra ilustrados en el gráfico siguiente:

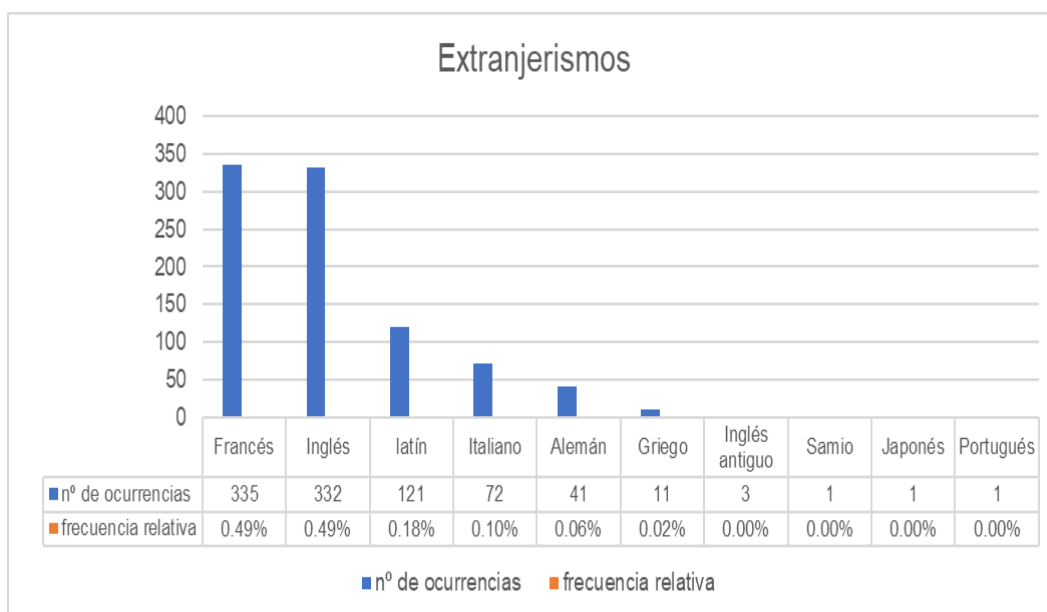


Gráfico 3. Distribución de los extranjerismos en *Museo de Cera*.

Leech hace notar que la desviación de período histórico, sea por la introducción de arcaísmos o la expresión por lenguas muertas, del pasado (i.e. anacronismo) es una propiedad del lenguaje poético (en todas las lenguas) cuya función es dar al texto: “dignity and solemnity which comes from its association with the noble literary achievements of the past. It also gives a sense of cultural continuity” (1969: 14).

Es por ello que una figura retórica como el apóstrofe se considera por algunos investigadores (Shuster, 1940; Hirsch, 2014) como una marca de desviación de período histórico tal y como apunta un lingüista de la talla de Jonathan Culler al admitir que:

The Keatsian claim makes apparent the connection between apostrophe and embarrassment. such vatic pretensions always carry the risk that readers, and indeed poets themselves, will find them excessive. We critics can temper our embarrassment by treating apostrophe as a poetic convention and the summoning of spirits as a relic of archaic belief. (2015: 240)

Particularmente el apóstrofe épico, cuyo origen data a Homero y Virgilio – maestros idolatrados por Álvarez en su obra, en la medida que el único personaje

apostrofado en la *Odisea*, Eumeo, reaparece en una adaptación alvarecina de un verso de la *Odisea* para titular uno de sus poemas: “De admirar es, Eumeo, este perro” – se considera como un recurso para establecer “a relation to the poetic tradition (...), as if each address to winds, flowers, mountains, gods, beloveds, were a repetition of earlier poetic calls” (Culler, 2015: 216-217).

Nuestro etiquetado de categorías sintácticas ha ayudado a revelar – de manera sistemática y objetiva – los rastros de esa práctica propia del registro lírico a la que ha sido fiel nuestro poeta en *Museo de Cera*. Puesto que, gracias al proceso de etiquetado, ha sido posible recopilar todas las ocurrencias de interjecciones en la obra, cuyo número llega a 117 (Tabla 34). Estas preceden al vocativo o expresan un mero sonido de emoción, llamado signo de apóstrofe vacío. Hay que admitir, sin embargo, que el etiquetado morfosintáctico no puede señalar toda ocurrencia de apóstrofe en la obra – que para ello se requieren niveles más avanzados de etiquetado, semántico, retórico y pragmático – ya que las técnicas lingüísticas del apóstrofe son variadas y no sólo se manifiestan en el uso del vocativo, sino que podrán realizarse, verbigracia, por el simple hecho de dirigir el discurso a un tú empírico – la que también es una tendencia muy presente en la poesía de Álvarez, pero que será comentada en 6.2.1.1.

Echando un vistazo sobre las concordancias de las interjecciones, adquirimos más información acerca del valor estético de esa práctica en Álvarez. Para empezar las interjecciones de uso más frecuente y relevante en la obra son: ¡Oh! (fr.101), ¡Ah! (fr.57), y ¡Ay! (fr.5). Aparte de las emociones evocadas por las interjecciones que cubren un gran rango desde la admiración, el entusiasmo hasta el dolor y la furia (3), nos parecen de más interés y relevancia los vocativos – es decir los objetos y seres evocados explícitamente por las interjecciones (4).

- (3) Buscando, ay, por la casa vacía un aire viejo... [Es un caso de apóstrofe vacío donde la interjección “ay” evoca un sentimiento nostálgico por un tiempo ido y un pasado, actualmente, ausente⁵⁵.]

⁵⁵ Barbara Johnson llega a asimilar el apóstrofe lírico – evocando la existencia de lo ausente o lo perdido – con el grito infantil pidiendo la presencia de sus padres: “If apostrophe is structured like demand, and if demand articulates the primal relation to the mother as a relation to the Other, then lyric poetry itself – summed up in the figure of apostrophe – comes to look like (...) the single cry, “Mama!”” (1986: 38).

- (4) Oh niñez tú das las cartas [El poeta se dirige directamente a una época pasada personificándola para evocarla.]

¿Qué representan los vocativos en *Museo de Cera*? ¿En qué tipo de contextos suele realizarse esa práctica lírica? Resulta que la figura de la mujer – ser amado, fascinador o devastador (vid.: *femme fatale* en 2.1.2.3.2) – sigue siendo la figura más evocada por medio del uso de la interjección en *Museo de Cera*. Mirando las siguientes líneas de concordancia (Tabla 38), - que representan solo una muestra de los vocativos que denotan la figura de la mujer – nos damos cuenta de la existencia de dos modelos de figuras femeninas evocadas: la “entrañable”, la “bella como la luna”, “reina de mis placeres”, “reina de mis noches” vs. “dama terrible”, “puerta del abismo”, “puta de mi alma” y “cobra”.

Tabla 38. Concordancias de vocativos.

66	, yo deliro en mi dramático hotel . galas nocturnas	oh	dama que apareces en la noche en los grandes silencios
103	huesos , mis nervios , mi cerebro ya pulverizado .	oh	dama terrible , corona me con tu ceniza de_espanto .
126	la vida como un rayo . estés donde estés ,	oh	engrandecida por el tiempo , oh entrañable , deseo que
126	estés donde estés , oh engrandecida por el tiempo ,	oh	entrañable , deseo que sientas sobre tu piel la misma
155	grandes ojos de loca oh hija del el sastre suicida	oh	dulce muchacha de los bucles de oro Teresa_Saura golpea el
155	la enigmática siempre en camión con grandes ojos de loca	oh	hija del el sastre suicida oh dulce muchacha de los
208	que con el último suspiro dijéramos otra cosa que :	oh	, mírame, puerta de el abismo , lleva me contigo
238	, and all princes , I , nothing else is	oh	amor camino no menos helado que el arte joya de
369	no había mentira en la complacencia de tus caricias .	oh	duerme , duerme , dulce niña . y deja me
407	. muchos más que las arenas que olvidó . idilio	oh	tú , mi desconocida , bella como la luna de
410	vuelves , que tu vuelo sea dichoso . Las_minas_del_rey_Salomón	oh	reina de mis placeres , cuando veas caer la tarde
410	tus labios . que tus ojos proclamen el placer .	oh	reina de mis noches , señora de mis manos .
413	, aún sin el concurso de ese texto magnífico ,	oh	reina mía , pues la noche que sobre la vasta
416	repetirán el milagro . la piedra que atrae los huesos	oh	puta de mi alma , collar de mi demencia ,
424	barra , clava en mí tus ojos en celo ,	oh	cobra . imposturas consagradas imágenes que vuelven en el fondo
488	como el verano . . . gocemos estas noches ,	oh	mi reina , antes de que el invierno enfríe nuestros

En segundo lugar, vienen los elementos de la naturaleza (luna, sol, noche, animales etc.) como es de costumbre en la lírica clásica y romántica. Álvarez, también, se dirige directamente con el apóstrofe a seres imaginarios (p.ej.: ángel/ángeles), conceptos abstractos (p.ej.: muerte, melancolía, memoria), personajes históricos y objetos inanimados – que representan a menudo recuerdos del pasado, sobre todo del periodo de la infancia (p.ej.: “caballo de cartón”). Cabe señalar que en los poemas que cantan figuras y hazañas históricas; en otras palabras, en los poemas de tinte épico y tono elegíaco, se repiten a menudo los vocativos precedidos por una interjección tal y como se puede comprobar en las siguientes líneas de concordancia:

Tabla 39. Concordancias de interjecciones en poemas épicos y elegíacos.

34	Plutarco , Shakespeare , tantos . . . pasas ,	oh	nave de oro , oh nave de Cleopatra , nave
34	. . . pasas , oh nave de oro ,	oh	nave de Cleopatra , nave de los amantes , cegando
302	de las empresas familiares recorre asiduamente su calle afrentando la	oh	rostro descompuesto por la soledad y los barbitúricos pinchada enteramente
302	esta noche su dulce figura lánguidamente depositada en el cenador	oh	abandonada desde que Mr_McListonne olvidó esta casa su invernadero saturadísimo
302	presentimiento inútil esta carpintería de el escándalo profanación de enfermos	oh	perrera de los solitarios Maribel_Sepúlveda su personal encanto la frescura
302	blanca piel que 10 generaciones de tenderos han fabricado astutamente	oh	dama oh gala que acompaña un ritual precede a el
338	tus enseññas . padecí los rigores de la Siria .	oh	tú , el más grande y justo . y cuando
338	la arena despojó a Pompeyo de sus tres triunfos .	oh	mi general , el más noble y valeroso . ¿
338	de batalla y no a manos de un niño ?	oh	mi general , el más noble de los soldados .
464	de tener más patria que su obra . levanta ,	oh	mi señor , palacios y columnas que perpetúen nuestro nombre
464	, pagas con_creces el mundo que precisa mi palabra .	oh	mi señor , ¿ no habría de servir te con

6.1.2.3. *Desviación de registro.*

Es la clase de desviación estrella en la obra de Álvarez – aunque hay que tener en cuenta que nuestro etiquetado no contempla la posible existencia ni la cantidad de desviaciones de tipo gramatical o semántico – que se destaca sobre las demás clases de irregularidad comentada en las secciones anteriores. Se debe al fenómeno de culturalismo e intertextualidad tanto comentada y asociada a la obra alvarecina como ya hemos apuntado en los apartados 2.1.2.2.1 y 3.5.1.1. El lenguaje poético de Álvarez se nutre de otros lenguajes procedentes de registros ajenos a la poesía; en otras palabras, los versos de Álvarez admiten citas y referencias cuyo lenguaje no pertenece al registro de la poesía. Son estas extraídas de novelas, cuentos cortos, anuncios, himnos nacionales, letras de canciones, obras dramáticas, etcétera. Tales referencias rompen la tonalidad, el modo o la estructura del verso e imponen sus convenciones lingüísticas de registro y su contexto comunicativo y situacional en el poema donde se introducen.

El curioso e importantísimo rol de la intertextualidad en el análisis del registro llevó a Lemke (1985) a proponer una teoría de intertextualidad que reemplaza la perspectiva tradicional de registro que puso Halliday consistente en: “a configuration of meanings that are typically associated with a particular situational configuration of field, mode and tenor” (1985: 38-39). Conforme a la visión de Lemke (1985) la intertextualidad no se trata solo de la adaptación de otro texto ajeno; sino que se define como un procedimiento literario “bridging the use of lexicogrammatical resources in a text and the use of discourse patterns in a culture” (Lemke, 1995: 86)

de manera que cualquier texto escrito no sería enteramente de creación propia, siempre interferirán rastros de otros textos u otros discursos (Xue, 2015: 27).

Los casos de desviación de registro que comentamos en esta sección corresponderían, entonces, al fenómeno denominado “heteroglosia de voces sociales” que se refiere a la diversidad de lenguajes socialmente reconocibles y diferenciables según el contexto y la situación discursiva donde se emplean, esto es: “the voices of different classes, genders, philosophical and religious views, political opinions and so on” (ibid.: 36).

A través del etiquetado de categorías como la de idiomas extranjeros y marcadores del discurso oral, se ha logrado detectar las marcas de desviación de registro en la obra. Se exhibe el talento de Álvarez en el collage de piezas procedentes de varios registros en el cuerpo de su poema formando un todo coherente o un todo absurdamente inconsistente, un auténtico “arenas where we may hear the conflicts being fought out, or being contained” (Lemke, 1995: 91).

Contemplemos los siguientes ejemplos extraídos manualmente de las líneas de concordancia de las tres categorías mencionadas anteriormente.

- a. He viajado tanto, y amé tan pocas mujeres. También yo he conocido La mélancolie des paquebots, les froids réveils Sous la tente, L’étourdissement des paysages et des ruines. (#488)

Las palabras extraídas de la novela de Gustave Flaubert en su idioma original vuelven a adquirir una carga semántica adicional al incorporarse al contexto del libro de poesías *Museo de Cera*. El lenguaje poético condensado del *Museo* se metamorfosea en estos versos para albergar una descripción narrativa en francés propia de una circunstancia contextual y situacional ajena, cuyo protagonista original es el personaje ficticio [Frédéric].

Para resaltar el efecto de la desviación realizada a nivel del registro en este fragmento, bastaría contemplar la diferencia entre una proposición como “soy como Frédéric” y el verso citado; en la primera estamos ante un recurso estilístico convencional que, aunque remitiera a una referencia cultural ajena al libro, mantiene el código lingüístico y la realización estilística original del volumen intacta (i.e. su ámbito, modalidad y voz).

En cambio, la intertextualidad aquí representada logra asimilar un contenido ajeno como si fuese propio otorgándole una dimensión semántica adicional [aparte de la de la narración descriptiva de los viajes vacíos y frustrantes de Frédéric de la que no se conserva sino el recuerdo de una visita a un burdel] que es la de la materialización como una experiencia o una especie de conocimiento concreto y común; no una mera descripción o emoción singular propia de un cierto personaje ficticio. Asimismo, las líneas prosaicas de Flaubert se cruzan con la meditación que realiza el poeta sobre su actualidad y pasado, interrumpiendo el registro de su propio lenguaje poético para proporcionar la descripción original e inmejorable, que hace Flaubert, del resultado de su trayectoria personal en la vida; como si se tratase de un término insustituible, acuñado por Flaubert, y adoptado por Álvarez.

- b. THE VESSEL PUFFS HER SAIL Usa tu inteligencia. Guárdate. Voici le temps des Assassins. (#107)

En un poema corto como el de arriba, que se compone de tres líneas en total: un título y dos versos; nos encontramos con tres registros distintos: un verso extraído de un poema en inglés sobre Ulises, un verso alvarecino dirigido a un tú empírico y el título de una película francesa, respectivamente. Estamos ante situaciones comunicativas y contextuales dispares, aparentemente desacordes, pero que, seguramente, adquieren nuevos matices semánticos al incorporarse al marco de ese poema corto. Por ejemplo, la simple y directa denotación del tercer verso, como una unidad léxica inseparable referente a una película francesa queda marginada, se trae a primer plano, en vez, el significado de cada uno de sus vocablos constituyentes.

- c. Y siempre en mi cabeza aquel final que bien cierra el de toda juventud tal como va a permanecer en la memoria: —C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric. Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Deslauriers. (#181)

Vuelve a recurrir el poeta a la adaptación de un diálogo novelístico de la obra de Flaubert en el cuerpo de su poema que lleva el título de la misma obra entre comillas: "*L'éducation sentimentale*" – marca ortográfica que trae a primer plano la referencia a la obra de Flaubert, contrariamente al caso del título de la película

visto en (b) donde se trae a primer plano el significado literal de las palabras constituyentes del título y no la referencia a la obra que denota.

Una vez más se cruzan la circunstancia vital del poeta y la autorreflexión que hace Frédéric sobre su vida, gracias a la técnica del collage, como si ambos – la proyección del poeta español como sujeto lírico y la del personaje ficticio francés inventado por Flaubert – fueran un único ser de una única comunidad, bagaje cultural, experiencia vital, y habla.

- d. SHAKE IT AND BREAK IT A CHACUN SON BOCHE!* *Como el lector instruido supondrá, boche es polivalente (#122)

Igual que sucede en (b) este es un modelo de poema breve que se compone de un título y un verso más una nota a pie de página. Fuertemente desviante es el uso de la nota a pie de página donde el poeta se dirige al lector de manera directa con una información adicional que no se somete ni a la microestructura del verso ni al macro registro de la poesía lírica. El verso trata de un slogan⁵⁶ adoptado por el poeta tal como es, sin ninguna modificación, y similarmente, se adopta el título de una canción de *Blues*.

En este poema, la desviación de registro se convierte en la técnica prima de defamiliarización suscitada en el poema, entendida como la ruptura del lenguaje poético convencional en busca de nuevas formas, o más bien, códigos de expresión. El lenguaje poético original de Álvarez queda extremadamente reducido – lo que recuerda la práctica de la poesía del silencio (vid.: 2.1.2.4) – y marginado en una nota aclaratoria que ni siquiera va acorde con las convenciones del registro poético – para resaltar una nueva manera desviante de creación lírica. Esta es la técnica del collage de trozos lingüísticos procedentes de discursos y contextos carentes de cualquier conexión semántica, pragmática o hasta estilística: el de la resistencia francesa a los nazis y la de una canción estadounidense de *Blues*. Se pone, además, énfasis en el

⁵⁶ Se hace referencia a ese slogan en los tomos de historia del siglo XX de Francia, p.ej.: *Portraits of Power: An Introduction to Twentieth-century History Through the Lives of Seventeen Great Political Leaders* (1963), *1945: The war that never ended* (2005), para citar algunos. Circulando ese slogan, la resistencia comunista entró en enfrentamientos sangrientos con las tropas alemanas en 1944. *Boche* (chucrut en español) es una palabra de la jerga francesa que fue utilizada por primera vez durante la Primera Guerra Mundial como un término peyorativo para referirse a los soldados alemanes de “cabeza cuadrada” (Lecerle, 1990); de ahí, la alusión al término “boche” como polivalente por parte del poeta.

papel del lector como copartícipe en la formulación del mensaje del poema que se convierte en un cajón de sastre proporcionando variantes de significados “polivalentes”.

- e. ... Bueno, bien, como decía el problema es orinar en paz, y para eso hay que concentrarse en el agujero de la porcelana, no permitir que ruido alguno te interrumpa, mover tu mano con delicadeza dirigiendo el chorro de forma que hasta dibuje palabras y hasta, si has bebido mucho, un verso —Fate’s hidden ends eyes cannont see, de Fletcher, por ejemplo, va bien—. (#211)

La desviación de registro en este poema ayuda a manifestar la chocante y enorme discrepancia y desajuste entre el mundo culto y literario (representado en el “cubil” del poeta donde estará rodeado de lecturas, música y tabaco) y la descripción monda y lironda de la sociedad que le circunda representada por los retretes de una discoteca. A lo largo del poema el lenguaje y las imágenes que evocan alternan bruscamente entre lo vulgar y lo culto. Fijémonos en estos pares: orinar/el agujero de la porcelana [descripción figurada del inodoro], delicadeza/chorro [de orina], que preceden a la imagen climática, completamente absurda, que crea un lazo entre la orina y un vestigio literario de lo más refinado: el verso de Fletcher.

- f. Y el coño es algo que jamás se acaba. Pero se va a poner todo carísimo. Se han llevado hasta el piano para usarlo de barricada. Qué idiotez. De todas formas el mariconazo que lo tocaba debe estar criando malvas en Rusia...Bien. Voy a maquillarme. Por suerte aún queda un espejo sin romper sobre la barra. Un poco de sombra en los ojos, rouge en los labios, las medias bien estiradas, y las tetas para arriba. (#111)

También lejos de la formalidad y elocuencia características del registro poético, se resalta el lenguaje utilizado en los versos anteriores por su tono coloquial que roza la vulgaridad (p.ej.: “coño”, “mariconazo”, “tetas”). Una vez más, empleando la técnica del correlato objetivo, el poeta logra expresarse en boca de una prostituta – figura socialmente marginada – durante la época de la Segunda Guerra Mundial. Se ve como la desviación de registro llega a ser una herramienta esencial para realizar el proceso de la ficcionalización del yo lírico.

- g. Esta noche es tan buena como otra, querido John el Largo. No está mal este sitio. Las mujeres son guapas, y al menos no te sirven matarratas. Vamos. ¿No te lo pide el cuerpo? Sentarnos a beber, la noche por delante, beber sin red [sic], y hablar,

reírnos de la vida —en eso no te equivocabas—, podemos luego llamar, que vengan unas putas. Y por qué no, después, ya con el alba, más que borrachos, ya santos, salir y prenderle fuego a todo. (#262)

Es notable como el lenguaje de estos versos se acerca a la jerga marinera extraída de la situación comunicativa y el discurso de la novela inglesa *Treasure Island* de Stevenson (1883). Asumimos que la jerga de los marineros y piratas podría variar según la procedencia y el idioma de estos. Sin adoptar de manera directa o indirecta una cita de la obra de Stevenson, el poeta logra entrometerse con sus versos en un registro muy lejano de la refinada y sublime formalidad lírica, evocando la manera de hablar e idiosincrasia de los piratas procedentes del mundo ficticio de Stevenson quienes – en palabras de John el Largo – poseerían “hundreds of pounds instead of hundreds of farthings in their pockets. Now, the most goes for rum and a good fling, and to sea again in their shirts” (1884/1984 :87). Lo cual queda reflejado en el fragmento arriba citado donde se acentúan la bebida (“beber sin sed”, “borrachos”), el sexo (“llamar a que vengan unas putas”) y la aventura (“salir y prenderle fuego a todo”).

No podemos acabar esta sección, que en realidad tan solo sirve como una muestra del potencial de los métodos de corpus en excavar las marcas de desviación de registro de manera sistemática, sin mencionar dos casos de un procedimiento lingüístico alvarecino curioso y pertinente al ámbito de la intertextualidad y el registro. A través del análisis manual de la lista de extranjerismos, hemos sido capaces de identificar la citación de un soneto entero de Baudelaire en los títulos de los poemas que integran el segundo capítulo del tercer libro del *Museo*; de modo que cada poema de los que componen el penúltimo capítulo del volumen, titulado “DECORACIÓN DE LA “CASA” DE RUE D’AMBOISE” va precedido de un verso del soneto “*Brumes et Pluies*” (Baudelaire, 1857). Por otro lado, por la lista de nombres propios, hemos constatado la presencia de una serie de poemas esparcidos dentro de los capítulos que componen el *Museo* – unos veintitrés poemas – cuyo título se refiere a piedras preciosas tal como aparecen en el Lapidario de Alfonso X el Sabio⁵⁷; y así convirtiéndose aquellos poemas en una especie de entrada en un lapidario

⁵⁷ Para la consulta de la versión digital del Lapidario, véase Lapidario (“Lapidario / Alfonso X, Rey de Castilla”, 2004), Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lapidario--0/> [último acceso: 23.03.2019].

describiendo las “propiedades mágicas” del objeto designado, como en el poema que lleva el título “*Astarnuz*” dedicado a la alabanza de la actriz Sharon Stone.

Cuáles son las afinidades y lazos semánticos posibles que guardarían entre sí los elementos de cada caso de montaje de registros desacordes de los que han sido, aquí, comentados, sigue siendo una cuestión fértil e inédita que requiere una investigación tremenda y profunda para abordarla semántica, pragmática o literariamente.

6.2. Análisis de las Cuatro Categorías Léxicas Principales

Es en el presente apartado donde se examina el léxico perteneciente a las cuatro categorías sintácticas principales de la obra: los verbos, los sustantivos, los adjetivos y los adverbios. Al respecto, quizá convenga reiterar las palabras de Gallegos Díaz disecando el texto lírico en: “palabras que designan objetos (a través de sustantivos), que designan acciones (a través de verbos), que designan cualidades (a través de adjetivos)” (2006: párr. 25).

6.2.1. Verbos.

Antes de emprender el análisis cualitativo de los tiempos y modos verbales en el *Museo*, presentamos, a continuación, los cálculos concernientes la distribución de tiempos y personas de las acciones verbales etiquetados a lo largo del corpus.

6.2.1.1. Modos, tiempos verbales y temporalidad.

Los datos cuantitativos que aparecen en la Tabla 40 sirven como el punto de partida para nuestro análisis cualitativo basado en categorías semánticas.

Tabla 40. Distribución de modos y tiempos verbales en *Museo de Cera*.

Modos	Tiempos	Personas						Total
		Singular			Plural			
		1ª	2ª	3ª	1ª	2ª	3ª	
	Presente	525	371	2164	137	28	649	3874
	Pretérito perfecto	77	22	134	27	2	42	304
	Indefinido	196	50	548	67	0	212	1073

Modo indicativo	Imperfecto	68	33	452	31	7	135	726
	Pluscuamperfecto	2	1	39	10	0	11	63
	Futuro simple	39	64	141	41	8	66	359
	Futuro perfecto	0	1	10	0	0	3	14
Modo condicional	Condicional simple	20	18	65	6	2	12	123
	Condicional perfecto	2	1	1	0	0	1	5
Modo Imperativo	Imperativo afirmativo	0	242	17	15	86	4	364
	Imperativo negativo	0	24	1	0	2	0	27
Modo subjuntivo	Presente	22	47	194	10	4	69	346
	Pretérito perfecto	0	0	3	1	0	1	5
	Imperfecto	8	10	135	6	1	21	181
	Pluscuamperfecto	5	3	21	2	0	7	38
	Futuro	1	0	0	0	0	0	1
Total		965	887	3925	353	140	1233	7503

La primera observación que se puede hacer a partir de los datos de la tabla es la predominancia del presente de indicativo en el volumen, con la más alta frecuencia de uso. Un dato que va acorde con el estándar del registro lírico que consensuadamente en la crítica aparece asociado al tiempo actualizado del presente de indicativo: “[i]n literary theory, the present tense is often described as the tense which is most appropriate for lyric poetry and the past tense is the adequate form for the epic” (Warnke, 2007: 3). El segundo tiempo más utilizado en el volumen es el pretérito indefinido seguido por el imperfecto de indicativo, el imperativo y el futuro.

Más que un rasgo estilístico propio de Álvarez la temporalización de *Museo de Cera* parece responder a una tendencia común constatada en la lírica española contemporánea (de la generación de los 50)⁵⁸. Puesto que, los números que aparecen en la tabla reflejan una prevalencia de la constelación de paradigmas verbales actualizadores que: “establecen la relación directa con el hablante, es decir, con su momento del habla o la representación del presente de experiencia (canto, canté, cantaré)” sobre la constelación inactualizadora que incluye paradigmas verbales en modo subjuntivo, condicional más el imperfecto de indicativo que transmiten al lector a un momento imaginario, separado de la realidad actual (Pihler, 2010: 177).

⁵⁸ El estudio de Barbara Pihler (2010) realizado sobre muestras de poesía española contemporánea confirma la predominancia de formas verbales actualizadoras (i.e. presente de indicativo, indefinido y futuro simple) sobre el resto de tiempos verbales en el discurso lírico.

Las formas compuestas de los tiempos verbales son notablemente menos representadas en la obra que las formas verbales simples. En cambio, las formas no personales son de uso proliferado en el volumen. Su frecuencia excede la de los tiempos compuestos y los tiempos verbales pertenecientes a las constelaciones inactualizadoras, tal como se puede percibir en la tabla siguiente.

Tabla 41. Frecuencias de formas verbales no personales en *Museo de Cera*.

Modos verbales	Frecuencia
Gerundio	582
Gerundio compuesto	2
Infinitivo	1435
Infinitivo compuesto	27
Participio	1064

Este fenómeno también parece ser inherente al registro lírico español, puesto que el estudio de Pihler (ibid.: 182) subraya la prominente presencia de las formas no personales en su corpus, la cual contribuye a la realización del dinamismo temporal, o, en otras palabras, a poner más énfasis en el transcurso de la acción haciendo retroceder otros aspectos sintácticos como la persona, el modo y la voz. Intentando materializar la descripción teórica del concepto de dinamismo temporal, hemos extraído las siguientes líneas de concordancia de formas verbales no personales en las que el contexto ayuda a percibir el efecto de tal práctica muy presente en el *Museo de Cera*.

Tabla 42. Concordancias de formas verbales no personales.

5	bajo el mismo destino que convertirá nuestros sueños en arena	morir	como los barcos si la suerte o los dioses tienen
20	hasta la noche , viendo pasar a las muchachas y	caer	las hojas de los árboles . si nuestras ilusiones envejecen
40	adorando algo que ignoramos . reino de juventud el tenue	menear	de los granados en_flor , y junto_a ellos el fresco
101	al el lavabo o los grandes Papas del el Renacimiento	escribir	y vivir en aquel oro entonces sí llegamos muy lejos
120	expiación . Zamoricaz ah , qué resbaladizo crujido . como	aplstar	con el zapato una cucaracha (no ; con más
120	una cucaracha (no ; con más exactitud : como	despachurrar	un grillo con los dedos) . es normal .
148	que no arrastraré en mi caída . apostar . y	esperar	, tranquilo , que la ruleta se detenga . lo_que
415	siglos perpetuando su poder sobre los hombres , encantando ,	viviendo	eternamente bella en las palabras de unos sonetos , maravillosa
429	de tus entrañas nuestras lenguas enlazando se como pájaros suntuosos	contemplando	tu belleza y mi deseo acepto la vida retrato de
435	, se abren , y miran , miran el mundo	queriendo	hacer lo todo suyo . el hombre se siente como
494	el gran teatro de la_opera_de_Manauos . tósigo ardento l	saliendo	de la niebla en el frío de una mar triste
494	defendiendo su cinto con monedas . yo lo recuerdo ,	entrando	a el Jeu_de_Paume , en la salita de la izquierda
495	daba un franco por su pozo sin fondo y tú	recordando	versos bajo los castaños junto_a el Pont_Neuf . a estas
495	sí es poco lo_que podemos esperar . pero esta tarde	contemplando	la mar que se extiende misteriosa divina (como cantaba

La mayoría de estas formas verbales son sustituibles, sin que modifiquen sustancialmente el significado, por un verbo conjugado en presente o en pasado (p.ej.: “Contemplando tu belleza y mi deseo acepto la vida” → (Mientras) contemplo tu belleza y mi deseo, acepto la vida). Ahora bien, queda perceptible la diferencia en el modo expresivo y el cambio del foco de énfasis entre las dos proposiciones anteriores; el verso de Álvarez pone todo el estrés expresivo y emotivo en la acción de la contemplación restando importancia a lo demás – quién la hace y cuándo – como si fuera música de fondo. “Es como si al autor sólo le interesase la acción en sí misma, con independencia del ambiente concreto en que tuvo lugar y se desarrolló” explica Girón Alconchel (1993 :96).

La segunda observación que se esgrime a partir de los datos de la Tabla 40 es la marcada e inusual, relativamente elevada, frecuencia del modo imperativo, negativo o afirmativo, que revela la intención didáctica-persuasiva manifestada en la función conativa que implica su uso. Queda justificada, en parte, esa intención si tenemos en cuenta la afiliación de nuestro poeta, durante los años sesenta a la poesía de compromiso (Debicki, 1997; Jiménez, 2007), denominada también poesía social donde “se manifiesta la intención de hacer compartir al lector la opinión y actitud expuesta por el yo lírico” utilizando sobre todo la función conativa del lenguaje (Niemeyer, 1992: 78).

Muy afín al tema de la predominancia del modo imperativo, es el uso cuantitativamente destacable de la segunda persona del singular en ciertos tiempos verbales frente al uso de la primera persona del singular que, por norma genérica, debería ser la más predominante como ocurre con el uso del presente de indicativo, el indefinido y el imperfecto, por ejemplo. Por lo tanto, al igual que las concordancias de imperativo, resulta imprescindible mirar las concordancias del futuro simple de indicativo y el presente de subjuntivo – tiempos donde las ocurrencias de la segunda persona exceden a las de la primera –; ya que los resultados permitirán formular una idea más precisa de los mecanismos y motivos de la función apelativa⁵⁹ que el tuteo implica.

⁵⁹ Concepto acuñado por Roman Jakobson (1960) y que se entiende en este contexto según términos de G. Leech como el tono con que se dirige el emisor al receptor, así como, el efecto que pretende conseguir con aquel tono (2014a: 107).

En primer lugar, nuestro análisis cualitativo de las concordancias del imperativo ha mostrado que, efectivamente, la mayoría de los enunciados de finalidad exhortativa dirigida a un todo receptor en un marco social-político concreto ocurren en los poemas escritos durante las décadas sesenta y setenta⁶⁰, como se puede comprobar por las líneas de concordancia expuestas a continuación.

Tabla 43. Concordancias de formas imperativas (1).

50	zoológico los animales profundos estrictamente cuidados por su domador	ved	el importantísimo simio , los vampiros cantores . así fue
56	una vieja estampa . . . vuelan ? huyen !	ved	que con el solo auxilio de su tripa pretenden frenar
127	y nosotros que tanto las amamos ? no , no	preguntes	esta noche dónde están , ni nunca , que estas
144	estrictamente policial telegrama ; desesperados de todos los países ,	uní	os ! magnificat ah , desesperación . qué lentitud ,
266	de que entren . y si puedes salvar te ,	huye	, no mires atrás , y en otra tierra .
266	en otra tierra levanta tu casa , y otra vez	haz	te de libros , pon en_pie el antiguo templo de
266	piel . . . mas si pudieras huir , no	mires	atrás , gana la frontera , en otra tierra levanta
266	. y si puedes salvar te , huye , no	mires	atrás , y en otra tierra . . .
343	un blanco donde disparar oh respetable público para juzgar lo	ganen	primero ese derecho de la misma manera que ganara quien

En los poemas #50, #56 y #144, se dirige el poeta de manera directa a un receptor colectivo, con un lenguaje sencillo y breve con un mensaje explícito (o con una moraleja) del tipo “con el solo auxilio de su tripa pretenden frenar el desastre”. Los vestigios léxicos del compromiso social aparecen en un modo distinto en #127 donde se manifiesta claramente la técnica del *ubi sunt* (“Dónde están, oh noche soberana? Pero y nosotros que tanto las amamos?”) concurrente en la poesía social que rehúye de la fatalidad del momento presente, comprándolo con el pasado bello y grande; y así incita – dirigiéndose al lector – a un acto de rebeldía contra la mediocridad, injusticia, ignorancia; en suma, los aspectos de declive del momento presente propio del contexto socio-cultural donde nace el poema. En las demás concordancias (poema #266) se ve una serie de acciones exhortativas donde el poeta se dirige al lector directamente ofreciéndole un código de comportamiento para que “se salve”.

No obstante, los vestigios de esta práctica no desaparecen del todo en los poemas escritos, posteriormente, durante las décadas ochenta y noventa, aunque estos disminuyen considerablemente en cantidad, tono y grado de explicitud. Los siguientes ejemplos, extraídos de poemas pertenecientes al bloque de los ochenta y

⁶⁰ Álvarez fechaba cada uno de sus poemas en el índice de su obra maestra; una técnica que ha permitido una clasificación cronológica de su obra, consiguiendo obtener cuatro bloques de poemas escritos durante los 60, 70, 80 y 90.

noventa, y que aparecen en la Tabla 44 se encuadrarían perfectamente bajo el género de la poesía social que se veía como un acto de comunicación más que un acto de conocimiento. Tan precisas y diagnósticas las palabras de Mónica Jato (2004) sobre la poesía social: “[n]o se trata de una lírica intimista, ni tan siquiera simplemente reflexiva, sino de una poesía sentida como comunicación, expresada con la máxima directez, contagiada de la exhortación” (2004: 169); como si hubieran sido escritas para describir los versos siguientes.

Tabla 44. Concordancias de formas imperativas (2).

221	son el mismo azar . a él me entrego .	ríe	te de los dioses . y adopta los sólo para
266	. mas si pudieras huir , no mires atrás ,	gana	la frontera , en otra tierra levanta tu casa ,
444	sólo mi vida arde con el rayo de el siglo	adorad	la vida ouvira largement ses ailes de corbeau el
488	quiénes obligó a el destierro , a quién asesinó .	juzga	a un poder por quienes lo negaron . XVII polvo
488	a su sombra , su tolerancia , su clemencia .	medita	a quiénes obligó a el destierro , a quién asesinó
488	. y cuántas formas de poder . . . pero	fija	te siempre qué bibliotecas y palacios y plazas se levantaron
488	o que nunca verás . bebe feliz . XV no	interrogues	a el cielo indiferente ni mires con pavor tu carne
488	feliz . XV no interrogues a el cielo indiferente ni	mires	con pavor tu carne . nunca sabrás , ni cuando

Este tipo de exhortación directa con que se dirige al receptor como un todo colectivo en forma de enseñanza (p.ej.: cómo juzgar a un poder sea un gobierno o un partido político, en #488) o una mera invitación a una vida mejor (p.ej.: la llamada al carpe diem en #444). Por último, para percibir el contraste entre la exhortación setentista en Álvarez frente a sus escasos rastros en los noventa, basta contemplar el fragmento siguiente del poema “BEZAQUID O PIEDRA DE LA SERPIENTE” (Álvarez, 2016a: 333):

Y como siempre
 esa sonrisa fina, esos ojillos,
 más sobre todo esa sonrisa
 de comprensión total, esa sonrisa que nos dice:
 Olvida esto, pasará, como pasaron
 todas las monstruosidades de este mundo.
 Se llevan a muchísimos, sin duda, pero terminan
 por pasar. Y además...
 Son demasiado fuertes. No podríais
 contra ellos. Caerán, y por la misma
 ciega fuerza que los ha encumbrado. Ahora es inútil.
 ¿Que no es justo? La Historia no lo es,
 no está en sus atributos.
 Salvad
 lo que podáis. Que no os arrastre.

El poeta ya no se dirige al lector de manera directa, sino que se incluye como un receptor más de ese acto comunicativo (“que nos dice”) reduciéndose su rol a

transmitir un mensaje que le fue inspirado por otro – por la estatua de Mármol de Voltaire.

En segundo lugar, mediante la revisión y el análisis cualitativo de las concordancias de los verbos conjugados con la segunda persona del singular en el imperativo, futuro y subjuntivo, hemos sido capaces de identificar cuatro categorías estilísticas que adopta Álvarez al expresarse con el tú lírico; son:

- el ensimismamiento
- el apóstrofe
- la exhortación
- el monólogo interior

La más profusa entre las concordancias de los tres tiempos antes citados es la del ensimismamiento⁶¹ en la que el poeta se dirige a sí mismo como si se tratara de otro ser por descubrir; lo que se denomina, también, como la otredad ensimismada. No deba confundirse con el monólogo interior donde el sujeto lírico ya no es el poeta, o el enunciador del poema, sino un personaje ficticio o histórico (véase la definición y ámbito de uso de la técnica del correlato objetivo en 2.1.2.2.2 y 3.5.1.2). Observemos las muestras recopiladas de las concordancias de los tres tiempos verbales sujetos al análisis.

⁶¹ Es un término que encuentra sus raíces en el pensamiento filosófico orteguiano que define la práctica del ensimismamiento como un proceso donde: “el hombre, haciendo un esfuerzo gigantesco, logra un instante de concentración, se mete dentro de sí, es decir, mantiene a duras penas su atención fija en las ideas que brotan dentro de él, ideas que han suscitado las cosas y que se refieren al comportamiento de éstas (...) es el hecho más antinatural, más ultrabiológico” (Ortega y Gasset, 1939: 26-27).

Tabla 45. Concordancias de formas verbales conjugadas con la segunda persona del singular (1).

38	te entristeces , con el de todo tu mundo .	llegarás	a Taormina . son caminos que ya muchos pisaron y
38	y descansarás contemplando esa belleza . y ya ni_siquiera la	amarás	. porque habrás comprendido . Ran el sol acababa de
6	generosa es la casa que amparó la niñez . y	errarás	por sus salas vacías buscando algo , que sólo tuviste
6	buscando algo , que sólo tuviste en el principio y	verás	al_final . Modern_Refinements buscando ay por la casa vacía
259	he sido escribiendo las . Wuthering_Heights haz te traer cuanto	precises	. no salgas . ¿ para_qué ? no hay ya
259	salgas . ¿ para_qué ? no hay ya lugares donde	puedas	ser feliz . los negocios que te permiten vivir ,
379	sería dios . los ojos de el placer conserva cuanto	puedas	de aquel día , la luz espléndida naciendo por los
488	luz de unos ojos . la deseearás cuando ya nada	desees	, y si la fortuna llena tus manos la buscarás
488	debes comprender , lo único que merece la pena que	comprendas	, es tu soledad . polvo en el viento pasarás
368	neón . criaturas fascinantes que pasan y te excitan .	llama	a el camarero , que traiga más ginebra . y
368	a el camarero , que traiga más ginebra . y	sigue	bebiendo , , hasta que el alba disuelva la belleza
173	en horas sombrías . no pienses ahora en ello .	abre	bien los ojos y haz tuya su belleza . regala
173	pienses ahora en ello . abre bien los ojos y	haz	tuya su belleza . regala le tu felicidad . rebelión
260	alta hora en que se funden sueño y desencanto .	acepta	tu destino como el precio de tu palabra . escribe
260	acepta tu destino como el precio de tu palabra .	escribe	. la civilization ¿ sabes ? es lo único .

En lo que concierne al ensimismamiento en el futuro, en el poema #38 hay que aludir al llamativo acto de narración en el futuro, donde el poeta omnipresente, con poderío cognitivo y comunicativo absoluto, narra y comunica hechos todavía sin ocurrir y que tendrán lugar mientras o después de su narración, a su otro ser anterior a la experiencia/viaje de Taormina. Los demás versos con el núcleo verbal en subjuntivo e imperativo muestran la finalidad del poeta que no es más que incluirse en el acto comunicativo como un lector más, haciendo del diálogo del ser humano con uno mismo una experiencia universal con la que podría identificarse cualquier persona.

En cuanto al apóstrofe, que vuelve a aparecer en la categoría sintáctica de verbos, sin que vaya precedida necesariamente por una interjección, llega a ser, sin duda, uno de los recursos estilísticos predilectos de nuestro poeta. Puesto que, se han detectado en el análisis manual de concordancias del modo imperativo solamente 74 casos de apóstrofe donde el poeta se apela a un ser humano o un ser inanimado ausentes. Observando los modelos, que se exponen, a continuación, de este tipo de apóstrofe designado por desinencia verbal, nos damos cuenta de que el contexto donde este ocurre está cargado de un tono elegíaco que evoca personas u objetos del pasado (p.ej.: los versos dirigidos a Friedrich A. Hayek y al personaje ficticio John Silver en #344 y #189, respectivamente) – ya inexistentes o muertos – provocando una emoción de insatisfacción hacia el presente: “no encontrarás en la ciudad de hoy,

ese esplendor” (#291), y de lamento por la pérdida de lo que fue: “devuélveme una hora un segundo mi juventud” (#22).

Tabla 46. Concordancias de formas verbales conjugadas con la segunda persona del singular (2).

22	veía ahora sin un reproche en tu barra me apoyo	devuelve	me una hora un segundo mi juventud aquella imagen la
28	ángel de esta noche bajo el cielo del el sur	llena	otra vez mi copa permite a mis sentidos renacer gozar
28	el cielo del el sur llena otra vez mi copa	permite	a mis sentidos renacer gozar de_nuevo el cuerpo de esta
291	indican que no sufrió la afrenta de el 65 .	divierte	te , viajero . no encontrarás en la ciudad de
291	la ciudad de hoy , ese esplendor . pero ,	divierte	te , viajero . en_nombre_de la dama que aquí yace
344	la misma forma » como Dante decía . así ,	permíta	que imagine que sigue ahí , que aún es posible
344	le , estrechar su mano , escuchar le . y	permíta	así que le regale el gozo que me invade ,
439	la muerte estos salones la fina copa esta penumbra transparente	guarde	estos cuerpos coronados de música sus ropas de cristal su
189	chasquido del el ansia de vivir . aunque no me	oigas	, viejo y querido John , cuántas veces te llamo
250	que alegra el corazón y la mirada . nunca nos	faltes	. gato romano gato de tus calles , Roma de
22	del el puerto mi vida se quemó bajo tus luces	habrás	de devolver me alguna noche una de tantas que te
118	amortajar te . a quién , un alba fría ,	llevarás	contigo en el espanto que sellará el horror de tus

Por lo tanto, el apóstrofe ha ido formando parte de la poesía social no solo por constituir una técnica heredada de los grandes maestros del pasado Homero y Virgilio, sino también por ser un medio para evocar un “pasado feliz vs. un presente triste” (Niemeyer, 1992: 78). Conviene añadir que los ejemplos expuestos en la Tabla 46 fueron extraídos de poemas escritos durante todas las cuatro décadas en los que fue concebido el libro; con lo que podemos afirmar que este recurso no dejó de vislumbrarse en el lenguaje poético escogido por Álvarez, pese a la renovación estética que asumió a partir de finales de los setenta.

Como ya se ha comentado en esta sección, la exhortación al receptor con un fin didáctico/persuasivo fue detectado sobre todo en los poemas más antiguos de Álvarez. Ahora bien, se han identificado otras dos finalidades de la exhortación utilizada en los poemas de Álvarez, que son de distribución más uniforme en los poemas que integran el libro – cronológicamente hablando. La primera concierne el uso de formas verbales en imperativo dirigidas a figuras femeninas. Más que una exhortación, podrían considerarse como órdenes amorosas, puesto que ocurren casi exclusivamente en poemas de índole erótica. El aspecto más curioso, que hemos procurado incluir en las líneas de concordancia (Tabla 47), es cómo varía el tono de la exhortación a la súplica cuando es enunciada por una mujer (#411 y #431).

Tabla 47. Concordancias de formas verbales exhortativas.

369	como si pasara una mano sobre ella . duerme ,	duerme	, dulce niña ; ahora_ que ya nuestros sentidos satisfechos
376	fingid . supongo que ahora no lo entiendes . pero	haz	me caso . confía en tu instructor . la otra
405	me hace amar el mundo aún . oh sí ,	seguid	bañando os , corriendo por la playa , deseando os
410	el suave abandono , la morbidez de la mirada .	deja	entonces que mis manos recorran tu piel , y lentamente
410	entonces que mis manos recorran tu piel , y lentamente	abre	te a el amor , deja arder tus muslos y
430	las mentiras con que querrá amaestrar te nuestro mundo .	sé	como Shakespeare decía , a rebel's whore , la puta
411	ha dicho a un hombre las más hermosas siguen siendo	deja	me ser tu puta los espejos y los días cuando
431	esclava . como los ríos en la mar sus aguas	diluye	tú en mí tus pesares . la muerte absurda ,
431	, disuelve los en mi amor que soy eterna .	apoya	tu cabeza en mi regazo . tocaré para ti la

La segunda modalidad de exhortación siempre va dirigida a un tú empírico careciendo de cualquier referencia explícita o implícita a un ser específico – aunque en algunas pocas ocasiones: ocho veces, para ser precisos – el poeta se dirige explícitamente al lector, como en: “Medita sobre eso, lector querido” (Álvarez, 2016a: 602). Se trata de una técnica convencional del registro lírico no sólo en español; sino en inglés también⁶², y que tal vez encuentra sus raíces en la tradición oral. Tiene como fin establecer un espacio común entre enunciador y receptor donde el último puede estar y participar en el acto comunicativo compartiendo vistas, visiones o emociones descritas por el poeta. Menudea en esa índole de exhortación el uso de verbos de percepción (i.e. mirar, contemplar, etc.); una de las razones por las cuales los verbos de percepción sobresalen como clave en el contexto de nuestro corpus (vid.: 5.1.1.1(i)).

Tabla 48. Concordancias de imperativos de percepción.

160	es el de una muñeca de 1945 , ciertos trenes	vengamos	a esta última imagen ; recreemos la : Wagons-lits de
254	zapatos . gastan . desprecian . oh , sí .	ved	los morir . son el último pétalo que cae de
302) de los asuntos que amo en este pueblo destruido	guarden	me la gran pasión de Maribel_Sepúlveda la música de su
315	desparrama como el alba incendia el cielo . sí .	contemplad	las . joyas de la luna . mirad las .
315	sí . contemplad las . joyas de la luna .	mirad	las . arrodillad os ante ellas . son las vírgenes
334	y gusto por la vida . mirad le . y	sentid	la emoción de ver pasar a uno de los grandes
392	su rostro brutal en lívidas imágenes de la aniquilación ,	mirad	la bailar , bailar , hermosa y seductora , copa
414	te miro , mientras un norteamericano de origen africano	observe	se cómo venero la solidaridad y el pensamiento liso)
433	acelera , que eriza los hermosísimos pezones . sí ,	contemplad	lo . negro en la noche , el caballero .
435	la muerte . hierofanía o ceremonia de la sirena	imagina	os la piscina de un hotel bajo los lentos cielos

⁶² El estudio de una muestra de los discursos escritos en inglés del siglo XIX ha demostrado que: “the second person singular was preserved for use – and for use only – in poetry and in religious experience” (Pinch, 2010: 83).

Obviamente, tal y como se puede observar en la tabla, la proyección del tú empírico no se limita al uso de la segunda persona exclusivamente, sino que se refleja en el uso de la primera y la segunda persona del plural.

La última categoría estilística concerniente al uso de la segunda persona se trata del monólogo interior – más bien el monólogo dramático – que igual al ensimismamiento exterioriza el mundo interior del enunciador. La diferencia entre las dos técnicas es el grado de ficcionalización del sujeto lírico. Mientras que en la primera el sujeto lírico – que puede coincidir o no con el poeta mismo – no precisa de una máscara por la que expresarse y se encara a otras facetas o fases de su ser haciendo irrelevante la veracidad de las acciones enunciadas; en la segunda, la voz de la persona del poeta queda reducida al mínimo y se sustituye por la voz de un personaje ficticio, un correlato objetivo. Este último puede ser un personaje de la vida real o un carácter inventado por el poeta; pero en todos casos, se retrata conforme el acuerdo tácito⁶³ entre creador y receptor sobre la falsedad de los hechos narrados que implica la ficcionalización. Para ilustrar esta técnica, no nos limitamos a la exposición de las líneas de concordancia donde ocurre esta técnica; sino que ampliamos el marco de las concordancias para presentar fragmentos enteros, ya que es el contexto completo el que aclara las dimensiones de aquel monólogo dramático (¿Quién habla, por qué, en qué ocasión?).

Cuando de pronto a media noche **oigas**
esa música que entierra tu fortuna,
y más allá
de las murallas, las enseñas
de Octavio, el acre olor
de los conquistadores
—**Pide** a tu esclava
más vino. **Mira** esa copa
donde mañana él beberá, la ciudad
que ha de glorificar su paso como antes
el tuyo,
el mar y los desiertos
a los que **rendirás** tu espada y tus legiones. (#244)

No habrá gloria en tu muerte
—al menos la del guerrero—. Y es inútil
que **envíes** mensajeros
desafiando al César. Tu destino
es ver tu inmenso sueño

⁶³ Con acuerdo tácito nos referimos al instrumento a través del cual se entra en la ficción discursiva, tanto narrativa como poética, se trata de un “‘pacto lírico’ basado en el concepto de ‘suspension of disbelief’ del que hablaba ya el poeta y filósofo inglés S. T. Coleridge (1817). El lector acepta ciertas ‘reglas de juego’ a cambio del placer artístico” (Pihler, 2010: 179).

despedazarse.
Hasta que una mañana,
tiritando aún del frío del desierto,
te **despiertes**, y nadie
esté contigo. Ya Cleopatra
habrá elegido morir, más sabia
que tú, simplemente para que nada
humille su nombre, ni el perdón siquiera. (#353)

Podrías huir. Sin duda. La
nueva Luz del mundo, Octavio, te
perdonaría (si no gustoso, el interés
le haría respetarte,
cubrirte de riquezas). Y eres aún tan bella. Sí, podrías...
Pero no **seguirás** ese camino.
Y no
por el amor de Antonio, ni porque fuera indigno
de quien de tantos reyes es el último,
sino algo más profundo: algo que solo a ti te vale,
a cuanto yace en tu memoria.
Y cómo modificaría
esa huida, el pasado. (#46)

Conviene aludir a que las mencionadas cuatro categorías estilísticas aquí delimitadas no son de uso exclusivo en los tres tiempos examinados (el imperativo, el futuro y el presente de subjuntivo); seguro que habrá otras manifestaciones de una o más categorías en los demás tiempos verbales personales. Tal y como lo refleja el último poema citado en el que el poeta, en boca de Cleopatra, reflexiona sobre su todavía futuro en la línea temporal del poema y, al mismo tiempo, el pasado de esta para el lector, convergen condicional simple, futuro y presente. Dicha alternancia de tiempos es propia del género narrativo y el concepto del punto de vista en la narración⁶⁴. No obstante, hemos de establecer el punto de corte en cada una de las cuestiones planteadas por este análisis para presentar una visión integradora, amplia y equilibrada de la obra. Como ya se puede intuir, hemos estimado que, en estos tres tiempos, de relativamente más alta frecuencia de conjugaciones con la segunda persona, se puede hallar más casos variados que nos den una idea completa de sus funciones y valores estéticos.

El último dato cuantitativo en el que nos gustaría hacer hincapié es la enorme frecuencia de los tiempos de pasado: el indefinido y el imperfecto de indicativo. Los

⁶⁴ Sobre la relación entre la temporalidad y el concepto de punto de vista explica García Landa (1998) que: “[e]l uso del presente, el pasado o el futuro por parte de narrador se utiliza para adoptar la propia perspectiva o para marcar el paso para otro centro de orientación. Así un “mismo” momento de la acción puede presentarse perspectivísticamente como el pasado del narrador, el presente de un personaje, o como un pasado que en un tiempo fue futuro” (1998: 189).

dos constituyen, junto al pretérito perfecto de indicativo – mucho menos recurrente que ambos –aproximadamente el tercio de la suma de las formas verbales personales en toda la obra. Según lo que se ha comentado anteriormente en esta sección, este dato contribuye como una evidencia más de la abundancia de técnicas narrativas empleadas en el curso de la obra.

Seguidamente, abordamos con más detenimiento los valores semánticos de los verbos utilizados en nuestro corpus, a través del análisis de lemas.

6.2.1.2. Lemas verbales y categorías semánticas.

En un intento de explorar el tipo de acción llevada a cabo por los personajes pertenecientes al mundo de *Museo de Cera*, hemos recurrido al análisis de lemas verbales predominantes en la obra. El proceso de lematización ha proporcionado información más rigurosa y más completa que el análisis de palabras clave, acerca de la acción verbal en la obra. Como se intuye – y como es la norma en la mayoría de géneros literarios o no literarios⁶⁵ – los verbos copulativos, SER y ESTAR⁶⁶, son los lemas más frecuentes en toda la obra.

Tras la clasificación manual de los lemas verbales más frecuentes en la obra (cuya repetición no sea menos de 10 veces) en categorías semánticas según su significado en el contexto (analizado y comprobado por las líneas de concordancia), hemos sido capaces de descubrir los dominios de acción que emergen en la expresión poética de Álvarez. Se han incluido en esta clasificación todas las formas verbales, personales y no personales que ocurren en la obra exceptuando los participios que no entran en la formación de tiempos compuestos, debido a la controversia acerca de su función como verbo o adjetivo. Se han descartado de esta modalidad del análisis, además, los verbos que perdieron su contenido semántico propio por formar parte de una perífrasis o locución verbal, como, por ejemplo, en el caso de: “tener que [+ infinitivo]” o “darse cuenta”.

⁶⁵ Una de las fuentes que apoyan este dato es el trabajo realizado por un grupo de investigación adscrito al Institut Universitari de Lingüística Aplicada sobre la descripción del corpus PAAU que ha demostrado que tanto en los textos científicos como en textos humanísticos los lemas más repetidos son los copulativos y auxiliares “de escaso contenido semántico” (Castells Torner y Battner Arias, 2005: 111).

⁶⁶ Los verbos SER (fr.1114) y ESTAR (fr.225) representan el 10% y el 2%, respectivamente, de la suma de acciones verbales utilizadas en la obra.

Volvemos a recordar que el proceso de la clasificación manual ha sido realizado a partir de las categorías semánticas de la base de datos *MCR* (vid.: 4.3.3.2.1). El examinado de concordancias ha sido imprescindible para superar la problemática de la polisemia de los lexemas verbales. Así que, un verbo como *PASAR* – altamente polisémico – ha sido clasificado según el contexto bajo tres categorías semánticas que son: verbos de movimiento, verbos de cambio y verbos de estado. De igual modo, se ha diferenciado entre *QUERER* como acto emotivo (equivalente a *like*) y *QUERER* como acto cognitivo (equivalente a *want*).

El Gráfico 4 muestra la distribución de los campos semánticos en la obra de Álvarez según la frecuencia de ocurrencias de los verbos que componen cada categoría⁶⁷.

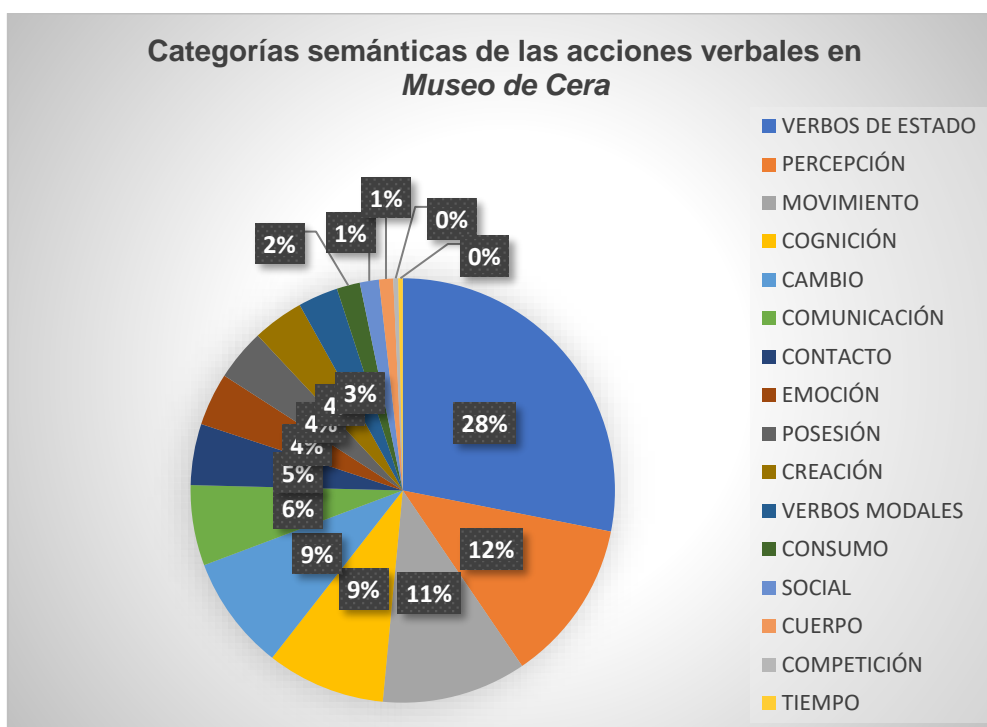


Gráfico 4. Clasificación semántica de los lemas verbales en el C_MdC.

El dato más llamativo que expone el gráfico es cómo los verbos de emoción quedan retrasadas a la octava posición, respecto a su frecuencia en la obra; mientras

⁶⁷ Los porcentajes aquí representados se calculan a partir del total de lemas verbales incluidos en el análisis cuyo total es 7287 lemas, y no a partir de la suma de formas verbales que existen en la obra cuyo total llega a 10.613 verbos (véase: Tabla 34).

que una categoría como la de movimiento ocupa la tercera posición. Este resultado constituye una evidencia lingüística empírica que confirma la presencia de rasgos de la estética decadentista descrita por críticos como: Martín Estudillo (2007) y Sáez Martínez (2004), entre otros (véase: el epígrafe 3.5.2), en la obra poética de Álvarez. Es más, haciendo zoom en la índole de verbos que componen cada una de las primeras categorías, capturamos una imagen clara del mecanismo lingüístico subyacente al intelectualismo del poeta apostando por el eje de la acción/reflexión (Figura 23) sobre la emoción. En vez de expresar los sentimientos íntimos del personaje protagonista del poema, el poeta recurre a la descripción de escenas, paisajes, diálogos o citas – como las que se reflejan en las líneas de concordancia de la Tabla 49 (movimiento fluvial, el tacto de la cara de una piedra, movimiento corporal, etcétera) – para resucitar en el lector una pluralidad de emociones evocadas y no explícitamente enunciadas.

Prevalece esa actitud poética en versos como los siguientes donde se arrastra hasta un extremo grotesco la descripción de esa escena; con el fin de producir cierta emoción en el lector: “el cielo era/ como ojos grises grises/ (no, no mejores la escena) el cielo era/ una mierda de cielo/ en la place Vendôme” (Álvarez, 2016a: 495). Nótese la autorreferencialidad (vid.: 3.5.1.2), marca de la ficcionalización del yo lírico, en el uso del imperativo negativo.

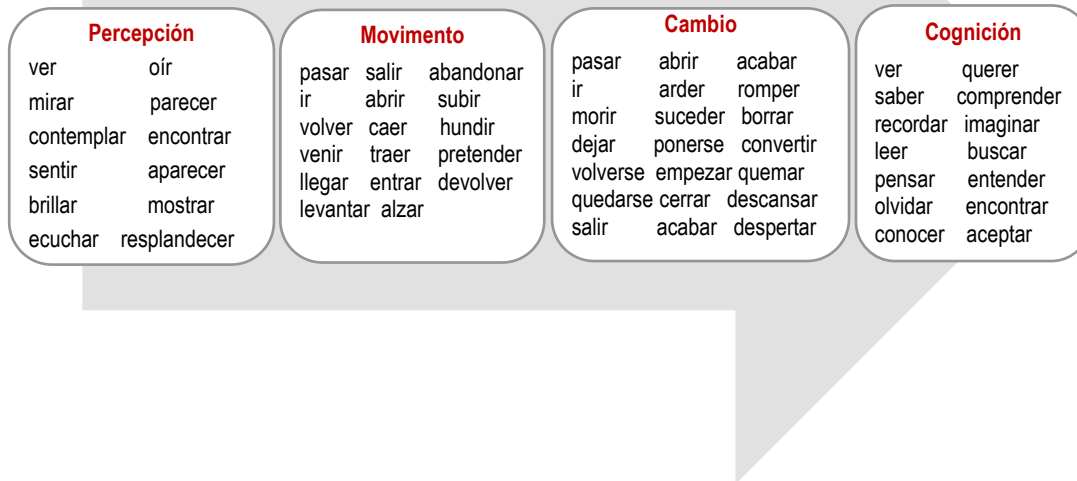


Figura 23. Configuración léxica del eje de acción/reflexión en el C_MdC.

Tabla 49. Concordancias de verbos de movimiento.

236	bruñía los árboles y los despojos de la gloria .	pasé	mis manos por aquellas piedras . toqué el imperio .
268	, estupefacto ante ese caos , de pronto , a el	pasar	a otra sala , ¿ qué encuentro ? a ti
368	, la lluvia o el neón . criaturas fascinantes que	pasan	y te excitan . llama a el camarero , que
470	. Zavarget habías cerrado el libro . meditabas el mundo	pasando	por la ventanilla en esas palabras de Stendhal : la
9	para oficiar para celebrar la belleza Paideia el río se	va	a la mar cubierto del el aroma de los naranjos
137	esos que otorgan mujeres y lecturas sean conmigo . después	vas	al el lavabo , orinas abundantemente , te miras al
228	bar con estudiantes como una foto antigua . días que	vais	en el corazón , días de Cambridge , amados días
267	alguna vez una velada con amigos . cuando la tarde	cae	, regresas como los pájaros a tu escritorio . por
325	cuerpo a la tabla . ese instante . el cuerpo	cae	hacia delante . y a el alzar se las piernas
314	por la luna , tierra es de Roma . si	llegas	a esa noble ciudad , ve donde la piedra dice
316	la furia de el mito . las grandes calmas cuando	llegan	los días de las grandes calmas el Mar_Menor parece la
182	The right somebody to love cuánto tiempo hace ya que	abandonamos	nuestra tierra poco llevábamos y menos conservamos a tantos fuimos
494	muriendo en noches así . apuras el último trago ,	sales	, notas el frío en la cara , pasa un
494	pasan automóviles bellísimos damas de poderosas miradas . el viento	viene	lleno de cristales , arrastra miembros , fetos atrancan los
267	olas rompen contra las bricolas . ya es hora de	volver	. caminas lentamente . brillan los mármoles de el Palazzo

Con verbos modales nos referimos a los usos de DEBER y PODER cuando pasan a denotar la modalidad de la acción; sea formulando hipótesis, probabilidad o duda como en:

- “quién fuera tan sutil que realizar pudiera este retrato” (#68).
- “¿Podríamos amar otro Mundo? ¿Noches que no tuvieran lo que aquellas tenían? ¿A otra mujer?” (#202).

- “Debió ser muy hermosa esa copa. A él lo emocionó” (#310).

La distribución de las demás categorías semánticas refleja unos resultados idénticos al análisis de palabras clave de las formas verbales prominentes en la obra.

Pasamos, entonces, a otra modalidad del análisis de lemas verbales que se trata de relacionar los lemas con sus correspondientes tiempos verbales. Al comparar los lemas verbales más frecuentes en cada modo y tiempo verbal (véase: Anexo G), hemos constatado que existe una correlación entre algunas acciones verbales y ciertos tiempos.

En lo que respecta a los verbos de comunicación, el lema verbal más utilizado es el de DECIR, que aparece presidiendo – de manera exclusiva – el listado de lemas verbales de los tiempos de pasado en los distintos modos: imperfecto de indicativo, indefinido de indicativo y condicional simple (que indica una hipótesis futura en el pasado, futuro irreal). Examinando el contexto de aparición de estas formas verbales, hemos descubierto que dicha correlación se debe a la abundancia de citación directa introducida en el cuerpo del poema, marca de la intertextualidad; y al empleo del diálogo, como técnica marca de la teatralización en el poema. Está repleto el *Museo*, de frases como las que aparecen en la tabla siguiente:

Tabla 50. Concordancias del verbo DECIR.

43	lucidez y comprensión que vio Karl_Popper , saber como él	decía	que no es este un mundo que confirma verdades ,
89	después pasó por un espejo de La_Habana me miraba y	decía	« sigue me mas — yo dije : « sueño
134	océano se abre terminará viviendo en Roma sí , como	decía	el Veneciano « bien vestido , libre y a esa
137	cultura hay que prender le fuego como el gran Wilde	decía	en the importance of being Earnest más de la mitad
293	sublime , excepcional , mágico , único , en que	decía	: « ¡ mirad ! » , y de un
311	fotografías , su vida , sus apuestas apasionadas , como	decía	Maiakovski en el poema a Gorki , entregando siempre el
495	dije — . podemos tomar la decisión de abortar —	dije	— . pero es un asesinato . se puede asesinar
495	a el viento sobre el yelmo de Héctor » ,	dije	y dije esto contemplando (como si se tratase de
120	los dedos) . es normal . la vértebra —	dijeron	. porque la cuchilla era excelente . cortó como los
76	escupían en su alma . « sutilezas europeas « ,	dijo	el príncipe (según Samuel_Johnson) lo mismo le pasó
129	— dijo — que pida otro café ? si —	dijo	después de un rato — , no era guapo .
146	luz parecía embalsamar todas las formas . y una voz	dijo	: aquí . pero , aquí , ¿ qué ?
333	sus pies un cuerpo de hombre derribado . el campesino	dijo	que escuchara gritos viniendo de esos campos : c'est impossible
376	impresionante . « ¿ cómo le gustaría ? » ,	dijo	Speer . « estilo trasatlántico » , repuso Goebbels .
474	, Kobori-Enshu , que cierto noble de la época Sung	dijo	: cuando era joven entonaba alabanzas de pintores cuyas telas
495	Alberto en aquel sucio tambalillo de Manila lo único que	dijo	fue « esto no le habría pasado a Marcel_Proust »
495	y era así . siempre ha sido así , me	dijo	Esprui una vez . en aquel despacho desnudo de el
57	abuelo en campaña se excita cuando canta el mayordomo se	diría	huele la guerra ese monóculo debe ser la grandeur ¿
93	morir , este ser de la noche bizarra déité como	diría	el disipado Baudelaire , ha descubierto que ni Gatopardos ni
249	ho amato mai tanto la vita ! como Milton ,	diría	I did but prompt the age to quit their clogs
333	silencio de la tarde abrasada sonó un disparo . alguien	diría	después , un campesino dijo haber pensado que era un

Por otro lado, la expresión de la modalidad probabilística a través del uso del verbo PODER ocurre con más frecuencia, en presente de indicativo y en modo condicional y subjuntivo, concretamente: en el condicional simple y el pretérito imperfecto de subjuntivo. Adquieren una dimensión semántica adicional los usos de PODER en los dos últimos tiempos verbales por la significación que implica el modo al que pertenecen. Tanto el modo condicional como el subjuntivo se emplean para expresar hipótesis o condiciones pasadas irrealizadas; lo cual contribuye a reforzar el eje de la reflexión. Mientras que se utiliza el verbo PODER, conjugado en presente, para expresar una posibilidad vigente; con su uso modal, en condicional y subjuntivo, se crean contextos imaginarios – imposibles de realizar – que fomentan la reflexión/contemplación sobre circunstancias pasadas. La formulación de tales hipótesis abarca desde los detalles mínimos, aparentemente irrelevantes, (como en #105) hasta todo un contexto narrativo imaginario extenso (como en el poema #44, anteriormente citado en 6.2.1.1).

Otra observación merecedora de mención es que el modo imperativo es el único tiempo cuya lista de lemas viene encabezada por un verbo de percepción; en todos los demás tiempos simples, el verbo SER ocupa, de manera exclusiva, la primera posición según su frecuencia. Como se ha comentado anteriormente en el apartado 6.2.1.1, el involucramiento del receptor en el proceso creativo del poema se realiza mediante la exhortación que, por su parte, parte de la percepción. Aunque no fuera escrito con una finalidad metapoética, este verso alvarecino alumbra el rol de la fusión de exhortación, percepción e involucramiento del receptor en la obra: “pero este idioma es viejo, está parado. Madame, quedo con vos unido en la contemplación” (ibid.: 85).

Tabla 51. Concordancias del verbo PODER.

361	el sol poner se más allá de ciudades que difícilmente	podríaís	creer que existieran . y he visto a un hombre
202	. . . algo entre dos viejos amigos . ¿	podríamos	amar otro mundo ? ¿ noches que no tuvieron lo_que
44	intereses ilusorios por personas reales . Abçatritaz	podrías	huir . sin_duda . la nueva luz del el mundo
44) . y eres aún tan bella . sí ,	podrías	. . . pero no seguirás ese camino . y
68	ojos tan antiguos , quién fuera tan sutil que realizar	podiera	este retrato . madame , el mundo es una música
105	todas las culturas en una sola adoración . (quizá	podiera	mejorar se el sastre , pero , bueno , ya
266	gracias si salvas la piel . . . mas si	podieras	huir , no mires atrás , gana la frontera ,
395	por Ben_Webster por ella y aunque hoy quizá ya no	podieras	sentir aquel deslumbramiento sabes que fue mejor aquello
26	ha costado no desesperar , aunque sé que la vida	puede	ir ya a peor . a_veces , para mí y
111	para arriba . el detalle de una gorra de SS	puede	quedar me bien . tiene tirón . al el fin
495	un asesinato . se puede asesinar — dije — ,	puede	uno ver se obligado , de_acuerdo . pero es un
495	se obligado , de_acuerdo . pero es un asesinato .	puede	que no haya otra salida . pero hay que saber
495	nunca fuimos más fuertes más jóvenes más ricos . nada	puede	suceder nos hemos dominado a la naturaleza , no tiene
92	luna . puedes ver cómo matan a un niño .	pueden	matar te a ti . toda una vida que no
488	el claro_de_luna . en la noche hay un verso que	puedes	escribir y que repetirán los hombres . o que nunca
184	di_Stefano y Gobbi se apodera de mi alma esta noche	puedo	escribir algo o irme a jugar al el póker o

6.2.2. Sustantivos.

No muy extenso como el análisis de lemas y concordancias de los verbos, el análisis de sustantivos pretende explorar qué clase de personajes intervienen en y ejecutan las acciones que se llevan a cabo en la obra; así como, cuáles son los marcos temporales y espaciales, procesos, elementos y actos de mayor frecuencia en ella. De acuerdo con el mismo método seguido en el análisis de lemas verbales, la clasificación de los sustantivos en categorías semánticas ha sido realizado manualmente a través del examinado de las líneas de concordancia de cada unidad léxica – cuya repetición no sea inferior a diez veces –; para poder atribuir a cada una de sus occurencias la categoría semántica que le corresponda. Un vocablo como PASO (fr.44) puede referirse a un movimiento (como en: el paso del sol), un artefacto (= camino), o un evento (= pisada).

Los vocablos analizados se agrupan en diecinueve categorías principales representadas en el Gráfico (5) y ordenadas según su frecuencia⁶⁸ en la obra.

⁶⁸ El total de los sustantivos etiquetados en la obra es de 14.507 (véase: Tabla 34). Ahora bien, los porcentajes expuestos en el Gráfico (5) no se calculan a base de la totalidad de sustantivos detectados en la obra, sino a base de la muestra de lemas contemplada en el análisis cuya suma alcanza 9156 unidades léxicas.

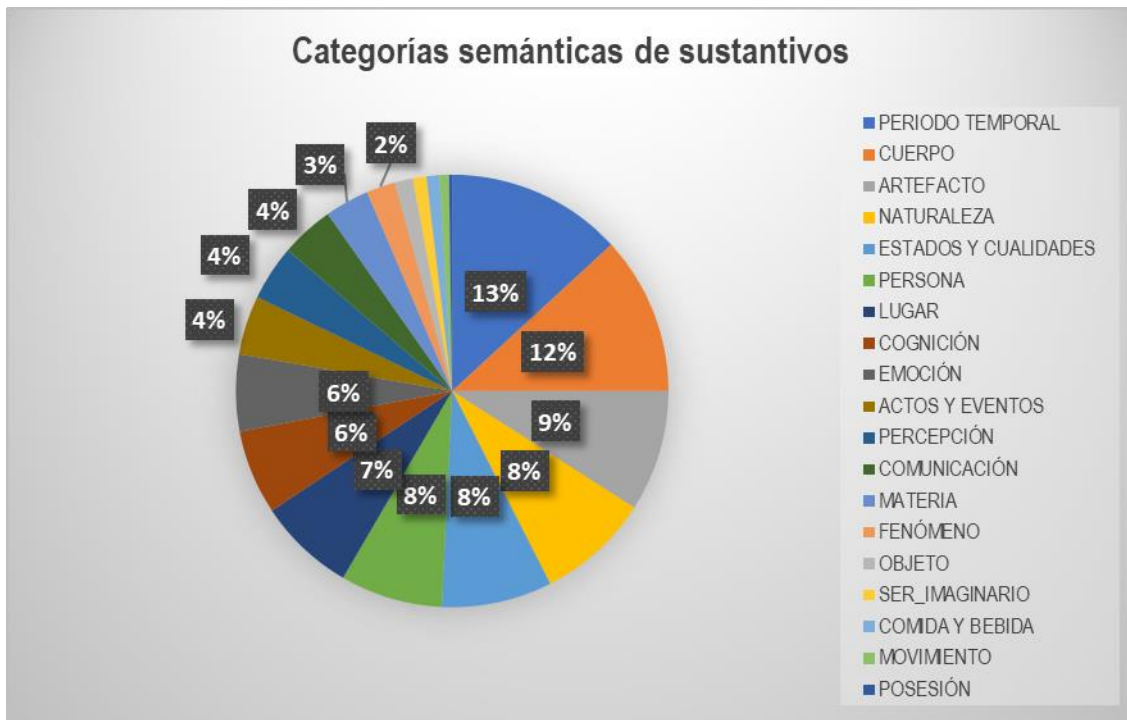


Gráfico 5. Clasificación semántica de los lemas sustantivos en el C_MdC.

Muchas de las categorías aquí representadas coinciden en el valor de prominencia que adquieren dentro de la obra y la clase de vocabulario que incluyen con los resultados del análisis de categorías semánticas de los sustantivos clave, presentado en 5.1.1.1. De ahí que, no se vaya a comentar cada una de estas categorías de nuevo, sino que se va a arrojar luz sobre ciertas categorías escogidas, estas son: la de persona, marco temporal y lugar. A través del examinado del léxico clasificado en estas categorías se revelan los elementos base de lo ficcional en el poema alvarecino.

6.2.2.1. Tiempo.

Llegados a este punto del análisis, ya se da por sentado que *Museo de Cera* es prácticamente una obra sobre el pasado, sobre la historia, hecho este que va anunciado desde el título⁶⁹. Ahora bien, hace falta examinar las marcas de tiempo

⁶⁹ En la crítica (Díez de Revenga, 1999; Díaz de Castro, 2002), se ha aludido al volumen como “un auténtico museo” que exhibe todo lo visto, experimentado, vivido por su creador. Recuerda el título del volumen, el famoso verso de Jorge Luis Borges – en el que, probablemente, se inspiró – en su poema titulado “*Cambridge*”: “Somos nuestra memoria/ somos ese quimérico museo de formas inconstantes/ ese montón de espejos rotos” (1933/1974: 23).

exterior en la obra para descubrir la circunstancia temporal predominante en cuyo marco suelen acaecer el trama y las acciones del poema.

No es en vano que el sustantivo más repetitivo de la obra sea NOCHE. No solo aparece la noche invocada, por medio del apóstrofe, como un ser poderoso; sino que – en la mayoría de sus ocurrencias (fr.244) añade una circunstancia temporal que complementa la escena o la reflexión comunicada a través del poema. Teniendo en cuenta los resultados del análisis de los sustantivos clave en la obra, podemos concluir que la noche de Álvarez es la de bares, burdeles, hoteles, discotecas, luces fosforescentes y alcohol.

Tabla 52. Concordancias del sustantivo NOCHE.

22	en su vestido su cuerpo es la verdad que esta	noche	deseo en su gesto de burla se estrella el desencanto
41	peligrosa y ciega incontinencia . Olvidad me . regalo mis	noches	a las bailarinas de alados pies , y mi dinero
81	me ha salido una flor en el chaleco Seven_pillars_of_wisdom la	noche	tiene pétalos densos tripulaciones condenadas largas sedas
92	y por_fin ya puedes no escribir la . miras la	noche	, los aviones que pasan , el fulgor frío ,
100	, conozco bien sus vítores . ¡ ah , hermosa	noche	! bella es la luna . mientras ella pasa y
120	y en el vientre el apretujón casi sexual de aquella	noche	. y — obra maestra — en ese instante :
174	mesurado Stroheim grita : acción ! murió mi hermana una	noche	de verano cuando el calor destrozaba las ventanas de la
184	Callas di_Stefano y Gobbi se apodera de mi alma esta	noche	puedo escribir algo o irme a jugar al el póker
227	tarde de verano . con la resaca aún de aquellas	noches	en El_Cairo , finas como una espalda de mulata ,
234	es una persona como otra . belleza contemporánea gracias ,	noche	amantísima , por la perfección de este momento . por
252	placer . y en la embriaguez , bajo la inmensa	noche	, ver pasar las naves de Salomón . autorretrato desde
254	la gracia de el Bronzino , o la Callas aquella	noche	en Londres , una corbata delicadísima , lo airoso de
313	luna tú iluminas las ruinas de el mundo . una	noche	, escuchando te en la « Lucia » comprendí que
330	; pero frío en los pies . casi toda la	noche	leyendo su novela . después los pies empezaron a calentar
344	de empezar a leer . miro la negrura de la	noche	por el ventanal , y como Antonio después de Actium
358	arenas , que la absorben . el vaho de la	noche	enfía el humo de tu cigarrillo , sientes su helor
424	orgullo Azde las mujeres que se aparecen en la alta	noche	de el alcohol , no deberían ser como tú .
444	bebida el fuego de la carne el placer de una	noche	sólo mi vida arde con el rayo de el siglo
453	como éste , viene más tarde . lo comprende una	noche	de primavera , mientras bebe en la piazza de el
488	amor , e irse se los días . y alguna	noche	, contemplando el firmamento sentirás en tu frente la plenitud
488	laberintos de el arte y de el amor . cada	noche	repites esos afares misteriosos inútilmente . y luego , el
488	tu cuerpo . bebe a el claro_de_luna . en la	noche	hay un verso que puedes escribir y que repetirán los
494	se ha sentado Stendhal en este café) recuerdo una	noche	era invierno la luna era una diosa solemne . brillaban
494	de Virgilio . todos los_que fui han ido muriendo en	noches	así . apuras el último trago , sales , notas
495	sólo los huesos fríos de el tiempo . a_lo_mejor la	noche	trae uno de esos cuerpos hijos de el alcohol ,
495	bajo esos pinos se sentó Goethe y contempló Roma una	noche	de junio , iluminada por la luna ; en ese

En lo que es sólo una muestra aleatoria del 10% de la totalidad de ocurrencias de la palabra NOCHE, podemos observar la fuerte correlación entre la noche y ciertos contextos y matices temáticos relacionados como: la contemplación/reflexión (p.ej.: #81, #92), el erotismo, el alcohol, las ciudades preferidas y algunos espacios urbanos.

Estos – sostenemos – constituyen los componentes clave del proceso de versificación en Álvarez.

Viendo las frecuencias de las demás franjas temporales detectadas en la obra (Tabla 53), se nos hace obvio el rol que desempeña la noche tanto en la vida del poeta como en el mundo de la obra. Si no fuera por el miedo de caer en el riesgo de emitir generalizaciones totalizadoras, pudiéramos afirmar que *Museo de Cera* es una obra sobre el pasado y la noche; siendo el primero fuente de memorias y la segunda fuente de placeres carnales, estéticos e intelectuales. Sin embargo, esta es una conclusión que se basa en evidencias cuantitativas escuetas y observaciones cualitativas indescartables.

Tabla 53. Lista de sustantivos referentes a marcos temporales.

Sustantivo	Frecuencia
día	131
año	88
hora	76
tarde	57
instante	45
momento	39
mañana	25
crepúsculo	24
otoño	24
madrugada	22
siglo	20
Verano	18
alba	16
atardecer	14
invierno	14
rato	12
amanecer	11

Es verdad que los sustantivos aquí expuestos no representan la totalidad de los marcadores de la circunstancia de tiempo en la obra, ya que se suman a ellos los adverbios de tiempo (p.ej.: “ayer” y “ya”) – que serán abordados en la sección 6.2.4.1 –; no obstante, se puede percibir una tendencia hacia el empleo de unidades temporales de corto plazo, que van en línea con la expresión breve, la emoción condensada y la inspiración fugaz características del registro lírico. También, periodos temporales como “otoño” y “crepúsculo” entran en juego semántico con el pasado y

la noche; puesto que todos denotan el fin de un proceso o una acción que se ha alcanzado o está a punto de ser alcanzado.

6.2.2.2. **Espacio.**

En la categoría semántica de lugares y artefactos, nos encontramos con una lista de lemas sustantivos referentes al espacio donde suelen realizarse las acciones. Tal y como ya se ha comentado anteriormente en punto (f) de la sección 5.1.1.1, hay una predilección en Álvarez por la selección de hábitats urbanos, propios de distintas clases sociales – como escena o fondo para sus poemas. En la ilustración siguiente (Figura 24), presentamos las ubicaciones más repetitivas en la obra, empezando por los marcos espaciales extensos y abiertos hasta llegar a las zonas más limitadas y cerradas.

Lugares	CIUDAD	PATRIA	DESTINO	PAÍS	PUERTO
	IMPERIO	CALLE	REINO	CAMINO	
JARDÍN	CAMPO	DESIERTO	PLAYA	TIERRA	
ARENA					
MUSEO	TUMBA	BIBLIOTECA	IGLESIA	TEMPLO	
PALACIO					
CAFÉ	SALA	CAMA	BAR	SALÓN	
HOTEL	CASA	HABITACIÓN	BARRA		
NAVE	BARCO	COCHE	TREN		

Figura 24. Sustantivos referentes a marcos espaciales.

Gracias al examen de concordancias, ha sido posible destacar dos vertientes de entornos urbanos: la de la ciudad moderna, frenética, agobiante y/o encantadora: la de discotecas, rascacielos y calles repletas de vehículos veloces y luces artificiales; y la de la ciudad antigua, bella y utópica: la de palacios, templos y arenas de luchas y espectáculos. Hemos extraído los fragmentos siguientes a partir de las concordancias examinadas como muestras de la discrepancia entre las dos vertientes señaladas anteriormente.

Tabla 54. Representaciones de la ciudad urbana en *Museo de Cera*.

N.º.	La ciudad moderna	N.º.	La ciudad antigua
#425	<p>En este bar canalla La pesadez de la orquestina Las damas de la barra de Boulogne Vida vendida ante el perro Disfraz del camarero</p>	#488	<p>Pasa la Luna. Brilla aún sobre ciudades Que sólo por leyenda conocemos. Y ya ilumina un mundo muerto.</p>
#361	<p>La Luna brilla esta noche con toda su hermosura sobre las naves y el puerto. La ciudad duerme. Todos tienen un sitio que pueden llamar suyo. Sólo yo, el poeta, soy ceniza en el viento.</p>	#464	<p>Levanta, oh mi señor, palacios y columnas que perpetúen nuestro nombre. Embellece la ciudad. Nosotros pasaremos, y tan sólo el Arte dirá si fuimos magníficos...</p>
#388	<p>Nuestros cuerpos, como el deseo, Hijos son de esta ciudad Fatal, su placer y sus luces.</p>	#361	<p>He visto lo que los antiguos reyes levantaron para perpetuar su estirpe y su muerte. He visto al sol ponerse más allá de ciudades que difícilmente podríais creer que existieran. Y he visto a un hombre suplicar para que una serpiente acabara con su vida. Y he visto la lepra. Y las luces de Alejandría. He contemplado el esplendor de los reinos de más allá del desierto</p>
#495	<p>Hay bares nuevos alguno es agradable Millones de personas van de un lado a otro se miran, bajan los ojos y aceleran el paso, se están muriendo las mujeres Sí, qué absurdo.</p>	#17	<p>Los limoneros rodeaban el Palacio Había también un bosque de naranjos Y una larga avenida con almendros Y un concierto adorable de los pájaros Cerca de las escalinatas Recuerdo una mimosa en la ventana Del dormitorio de los príncipes Y un sol que recorría los espejos Recuerdo un viejo lecho con baldaquino Presidiendo la tristeza de los niños Había una sala con cuadros ingleses Y divanes bordados con hilos de oro</p>

Se puede vislumbrar el contraste en la visión del mundo de la antigüedad siempre solemne y sublime frente a la de los hábitats nocturnos de la actualidad. Concluimos, pues, que en lo que concierne el uso de los marcadores del espacio

exterior, existe – normalmente – una actitud de desdén hacia la urbe moderna y de admiración hacia lo clásico, antiguo e histórico, aunque sea propio del mundo ficticio (“que solo por leyenda conocemos”).

6.2.2.3. Personas.

Conviene hacer hincapié en que el análisis de lemas sustantivos proporciona datos sobre una parte de los marcos temporales, espacios y personas proyectados en la obra, y no la totalidad del léxico referente a unidades de tiempo, lugares y personajes; que se encuentra dividido entre varias categorías sintácticas tras el etiquetado del corpus.

Por consiguiente, igual que sucede con los marcadores de tiempo, que no han sido examinados en su totalidad; por ser divididos según su categoría semántica y frecuencia (sustantivos referentes a tiempo exterior y adverbios de tiempo), y con los marcadores del espacio que se dividen en sustantivos, adverbios de lugar y topónimos⁷⁰; en esta sección nos limitamos a señalar los personajes identificados por su función, relación, género, clase social, religión o ideología. Estos constituyen únicamente una de las varias clases de presentación de personajes proyectados en la obra como la de personas identificadas por nominación⁷¹, por sus propiedades físicas o por un adjetivo evaluativo.

La importancia de los datos que se presentan a continuación reside en la exploración de cómo se retratan las figuras masculinas y femeninas en el mundo de *Museo de Cera*. Siendo esta una cuestión frecuentemente señalada – aunque muchas veces de manera sutil y no del todo explícita – en la crítica (Ordovás, 1994; Franco Carrilero, 2008) sin recibir la atención analítica debida que permita ofrecer conclusiones descriptivas o críticas definitivas.

En los gráficos que se exponen a continuación, se revelan los perfiles de hombres y mujeres proyectados en la obra por medio de la categorización. Aquellas

⁷⁰ No contamos tampoco los marcos espaciales designados por los demostrativos de valor deíctico espacial, ya que su análisis sistemático requeriría un etiquetado más avanzado del corpus de índole pragma-semántica.

⁷¹ La nominación se trata de la presentación de las personas por sus nombres propios. Por medio del etiquetado de nombres propios en el corpus, se ha podido generar los siguientes datos: los nombres referentes a personas de identidad masculina (fr.1510) excede cinco veces el número de los nombres referentes a personajes de sexo femenino (fr.209).

frecuencias que aparecen en Gráfico 6 y Gráfico 7 representan solo las ocurrencias exclusivamente masculinas o femeninas de cada uno de estos lemas. Han quedado excluidas las ocurrencias donde se utiliza la forma masculina plural para referirse a individuos de ambos sexos o al masculino genérico.

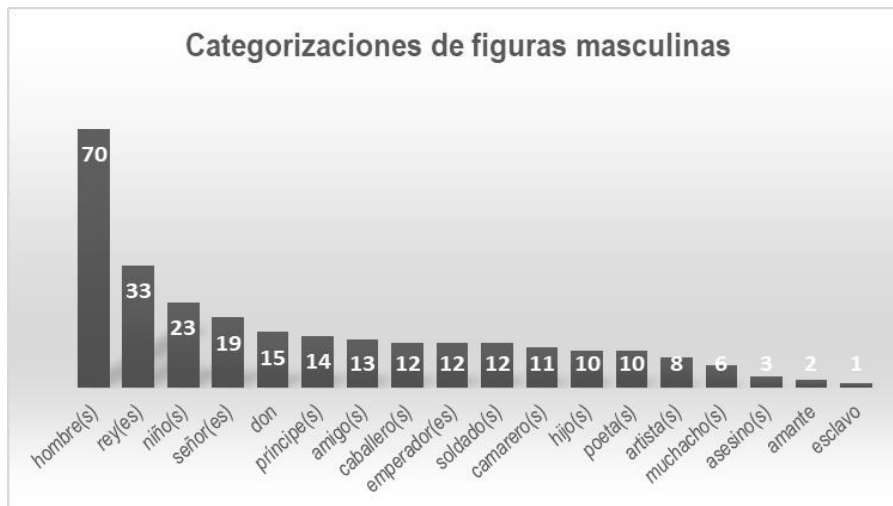


Gráfico 6. Lemas sustantivos referentes a personas de género masculino.

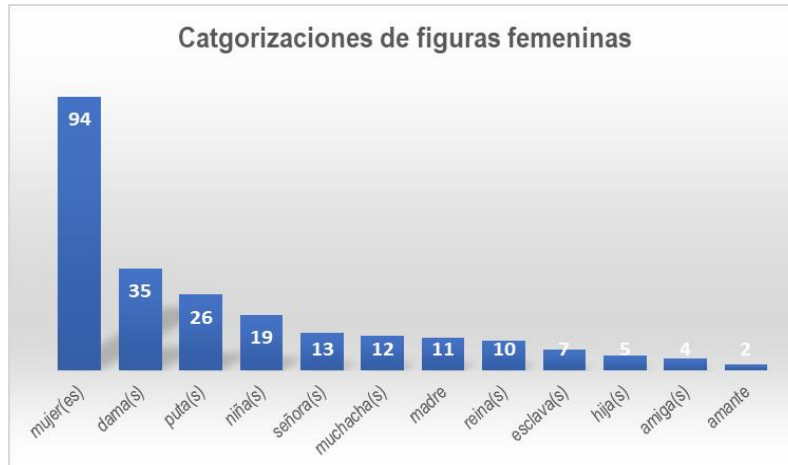


Gráfico 7. Lemas sustantivos referentes a personas de género femenino.

En primer lugar, se nota que se adjudican categorías más variadas a la figura del hombre, la mayoría de las cuales representan modelos socialmente considerados, identificados por su ocupación (rey, emperador, príncipe, soldado, poeta, artista, etcétera). Por el contrario, la mujer se identifica casi exclusivamente por su sexo (mujer, dama) o edad (niña, muchacha) o su relación con el otro (madre, hija). Los

únicos dos casos de identificación funcional detectadas entre los roles de la mujer en los lemas sustantivos son: “puta” y “esclava”.

No obstante, eso no afirma, por sí solo, la existencia de una tendencia machista inherente en la ideología del poeta, y que se manifiesta en sus proyecciones de identidades masculinas y femeninas. Puesto que, el contenido de *Museo de Cera* está a favor del contexto y circunstancia del pasado remoto y los ambientes cortesanos; donde la mujer no había conseguido todavía la emancipación y libertad de las cuales hoy goza. No podía ser soldada ni poetisa ni emperadora; en cambio, fue pendiente de un otro, normalmente masculino; y así aparece como amante, esclava, reina (hija o esposa de rey) o ganando la vida “regalando placer” – en términos alvarecinos – a un hombre. La prostitución es conocida como el oficio más antiguo del mundo. Con este argumento no pretendemos defender una postura u otra, sino que estamos intentando construir paso a paso una descripción fiel de los matices de expresión seleccionados por el poeta.

En segundo lugar, se ha observado que de entre las categorías comunes entre sexo femenino y masculino (como: HIJO, NIÑO), la única categoría donde los individuos femeninos exceden significativamente en número a los masculinos es la de “muchachos(as)”. Eso se debe al detectado interés por la figura de mujer en flor (vid.: 2.1.2.3.2) como objeto del deseo masculino en la obra. Lo mismo sucede con la figura de la *mujer como niña*, tal como podemos percibir en las siguientes líneas de concordancia.

Tabla 55. Concordancias de léxico referente a mujer en flor.

59	vuelve al el mostrador versos para una tarjeta postal adorable	muchacha	pornográfica ah morboso fotógrafo y la dulce quieta con una
286	me prestaba dinero algunas veces y otras me conseguía adorables	muchachas	rubias eso que se llevan serán sus trapos viejos su
299	Paco cinco años entre el ir y venir de las	muchachas	caliente con sus zapatillas que le regaló Manolita los tiempos
494	ventanilla el viento mueve las palmeras mientras envejezco . unas	muchachas	pasean con pies desnudos por la arena abrigan sus cuellos
90	Lettres_Parsanes Twelfth_Night o las Sonatas otoño para amar a una	niña	y recitar le la Odisea otoño de Requiem de Faure
369	una mano sobre ella . duerme , duerme , dulce	niña	; ahora_que ya nuestros sentidos satisfechos , también duermen
369	de tus caricias . oh duerme , duerme , dulce	niña	. y deja me abrazar te , adormecer me ,
74	sus ojos estúpidos brisa nocturna verano dorado pecho de las	niñas	perfecto ! perfecto ! grita un guardiamarina contra la barra

Cabe señalar que la misma figura también se identifica por la edad como en este fragmento extraído del poema “¿Qué Pasó con el Cadáver de la Niña Asesinada en la Zapatería?” (Álvarez, 2016a: 75):

Propietario de zapatería
 Degüella a su aprendiz
 Una puta chiquilla de 11 años
 Después de darle un beso
 La esconde entre las cajas
 Y vuelve al mostrador

Dada la complejidad del tema y su relevancia como una de las líneas temáticas clave de este capítulo, hemos extendido el análisis para contemplar además los perfiles de personajes poco repetitivos en la obra; para poder capturar una imagen más completa de las figuras seleccionadas por Álvarez para formar parte de su mundo poético.

Tabla 56. Lemas sustantivos referentes a roles de género.

Roles femeninos		Roles masculinos			
ABUELA	4	CAPITÁN	6	MINERO	2
CHICA/CHIQUILLA	4	CHICO/CHIUILLLO	5	PIRATA	2
ESPOSA	4	GUERRERO	5	RELOJERO	2
VIRGEN	4	HÉROE	5	SASTRE	2
DUQUESA	3	ABUELO	4	ESCULTOR	1
HEMBRA	3	JEFE	4	INVENTOR	1
PRINCESA	2	JUEZ	4	DUEÑO	1
HERMANA	1	PAPÁ	4	ACADÉMICO	1
PROFESORA	1	AUTOR	3	ALBAÑIL	1
AZAFATA	1	BARÓN	3	ALMIRANTE	1
DUEÑA	1	DOCTOR	3	ARZOBISPO	1
ENFERMERA	1	ESCRITOR	3	AYUDANTE	1
NOVIA	1	GENERALÍSIMO	3	CARNERO	1
APRENDIZA	1	MARINO	3	CARTOGRAFO	1
CANTANTE	1	TAXIDERMISTA	3	CIUDADANO	1
DONCELLA	1	HERMANO	2	COMERCIANTE	1
INFANTA	1	MÉDICO	2	COPERO	1
LESBIANA	1	PROFESOR	2	DUQUE	1
PROSTITUTA	1	ASTRÓNOMO	2	ENANO	1
SACERDOTISA	1	CAMPESINO	2	FARAÓN	1
		CARDENAL	2	FILÓSOFO	1
		CONDE	2	GEÓGRAFO	1
		EMPLEADO	2	NARRADOR	1
		INFANTE	2	OFICINISTA	1
		LEGIONARIO	2	PIANISTA	1
		MARICÓN	2		
		MARINERO	2		

Además, si recorremos el listado de nombres propios – de famosos, personajes ficticios y personajes históricos – esparcidos por la obra; se nos manifiesta el siguiente dato: frente a 1510 casos de nominación de figuras masculinas, la frecuencia de aparición de mujeres identificadas por medio de la nominación no alcanza el 15% del porcentaje de nominación en el género masculino.

Basándonos en los indicios léxicos que aquí se exponen, nos parece evidente que el contexto de *Museo de Cera* favorece al género masculino, tanto cuantitativa como cualitativamente. No solo constituyen la mayoría de los personajes proyectados, sino también estos desempeñan y participan en roles muchísimo más variados y de mayor prestigio (juez, académico, pianista, doctor, generalísimo) que los de mujeres (puta, duquesa, princesa, azafata, enfermera). Respondiendo a la pregunta de cómo se presentan hombres y mujeres en la obra, se ha comprobado que la mención de hombres suele ser por nominación o identificación funcional (i.e. por su ocupación: doctor, médico, cardenal, generalísimo, jefe, escritor, barón, etc.) y de manera escasa por identificación física o relacional (enano, abuelo, papá); mientras que la identidad femenina es proyectada principalmente a través de la categorización genérica (i.e. por su sexo: mujer, dama, hembra, etc.) o la identificación relacional (p.ej.: madre, hija, princesa, novia, esposa, etc.) y de manera limitada por su ocupación. En toda la obra, no se han detectado más que ocho lemas sustantivos referentes a mujeres identificadas por su función, que son, ordenados según su frecuencia: PUTA, ESCLAVA, ENFERMERA, PROFESORA, AZAFATA, APRENDIZA, CANTANTE, PROSTITUTA.

En la sección siguiente, que se destina al estudio de los lemas adjetivales, se proporcionan más datos acerca de la identificación física de ambos sexos en la obra.

6.2.3. Adjetivos.

En el capítulo anterior, el análisis de adjetivos clave había señalado el predominio del uso de adjetivos evaluativos en el lenguaje de Álvarez. Una clasificación por categorías semánticas de todos los adjetivos de la obra aportaría poca o nula información adicional a lo que ya se ha descubierto mediante el análisis de las claves adjetivales. Lo que sí queda por examinar es cómo y con qué propósito se emplean los lemas adjetivales más utilizados en el volumen, sobre todo los

referentes a personas – siendo esta una de las líneas de investigación principales de este capítulo.

Nada más revisar el listado de palabras clasificadas como adjetivos en la obra, se hace obvia la prominente tendencia hacia la descripción hiperbólica de objetos y personas en la obra por medio del uso de adjetivos de grado superlativo absoluto. La desinencia (-ísimo/a) ocurre mayoritariamente con adjetivos evaluativos y de propiedades físicas⁷² con el fin de arrastrar la singularidad de la cualidad designada hasta el extremo, hasta incluso un extremo caricaturesco. Dentro del grupo de adjetivos de grado superlativo absoluto que designan cualidades físicas, destaca la figura femenina como el principal elemento descrito con esa clase de adjetivos. Se eleva hasta grado absoluto hasta el color de la tez femenina.

Tabla 57. Concordancias de adjetivos de grado superlativo absoluto.

64	una_a_una la dama se desprende de su ropa , aparece	blanquísima	. un terrible rubor casi arrebató al el fiel consumidor
391	el mundo nada más allá de tu milagro de joven	bronceadísima	de ojos de perla y labios de coral , ahora
366	rubio su pelo acariciando su blanca cara , sus ojos	azulísimos	, casi la nuca levemente . llevaba un traje rosa
330	de yerto y fresco roce , remetidas , el cuerpo	ajustadísimo	; pero frío en los pies . casi toda la
172	contemplación . recuerdo sobre_todo una lámpara de mesa , dama	bellísima	en actitude , labor perfecta . como el rayo postrero
199	la muerte iba vestida de muchacha , muy maquillada ,	bellísima	, en una moto como una bengala me ha sonreído
494	botella , las orquestinas tocando , pasan japoneses y adolescentes	bellísimas	, la sombra de Ezra_Pound . sí , pero no
433	, su respiración que se acelera , que eriza los	hermosísimos	pezones . sí , contemplad lo . negro en la
458	vigor de nuestro cuerpo en cuántos lechos con cuántos cuerpos	hermosísimos	conocerías todavía un arrebato que el día siguiente olvidará ,
403	fiera la pupila , desmayada la boca , mientras uñas	finísimas	rasgan el humo . excitantes criaturas que unos dioses sabios
111	. los caballos de Duncan se va a poner todo	carísimo	. menos_mal que las posguerras siempre son un negocio .
167	en sus sueños una huella imborrable ; y en esa	especialísima	cristalización que por tales edades se produce de lo_que ya
268	con esa sonrisa , sabiendo que el humor es parte	principalísima	de esa salvación . por eso te digo que has
277	con su familia y un verdadero pañuelo para todos comerciaba	rarísimos	productos en una vieja tienda de su padre públicamente bien

Aprovechamos las anteriores concordancias para volver a recalcar el interés por la mujer en flor, que se vislumbra en #494.

Ahora, pasando al análisis de concordancias de adjetivos que vino determinado por los resultados del análisis de adjetivos clave y el criterio de frecuencia mínima predeterminada como punto de corte, hemos escogido los lemas siguientes para describir su rol semántico y estético en la obra: VIEJO, ANTIGUO, QUÉ, GRANDE, MUERTO. No solo constituyen cinco de los lemas adjetivales más repetitivos en la obra, sino que, aún más importante, proporcionan datos sobre las principales

⁷² De los 70 casos de adjetivos terminados en -ísimo/a detectados en el corpus, el tercio se encuadra bajo la categoría semántica de cualidades físicas.

líneas temáticas de la obra de Álvarez, a las cuales dedicamos la última sección del presente capítulo (6.3).

6.2.3.1. *Cinco lemas adjetivales clave.*

En el viaje del poeta hacia el pasado – núcleo temático del mundo del *Museo* –, lo “viejo” y lo “antiguo” serán la fuente principal de inspiración poética. No es de extrañar, pues, que el lema VIEJO sea el adjetivo más repetitivo de toda la obra. Aparte de personas viejas – cuya mención se hará más adelante en la identificación de personajes por medio de adjetivos – los objetos viejos con los que se encuentra el poeta físicamente o a través del poder evocador de la memoria, actúan de catalizador para emprender un viaje en tiempos remotos cargados de reflexión y emoción. Sobre la naturaleza de aquellos objetos, vienen, en primer lugar, algunos lugares, entornos propios de la infancia y juventud del yo lírico (p.ej.: “las antiguas playas, la vieja mar junto la que nací” #5). Luego, en segundo lugar, aparecen los objetos de valor cultural o vestigios culturales del pasado: lecturas, música y películas. Otros objetos personales o comunes reliquias de momentos pasados, como: fotos, imágenes, un álbum y objetos rotos también evocan memorias y reflexiones sobre lo vivido.

Tabla 58. Concordancias de VIEJO y ANTIGUO.

5	de mis ojos se ponga contemplando este paisaje , las	antiguas	playas , la vieja mar junto la nací . Paseos_de_un_solitario
15	del el sur paisaje La Uninón, Mar_Menor , Cabo_de_Palos ,	viejos	caminos que ilumináis como la luna mi corazón . paisaje
41	sólo deseo ennoblecer los años que me quedan repitiendo los	viejos	versos , . cuando al el llegar la noche mi
154	destrocé la cabeza . vuelve la primavera en el desván	antiguo	estaba mi silleta en el desván un gramófono y una
157	nos cuenta estamos en un cuarto lleno de baúles objetos	antiguos	rotos tú ríes tu boca brilla y me miras como
211	solo en la alta noche y mientras escuchas fumando una	vieja	canción de Billie_Holiday o a Trixie_Smith con Buster_Bailey
214	murmuran los indígenas . por la radio Una_Mae_Carlisle canta un	viejo	tema . con el alma serena de ginebra contemplo esta
465	rumbo fijo . me encontraréis mirando la fachada de algún	viejo	palacio , hablando con cualquiera . me alegraré de ver
488	flor perfecta . la carne no es triste y releo	viejos	libros . miro pasar la luna y mi cuerpo .
494	barca se balancea solemne en la blancura . recuerda el	viejo	automóvil de mi abuela finales de un verano , los
495	fueran un segundo , y está la mar , la	vieja	mar de Ulises ¿ os acordáis ? ¿ recordáis aquel

En cada uno de los poemas citados en la Tabla 58 – que constituyen tan solo una muestra de aquel rasgo estilístico que impregna el volumen –, el fluir de las memorias descritas o narradas empieza por una ubicación o alguna canción por la radio, como en #214 donde el resto del poema (ibid.: 267) revela el patrón que se sigue en muchos de los poemas de la obra:

Por la radio
Una Mae Carlisle canta

un viejo tema.
 Con el alma serena de ginebra
 contemplo esta lámina arrancada de un skira
 que hace ya tantos años a veces me acompaña.
 Está manchada, un poco rota,
 y a la luz de la lámpara
 tiene esta noche la tonalidad
 que aquella mañana
 de Invierno, cuando mi madre
 me llevó al Prado. Desde aquel
 día, esta imagen
 ha ido perfeccionando
 mi gusto, conformando
 mi idea de la vida, alimentándola.

Ese mismo patrón de flujo de narración de memorias pasadas iniciado/provocado por el simple acto de un contacto inesperado con un “objeto viejo”, se repite también con la evocación de objetos o personas muertas recobrando vida en el mundo de *Museo de Cera*. El examinado de la clase de elementos descritos como “muertos” en la obra ha revelado una perspectiva peculiar de la muerte en la poética de Álvarez. Lo muerto en los versos de Álvarez no será sinónimo de lo inexistente, de lo perdido o de lo desgastado; sino que se ve como un apagón – en ocasiones hasta temporal – de un concepto o un objeto material permanentemente existente. Véase cómo el lema adjetival en cuestión (Tabla 59) se coloca con léxico de percepción visual, de modo que la muerte se convierte en el estado opuesto a la cualidad de iluminado, en el reverso de la luz, sinónimo de la oscuridad que, a diferencia de la muerte irreversible – reverso de vida – se disipa con la luz recobrable.

Tabla 59. Concordancias de MUERTO.

129	su carne obscuro placer de Alejandría . la mirada ya	muerta	, los labios — ¿ labios aquella grieta violácea ?
211	de zombis , zombis a_solas , líquidos pegajosos , miradas	muertas	, y regresar a la barra , hacer se oír
240	serás tú oh ignorantes que continúas viviendo en mi mirada	muerta	. all other things to their destruction draw , only
276	de el paisaje . el viento pasa sobre esa imagen	muerta	. restallan los palios de la noche . la luna
315	mano de el amante . salen de la insondable luz	muerta	de el universo y sobre las planicies de ceniza ,
488	y es tan poco lo_que como la luz de estrellas	muertas	alumbrará tus días . lo único que debes comprender
488	sólo por leyenda conocemos . y ya ilumina un mundo	muerto	. Ryoanji (Kioto) 15 rocas , dispuestas en

El segundo eje estilístico detectado en el uso de adjetivos en Álvarez – siendo el primero el de la caracterización de objetos por su edad, por su pertenencia a un tiempo acabado – es la dimensión que se hace prominente por el (ab)uso del adjetivo grande y del pronombre qué – ejerciendo la función de adjetivo. Los dos resaltan junto al uso del grupo -ísimo, el gusto alvarecino por las hipérboles que empapan su modo de expresión. La exageración para él es una técnica cuya finalidad es dotar a su

expresión de mayor fuerza e impacto. Las figuras, cosas o conceptos que forman parte de su libro se presentan – a menudo – atendiendo a su dimensiones, grado o tamaño extensos; o bien se colocan junto al adjetivo exclamatorio ¡*qué!* que eleva la singularidad del elemento descrito al grado de asombro implicado por la exclamación.

Tabla 60. Concordancias de GRANDE y QUÉ.

125	mientras corre un triste decorado . alguien descuelga el último	gran	trago del el suicida . con un loro en un
297	y títulos . y entonces , después que lo anunciaban	gran	silencio de el público . violines , don Rosendo aparecía
302	asuntos que amo en este pueblo destruido guarden me la	gran	pasión de Maribel_Sepúlveda la música de su famoso tango el
347	en altos muros el vaso decisivo de la noche esa	gran	nave sin nadie que abre su boca de mujer y
495	: Alvarez soy muy feliz sí era la cultura la	gran	concordia , la armonía el único sentido de vivir sí
157	de un verano quizá mil_novecientos cincuenta y tres la casa	grande	de la playa hemos pasado la mañana nadando buscando cangrejos
84	y alcohol . enfermera o amante alegre . guardo sus	grandes	ojos que temblaban a veces . pesado olor de búcaros donde
180	atletas . alguien corre hacia ellos , los llama con	grandes	gestos de alegría . los muchachos interrumpen su juego y
495	como las mujeres se han convertido en tumbas mira las	grandes	ciudades reconstruidas . resplandecen en la noche como jamás brillaron
495	y sin_duda la última . nos bañábamos cerca de las	grandes	rocas , vosotros buceabais a mi lado yo era un
48	came chamuscada el aire se pega como la peste ah	qué	dicha más allá de la razón los infinitos olivares los
61	paralítico abominable toma el sol la vieja rata ah con	qué	odio habla a la mujer que le empuja chupa rabiosamente
65	. el invierno ! chimenea de las ánimas . .	qué	ruido de trineos ! será el entierro de Rasputín ?
72	viejo de una tarde arrogante . qué notable excitación ,	qué	grato asombro . tan elegante , o más , que
105	su gloria el Juicio y la Creación . ah ,	qué	momento . esas filas larguísimas , las incomodidades de la
115	! ciego oye más ! ni siente ni padece !	qué	animal ! casi me resisto a vender lo !
137	abandona ahora se te aparece Rita_Hayworth en « Gilda »	qué	mujer , Dios mío piensas en una serie de poemas
251	, caer le en gracia a un cardenal , y	qué	delicia entonces , esas largas veladas mientras lee mi amo
294	. placa fotográfica ah con su vestido azul la loca	qué	tristeza en sus grandes ojos líquidos mira insistentemente toca un
469	, y huye . que buen final , maestro .	qué	adiós . sobre su tumba , como los antiguos de

En vez de silencio total o completo, el lenguaje poético de Álvarez favorece un silencio grande (#297). La estética alvarecina apuesta por el tamaño, el más y mayor, aunque se tratase de un minúsculo detalle como el último trago del suicida (#125). De los quince lemas adjetivales más repetitivos de la obra, cuatro son adjetivos de dimensión: GRANDE (fr.75), LARGO (fr.40), ALTO (fr.39), INMENSO (fr.33).

6.2.3.2. *Lemas adjetivales referentes a personas.*

Finalmente, nuestro análisis de lemas y concordancias ha desvelado uno de los rasgos con los que retrata Álvarez a sus personajes de los dos géneros. Las figuras femeninas se identifican principalmente por su aspecto físico, mientras que los personajes de sexo masculino gozan de más variada caracterización por medio de adjetivos evaluativos y de aptitudes. Frente a mujer BELLA (fr.24), HERMOSA (fr.11), DESNUDA (fr.2), BLANCA (fr.2), MULATA (fr.2), SEDUCTORA (fr.2) DESCALZA (fr.1), RUBIA (fr.1); los machos son buenos, malos, inteligentes, generosos, grandes, orgullosos,

decididos, ...etcétera. Estos dos ejes discordes de categorización de ambos géneros han sido posibles de destacar gracias a la clasificación en categorías semánticas de los adjetivos más frecuentes concurrentes con los personajes de sexo femenino y masculino.

Un último detalle que no se puede pasar por alto es la correlación de los adjetivos que denotan edad temprana con el sexo femenino. “Adolescente”, “jovencita” son dos de los adjetivos que ocurren exclusivamente con personajes del sexo femenino:

A veces,
si hay suerte, una
adolescente siente curiosidad
por una experiencia rara con alguien de una especie en extinción,
y como suele ser preciosa, te permite
usar su belleza (#211)

Allí, por esas sendas
Adriano paseó con otros seres escogidos
o bajo la noche al amor se entregaba
con hermosas mujeres y adolescentes como ángeles. (#236)

Yo iba por la bisnieta,
agraciada jovencita un poco cursi
pero de una notable,
perversidad. Y note siempre
que no le era antipático a la anciana;
llegó a existir incluso entre nosotros
cierta complicidad. (#288)

Además, es mucho más frecuente la descripción de individuos masculinos como viejos (fr.27), ancianos (fr.4) o antiguos (fr.3) que en la descripción de miembros del sexo opuesto que suelen aparecer, en cambio, como jóvenes (fr.15) y casi nunca como mujeres viejas (fr.3) o maduras (fr.1).

6.2.4. Adverbios.

Se compone esta categoría sintáctica de 2945 adverbios de clase cerrada, y de 175 adverbios de modo, de clase abierta (i.e. las palabras derivadas por el sufijo -mente). Las categorías de adverbios objeto del tipo de análisis que el presente capítulo aborda son las de tiempo, lugar y duda. A estas categorías se suma el único adverbio de modo de clase abierta que figura en la lista de lemas adverbiales más repetitivos en la obra, cuya frecuencia excede diez veces: el adverbio LENTAMENTE.

6.2.4.1. Adverbios de tiempo, lugar y duda.

Respecto a los complementos circunstanciales de tiempo de origen adverbial, los más frecuentes son ya (fr.272), aún (fr.119), siempre (fr.85), ahora (fr.72), hoy (fr.29), pronto (fr.10), tarde (fr.10). Estos datos cuantitativos concuerdan con los resultados que hemos ido exponiendo desde el quinto capítulo. Resulta justificable que un adverbio como “ya” encabece toda la lista de lemas adverbiales; no solo por su valor semántico referente a un momento pasado o acción acabada (#38, #129, #137, #369, #395, #426, #434, #470, #478, #494), sino también por constituir una especie de comodín propio del habla coloquial (#141, #447, #495), muy presente en el registro poético del *Museo de Cera*. Las ocurrencias de “ya” superan en número la suma de ocurrencias de adverbios indicadores del momento actual o presente: “ahora” y “hoy”.

Tabla 61. Concordancias del adverbio “ya”.

38	tu mundo . llegarás a Taormina . son caminos que	ya	muchos pisaron y alguno de ellos , maestro tuyo .
129	o el joven del el espejo , porque si todo	ya	había muerto en aquel cuerpo — memoria , orgullo ,
137	de inteligencia va desplegando ante tus ojos su prodigio harto	ya	de mujeres de política de intelectuales . una habitación de
141	ya la habitación se desconecta por_completo del el mundo ,	ya	da igual la ciudad , la hora , sólo si
369	ella . duerme , duerme , dulce niña ; ahora_que	ya	nuestros sentidos satisfechos , también duermen . cuánto amo contemplar
395	copa rota magnífico deseo de una noche de alegría hace	ya	treinta y muchos años en un hotel de place Vendôme
426	volveís vosotras oh arrancadas estampas de una noche casi borrada	ya	por el alcohol y el tiempo y es imposible precisar
434	sitio . responsorios de tinieblas cuando miro el amor ,	ya	consumido , mientras pudiera todavía en mis dedos sentir aquella
447	vienen no podrán imaginar me . mientras_tanto soy feliz ,	ya	ves . he disfrutado de una jornada muy agradable .
470	tren , adonde ibas , hasta quién podías ser ,	ya	no existía . sólo ese esplendor , su gloria ,
478	que ese camino al_igual_que la querida imagen de piedra era	ya	polvo y como nuestros huesos perdonado ein räsel ist
494	selecciona , mata a veinte . deja de disparar cuando	ya	no le distrae . bien . no hay que llevar
495	no vemos , pero aún miramos que aunque pensamos ,	ya	no sabemos , pero aún pensamos , que si en

Asimismo, lo lejano, remoto, se distingue cuantitativamente sobre lo cercano o presente, como se puede comprobar por los datos de la tabla siguiente:

Tabla 62. Adverbios de lugar más frecuentes en el C_MdC.

Adverbio	Frecuencia
allá	55
ahí	53
aquí	40
allí	31
cerca	18
lejos	17
fuera	10

El relativamente prominente uso de “ahí” en comparación con los demás adverbios de lugar, también arroja luz sobre su función estética dentro del marco de

la exhortación y el involucramiento de la segunda persona (véase: 6.2.1.1), tal como reflejan las siguientes líneas de concordancia (Tabla 63) inundadas por la presencia del pronombre personal “tú”, así como el posesivo “tu”.

Tabla 63. Concordancias del adverbio “ahí”.

136	, oceánicos huesos de la lujuria . cuando te veo	ahí	resuelto como Nemo en su Nautilus , más allá de
229	los reflejos . una tarde que muere , como tú	ahí	escribes de los gatos , también con esa actitud augusta
230	dónde estarás , ni siquiera si aún vives . pero	ahí	, ah cómo brilla intacta tu sonrisa , los crepitantes
264	sí . en un espejo perdido de la niñez .	ahí	nos esperamos . El_clavecín_bien_temperado no hay humanismo
267	de pavos_reales muertos oyes tus pasos en la fundamenta	ahí	está tu calle , la calle de el Remedio .
268	sé ; y un montón de biografías . tú siempre	ahí	, mirando me , irónicamente , a mí y a
311	. de todas sus imágenes es quizá la_que prefiero .	ahí	, mirando nos , para siempre , desde esa historia
401	destino . la piedra de el fuego pero qué haces	ahí	, vida mía , diamante de el deseo , qué
401	salidos de un criadero de jabalíes . qué haces tú	ahí	, cuando tu sitio una vez bañada , bien maquillada
405	. queman . os amo , y agradezco que estéis	ahí	, ofreciendo vuestra belleza , que tanto me consuela ,
430	debo contentar me con esta adoración . y dejar te	ahí	, dormida . escucha . no hagas caso jamás de

Merecen mención especial los adverbios dubitativos que aparecen en la lista de lemas adverbiales, y que son: “quizá” (fr.45), “acaso” (fr.45), “seguramente” (fr.10) que sumados a las ocurrencias de los verbos modales de valor probabilístico (vid. 6.2.1.2), refuerzan la existencia notable de la expresión hipotética como rasgo estilístico caracterizador del lenguaje de Álvarez. Los complementos circunstanciales de duda no sólo entran en la formación de reflexiones irrealizables sobre el pasado, sino que sirven como procedimiento léxico imprescindible para la creación de implicaturas pragmáticas más complejas como la ironía, la sátira y el eufemismo (para evitar el tono de poeta moralizador en ciertos casos), etcétera. Pese a que las siguientes líneas de concordancias son extractos de un todo, cuya lectura es imprescindible para capturar el significado completo de aquellas; es posible vislumbrar el efecto de implicaturas subyacentes a la agregación de los adverbios dubitativos, particularmente en (#96, #189, #360, #495).

Tabla 64. Concordancias de adverbios dubitativos.

473	ante las inquietudes aristotélicas este joven es muy inteligente ,	acaso	demasiado inteligente . se hablará de su obra . pero
494	pasa ! Stendhal se sentó en este café . (acaso	aún no se ha sentado Stendhal en este café)
96	. . ¡ adelante con los gobiernos moderados ! pero	quizá	al el artista le falte ahí un_poco de aire .
189	a dónde se fue John_Silver ? ¿ habrá muerto ?	quizá	, por los años pasados . o debe ser muy
267	antes en Venezia ? no es ciudad para jóvenes ,	quizá	ya no es ciudad para nadie . siga mi consejo
360	ese vértigo de las palabras , siento que he visto	quizá	cuanto hay que ver , el hueso mondo de la
460	su suerte hizo despiadado . pero ese mismo azar (quizá	ese orden) llevó ante él , cierta jornada ,
495	simiente » . es necesario que olvidemos mucho . hasta	quizá	sea necesario aprender a no leer . porque qué sentido
137	hotel — escribes (¿ una carta ? no ,	seguramente	no ; pero) distingues con claridad una fecha :
236	muchos llaman vicios y en lo_que yo llamo cultura .	seguramente	en aquel colegio donde intentaron abozalar mi inteligencia
482	conmoviendo , maravillando nos en_medio_de el horror . la sonrisa	seguramente	es lo_que debe haber al_fin de un vivir largo y

6.2.4.2. **Adverbio de modo: lentamente.**

Mediante el análisis cualitativo de lemas y el examinado de sus concordancias, se revela cómo entran en juego todos los aspectos numéricamente prominentes para formar un marco descriptivo coherente. Un ejemplo de ello es cómo con el simple examinado de ocurrencias de este adverbio de modo en la obra, adquirimos más evidencias de índole léxica, del predominio de los mismos temas resaltados por su uso clave en el corpus. Contemplación, consumo alcohólico y de tabaco – recordamos que Álvarez dedica dos poemas suyos al elogio del tabaco y al alcohol (“Elogio de la embriaguez” y “Elogio del tabaco”, respectivamente) – y placer erótico son todos procesos que desaceleran el pensamiento y pausan el tiempo. Es por ello que adverbios como “lentamente” y “despacio” aparecen en la mayoría de sus frecuencias en contextos de descripción de escenas y paisajes naturales o en poemas eróticos. Por otro lado, el uso de lentamente, junto con los adverbios de secuencia – también de uso frecuente en la obra: “después” (fr.73), “entonces” (fr.61), “de pronto” (fr.43), “luego” (fr.33), “antes” (fr.26), – constituye una evidencia más de una poética plasmada de narración en el mundo de *Museo de Cera* (véase: ficcionalización y teatralización en 3.5.1.2).

Tabla 65. Concordancias de los adverbios de modo: “lentamente” y “despacio”.

157	húmedos de sudor sin decir nada te alejas un_poco y	despacio	te levantas la falda te bajas la braguita y veo
410	deja entonces que mis manos recorran tu piel , y	lentamente	abre te a el amor , deja arder tus muslos
433	le abrasa el pecho , su carne son latidos .	despacio	, recreando se en el deseo , desnuda sus hombros
33	esta plenitud . instantánea velos de bruma , lejos ,	lentamente	atravesados por un sol de marfil líquido . el viento
175	querida . en estos momentos , cuando el otoño aparece	lentamente	. y sólo me acompaña Billie_Holiday cantando Lover_Man y Crazy
219	luz jubilosa fresca de aljibe dejas que tus sentidos muy	despacio	vayan adormeciendo se , fundiendo se con la paz de
229	aún no sé a quien . va la tarde muriendo	lentamente	como una mano que pasara sobre las aguas de un
142	ebrios de sangre y vodka . el príncipe Yussupov ,	despacio	, va quitando se los guantes de goma ; el
245	así . La_Chartreuse_de_Parme cierras las « Décadas » . subes	despacio	las escaleras hasta tu dormitorio ; te recreas en algún
267	, respiras la fresca de la noche . entonces ,	despacio	, te sirves una copa , enciendes un cigarro ,
495	los interrogatorios aquél que pregunta irá mientras lo hace moviendo	lentamente	con su cucharilla , disolviendo bicarbonato lentamente en un vasito
92	el inmenso placer de un habano , expulso el humo	lentamente	hacia la ventana abierta , y lo veo disolver se
138	, bebo . lleno de_nuevo el vaso . dejo que	lentamente	el alcohol vaya cortando los hilos que me unen a
211	yema de tu dedo por su cicatriz , y bebes	lentamente	, y entras en esa lucidez alcohólica . . .

Tal y como se manifiesta en las concordancias de los dos adverbios anteriores, la función estética que ambos ejercen en los contextos narrativos es detener o desacelerar el ritmo de la narración en favor de la exaltación de la emoción subyacente a la acción representada.

A lo largo de la primera parte del presente capítulo hemos señalado los aspectos lingüísticos y estilísticos más prominentes en la obra – a base de frecuencia –, con el propósito final de delinear un modelo descriptivo de la expresión poética en *Museo de Cera*. Una vez esclarecidos y comentados los aspectos estilísticos destacados a partir del análisis de las categorías sintácticas de clase abierta, emprendemos la tercera y última parte de este capítulo dedicada al análisis de concordancias de léxico desarrollador de ejes temáticos y fenómenos lingüísticos clave y distintivos del registro poético alvarecino en *Museo de Cera*.

6.3. Análisis de Concordancias

En vista de los resultados que se han presentado en el capítulo anterior, hemos sido capaces de delimitar seis ejes estilísticos, subyacentes al uso del léxico resaltado como clave, que giran en torno a fenómenos lingüísticos prominentes y distintivos del lenguaje poético de *Museo de Cera*. Los seis fenómenos lingüísticos sujetos al análisis de concordancias en esta sección son: el uso de demostrativos, la acción de la vuelta, la expresión de posesión, los procesos de percepción, la descripción térmica y la categorización de identidades genéricas.

6.3.1. Función estética de los demostrativos.

Antes de empezar con el análisis de concordancias de los demostrativos, hemos de hacer alusión a dos puntos aclaratorios sobre la naturaleza de nuestro análisis. Primero, como nuestra metodología mixta basada en la Lingüística de Corpus es de carácter inclusivo que abarca distintos métodos y teorías del análisis, el diseño del método seguido en el análisis ha permitido la selección de la herramienta y el marco de análisis cualitativo idóneo para la interpretación de los datos cuantitativos de diversa índole generados por el análisis de palabras clave y el etiquetado sintáctico. En este sentido, una vez finalizada la fase del análisis cuantitativo, se ha procedido a seleccionar el marco analítico adecuado para investigar el fenómeno bajo escrutinio. En el caso de los demostrativos, la segunda fase del análisis cualitativo de concordancias vendrá guiado por el marco analítico propuesto por Macías Villalobos (1997) para desvelar los valores estéticos de los demostrativos en el contexto literario.

Segundo, la muestra de demostrativos seleccionada para el análisis de concordancias incluye únicamente las unidades léxicas que han sido etiquetadas como DEM, o sea las que desempeñan la función de adjetivo demostrativo. Han quedado excluidos los pronombres demostrativos ya que el análisis de los valores de estos requeriría llevar a cabo un análisis pragmático para descubrir el valor deíctico que estos implican; lo cual no forma parte del marco del presente proyecto de tesis doctoral.

Siguiendo las aportaciones de Lamíquiz (1966), Macías Villalobos (1997) define tres valores estilísticos de los demostrativos en un contexto literario, que son: la aproximación/alejamiento afectivo, el valor despectivo y el valor evocador. Tras la clasificación de los adjetivos demostrativos según su valor estilístico, hemos constatado lo siguiente.

Museo de Cera es una obra que parte del pasado y se recrea en él. Está repleta de apóstrofes, reliquias de tiempos lejanos, y referencias lingüísticas a acciones acabadas. El hecho que tiene su repercusión sobre el más mínimo detalle lingüístico, como el uso de los demostrativos que pudiera verse como un proceso lingüístico mecánico de poca función estilística.

El sobreuso de los demostrativos en el corpus nos ha llevado a mirar más a fondo el contexto dónde ocurren. En casi todas las concordancias de los adjetivos demostrativos: “aquel”, “aquella”, “aquellas” y “aquellos”, se evocan objetos (#167, #176), seres animados (ya sean figuras históricas imaginadas como en #227, #267; o personas reales procedentes de épocas pasadas como en #494 aludiendo a la infancia del poeta), escenas (#146, #181, #202), tiempos (#227, #336), lugares (#216, #395) propios de tiempos lejanos. Además, en ciertas ocasiones como en (#494), se le añade a esta evocación un valor enfático, con la repetición del demostrativo con cada objeto existente en aquella sala. Aparte de la deixis temporal de pasado, en el contexto de la obra, se convierte esa clase de demostrativos en una especie de invocación de elementos ausentes por medio de la memoria o la imaginación.

Tabla 66. Concordancias de demostrativo evocador.

22	me apoyo devuelve me una hora un segundo mi juventud	aquella	imagen la quedó en tus cuartos tus espejos alimentos crudos
120	, y en el vientre el apretujón casi sexual de	aquella	noche . y — obra maestra — en ese instante
146	envolviendo nos . aquella luz que vimos un día ,	aquel	relámpago en el alma . cómo resonaba nuestro corazón .
164	; cuántas veces evocas esa dicha , el brío de	aquella	delicia . que hoy encuentras de_nuevo en esas páginas tantas
167	mundo , las precisas imágenes y los textos elegidos de	aquel	libro , grabaron como a fuego en mi memoria determinados
176	otorgaba su sentido a nuestro gesto negados imaginando la aventura	aquel	mar de los mapas del el colegio la muerte de
181	rostro de algunos seres . y siempre en mi cabeza	aquel	final que bien cierra el de toda juventud tal como
202	comienzo de esa película , los_ que vimos aquellas ruinas ,	aquel	cuerpo flotando en el Danubio , a quienes se nos
216	queríamos . y entonces Benny_Goodman sonó como nunca , y	aquel	bar de_repente fue una nave que nos llevaba a todos
227	sabía excitando me . brindé por el último emperador ,	aquel	chiquillo que salió a la batalla despojado de sus dignidades
227	una tarde de verano . con la resaca aún de	aquellas	noches en El_Cairo , finas como una espalda de mulata
234	después entro en ti , me adormezco , soñando con	aquellos	viejos reyes que se hacían enterrar bajo montículos de conchas
236	los despojos de la gloria . pasé mis manos por	aquellas	piedras . toqué el imperio . dejé que me invadiera
237	seguido con orgullo . Elbehta you must remember this decía	aquella	canción , que tanto gustaba repetir madame Necker cuando volvía
267	agradecieron sus victorias Dandolo y Mocenigo , Morosini , y	aquel	noble triunfador de Lepanto , Venier . ahí , ante
336	vida . que a ti también , como a Jim_Hawkins	aquel	día , te aguarde una « Hispaniola » . Lawrence_de_Arabia
352	noticiarios de la liberación de el 44 mi paso por	aquel	puente repetía los de Dante y mi asombro ante Roma
372	. sabiendo me perdido para siempre . aquellas piernas y	aquel	pelo aún deslumbran en mi memoria . y a estas
395	esto y vuelves a brindar por esa noche y por	aquella	cama donde brilló donde proclamaste la fuerza de tu deseo
413	que sobre la vasta luz de Alejandría fue estela de	aquel	sueño , no iluminó en la otra gesto más noble
463	la dormida . y aún en la grandeza imperecedera de	aquella	Roma ya cristiana reinaba Inocencio_VIII la belleza pagana y clásica
494	afirma el gesto da una propina . la hubiera dado	aquel	niño que iba en el automóvil de tu abuela ,
494	sino como signos indescifrables de otro mundo . pensé que	aquellos	techos y pinturas aquellos muebles y objetos preciosos , aquellas
494	de otro mundo . pensé que aquellos techos y pinturas	aquellos	muebles y objetos preciosos , aquellas ropas todo , alguna
495	lealtades . no , deja os de historias , si	aquella	Constantinopla de mediados de el XI , si Federico_el_Grande ,

La mera colocación de un demostrativo de tercera persona al lado de un topónimo (“aquella Roma”, “aquella Constantinopla”) remite el receptor a un contexto histórico que no guarda con la actualidad ningún otro lazo que el marco espacial, aquel contexto que no existe sino en la imaginación de quiénes lo lean. Destaca el valor evocador del demostrativo, condensador de connotaciones inalcanzables por

ningún otro signo lingüístico, en #352 donde el poeta logra crear un lazo especial que le une con uno de sus maestros venerados – Dante – a través de un puente que quizá muchos otros han pisado y pisarán; pero el poeta será siempre el único en acceder a aquel puente de entonces, tal como fue en el momento que presencié los pasos de Dante. En parte, el motivo de esta práctica alvarecina queda explícitamente versificado en #164.

A pesar de todo ello, el demostrativo AQUEL (fr.242) no constituye el lema más frecuente entre los demostrativos, el lema ESE (fr.653) encabeza la lista de demostrativos. Álvarez recurre a este demostrativo en concreto para crear un vínculo entre los dos matices de expresión sobre los que se rige su obra: el pasado, y el otro (el tú empírico co-partícipe en el acto de conocimiento que constituye el poema). Con el demostrativo ESE, el poeta logra situar en un plano común entre receptor y sujeto lírico el elemento que se requiera evocar, que procede de otro tiempo, de otro mundo ficticio o de la imaginación de realidad alternativas. Aparte de la deixis intermedia en tiempo y lugar que ejerce este demostrativo, y que sirve como un indicio de las ocurrencias de diálogos y monólogos en la obra; el demostrativo ESE adquiere un valor especial y distintivo en el marco del lenguaje poético de Álvarez. Puesto que, en ocasiones, a modo del foco de luz central en las escenas teatrales, el demostrativo resalta solo un elemento de un conjunto pasado aproximándole a un plano más cercano que reúne emisor y receptor.

Pero aquellos locales
donde ardió esa juventud, donde se entregaba
generosa a todas las pasiones, aquellas noches
de humo y alcohol, atravesadas por mujeres
de suntuosos rostros, (#206)

Aunque sea una fase confinada por un tiempo acabado, la juventud aquí destacada por el demostrativo sigue perpetúa, eterna, como una circunstancia emotiva común y abarcadora de todos quienes la viven o la han vivido. Lo mismo sucede con aquel marco temporal especial “esa noche” que se distingue sobre el lugar, los objetos y las emociones que con él se asociaron.

y pides otro trago y brindas
por el que fuiste entonces
por como ardió tu carne aquella noche
por Ben Webster por ella
y aunque hoy quizá ya no pudieras
sentir aquel deslumbramiento

sabes que fue mejor **aquello** que esto
y vuelves a brindar por **esa** noche
y por **aquella** cama
donde brilló donde proclamaste
la fuerza de tu deseo
contra el caos del Mundo (#395)

Volviendo a los usos convencionales del demostrativo ESE, según se ha citado anteriormente, constituyen una evidencia más de la difusión de la exhortación y el involucramiento de la segunda persona – lector o receptor – (véase líneas #267, #495) así como, la teatralización del poema que se encuentra plasmado de diálogos y monólogos dramáticos (p.ej.: #44, #89, #103); tal como muestran las siguientes líneas de concordancia (Tabla 67). Se encuentran casos de demostrativos con valor despectivo (como en #440, #495), pero son escasos en comparación con los demás valores señalados anteriormente.

Tabla 67. Concordancias del demostrativo ESE.

44	. sí , podrías . . . pero no seguirás	ese	camino . y no por el amor de Antonio ,
44	tu cuello , y te sientas segura y orgullosa en	ese	trono . y sin que la sonrisa se borre de
89	« tan_sólo me interesan tus labios y tus ojos y	esa	pulsera » « me la regaló Edward_Gibbon » dijo ,
92	sentido que escribir , ¿ te llevaba no a “	esa	” página , sino a saber que da igual ?
103	cortar como una cuchilla . contempla me : yo ,	ese	instrumento que pretendes tocar hecho con mis huesos , mis
141	hasta esa habitación , bien , allí esta , como	ese	zapato solo tirado que siempre se ve en los accidentes
230	de el deseo . te había olvidado . pero ahora_que	esa	fotografía te devuelve , me doy cuenta de cómo la
267	y en aquella escalinata decapitaron a Faliero . mire a	esa	dama tras la cristalera de el café , es como
369	no eran por mí esos suspiros , tus estremecimientos ,	esas	palabras que quemaban , sino simplemente la explosión de el
495	de basura , criando . da igual . mira :	esos	decorados : teatro es algo que se soñó , pintura
495	que alguna vez hicieron hombres parecidos a nosotros . como	esas	fachadas que aún quedan como flotando en otro mundo .
495	que fue el sol . de_todas_formas , esa estela ,	esas	tumbas esa cúpula , esa fachada . ahí para siempre
440	las fronteras y luego como un cáncer las maquinaciones de	esos	hombres « de misantropía general » adoradores de un judío
495	de el tiempo . a_lo_mejor la noche trae uno de	esos	cuerpos hijos de el alcohol , la desvergüenza y el

Consultando estas líneas de concordancia, nos ha surgido la siguiente pregunta: ¿cuáles son los objetos o elementos que al poeta le interesa aproximar a un plano común con el lector? De hecho, hemos encontrado que existen ciertas colocaciones preferidas con el demostrativo ESE. Son los que aparecen en la tabla (Tabla 68), a partir de la cual, podemos observar tres vertientes de léxico traído a primer plano: unidades temporales propias del presente, partes corporales, normalmente correspondientes al sexo femenino y objetos que inspiran placer estético visual y placer intelectual.

Tabla 68. Frecuencias de las colocaciones sustantivas del demostrativo ESE.

Colocaciones del demostrativo ESE	Frecuencia de colocación	Frecuencia total en la obra
OJO	22	222
BELLEZA	21	134
CUERPO	18	157
INSTANTE	12	45
HORA	11	76
NOCHE	10	250
MOMENTO	9	39
SONRISA	8	22
BOCA	8	39
LUZ	7	141
PÁGINA	7	37
JOVEN	7	56
LABIO	6	37
ROSTRO	6	88

No tan frecuente como el lema demostrativo anterior, ESTE (fr.325) no goza de la variedad de valores estilísticos que los dos anteriores lemas desempeñan en el volumen. Su función principal es la de deixis local y temporal, cercana y directa, respecto a la primera persona (i.e. sujeto lírico). En algunos matices, se puede percibir cierta connotación semántica de aproximación afectiva o desprecio, según el contexto (Tabla 69).

Tabla 69. Concordancias del demostrativo ESTE.

28	permite a mis sentidos renacer gozar de_nuevo el cuerpo de	esta	mujer que me acompaña el resplandor de los jazmines en
28	a levantar se permite me beber la última copa y	esta	embriaguez sagrada el cuerpo caliente de esta mujer mi vida
491	a mi vida un silencio de_nuevo guarda en tu corazón	estos	momentos y si llegas a viejo que te sirvan usted
121	, Van_der_Lubbe . cero en conducta nos matarán a todos	esta	gentuza nos va a matar a todos ! shake_it_and_break_it
120	vida , cómo crea ligazones entre personas tan dispares :	este	necio holandés y yo . me hice con su cabeza
495	la has añadido . y en_cuanto_a lo otro , lo_que	estos	insensatos llaman vivir bueno , ¡ ¡ ¡ es enorme

6.3.2. La acción de la *vuelta*.

Pretendiendo conservar la riqueza de un momento bien vivido y recopilar y exponer una memoria colectiva, el poeta construye su lenguaje poético entorno a ese objetivo, seleccionando su léxico, la herramienta lingüística, que sirve como un medio a través del cual se hace aquel viaje en el tiempo. De ahí que, un verbo como “volver”

adquiera un valor de clavicidad destacable dentro del contexto de *Museo de Cera* (véase: Anexo C).

En efecto, el examinado de concordancias de un único verbo como volver, de frecuencia relativamente baja en comparación con otros como ser, ir, estar y poder, pero que, aun así, ha sido resaltado por su empleo sobresaliente en la obra por medio del análisis de palabras clave, ha puesto en relieve micro esquemas expresivos, citados a continuación, que distinguen tanto al estilo de Álvarez como al contenido temático del *Museo*.

- *La vuelta a un punto de partida.*

Representa una acción de movimiento neutral, de un punto a otro, sin ninguna connotación adicional, como, por ejemplo, la de un viaje realizado en el tiempo. Lo que, sí, distingue a tales ocurrencias de volver es que están relacionados con el yo lírico protagonista del libro, alma errante por entornos y locales urbanísticos.

Tabla 70. Concordancias del verbo VOLVER (1).

227	y por mi fortuna en contemplar la maravilla . cuando	volví	a el hotel hice subir otra botella . y fui
268	. tantas veces a_lo_largo_de de mi vida como quien a el	volver	una esquina en cualquier sitio de_pronto ve a un conocido
267	olas rompen contra las bricolas . ya es hora de	volver	. caminas lentamente . brillan los mármoles de el Palazzo
181	esas páginas me aguarda la felicidad , y sólo ansío	volver	a mi habitación , leer . después_de tantos años todavía
211	personales secreciones . pero sí va bien todo , y	vuelves	a la barra , como perteneces a otro mundo ,
202	y me lleve la vida donde me lleve , siempre	vuelvo	a esas calles destruidas , a esas casas bombardeadas ,
495	Valle_de_los_Templos sintiendo la bárbara espesura lunar de el Africa o	volvemos	a nuestra amada Budapest o paseamos junto_a las aguas de
495	rosas , le pediré unas monedas que serán comida .	volverá	a el desierto , como si regresara a algo .
495	la alegría que aún no ha sido destruida , podemos	volver	esta tarde , amor mío , a la balastrada de
143	the chase third day la rata ya debe estar fría	volver	mañana a Scribners buscar los poemas de Stevenson fría et
134	fortuna . las flores del el insomnio releer a Suetonio	volver	a Egipto Greta_Garbo los años que quemamos contra el tirano
195	Uccello , recreando la en mi memoria , y cuando	volví	a aquel lecho y te besé ¿ y dónde voy

Las concordancias, aquí, expuestas plantean una pregunta importante acerca de la concepción de la patria – punto de partida inicial – del poeta. No es motivo del presente trabajo abordar tales cuestiones ideológicas, sin embargo, el análisis de concordancias permite arrojar luz sobre ellas llamando la atención sobre la necesidad para investigaciones más especializadas para plantearlas.

- *La vuelta imposible.*

Uno de los patrones observados en las concordancias de volver, es su colocación con términos de negación o expresiones de imposibilidad.

Tabla 71. Concordancias del verbo VOLVER (2).

97	brillaban como hogueras , oh , de eso nadie ha	vuelto	, nadie de tu abrazo como vidrios rotos , de
146	arrodilló y empezó a vomitar . sé que ya no	volveremos	nunca , ¿ adónde ? no debe quedar nadie .
171	se incendió la tierra después vencieron a Alemania aunque nadie	volvió	para contar lo y como yo no sé qué es
182	nombre cubiertos de polvo quedarán los huesos de quienes deseen	volver	puertas de oro (la caída de Constantinopla) veo
281	inquieta este individuo . came para el perro muchos no	volverían	de los mares . era algo que ya daban por
304	cabe fundar a este perdido en una lenta posibilidad como	volviendo	de la muerte algo como si Lester_Young qué buscaba sino

Este esquema correlaciona casi exclusivamente con el tema de las actitudes revolucionarias y las confrontaciones bélicas que se figuran como un viaje sin vuelta, y cuyos héroes quedaron desconocidos para siempre, perdidos en la nada.

- *La vuelta en el tiempo.*

Esta se realiza por medio de algún encuentro con una reliquia material del pasado que “vuelve” a incentivar la memoria y evocar sentimientos, escenas, sucesos o personas que se habían ido.

Tabla 72. Concordancias del verbo VOLVER (3).

82	fantasma arañan los cristales puertas que se cierran muertos que	vuelven	a por objetos ya vendidos una escalera sube hasta otra
126	una mesa que hoy no está . oh silueta que	vuelves	cuando mis ojos ya alcanzaron una contemplación serena de las
152	el Arca_de_la_Alianza dont you think i love you qué	volverá	de aquellos años abandonados como un baile la vida transcurrió
384	Blue Alvarez (homenaje a Rita_Hayworth en «Gilda»)	vuelves	como cada año el otoño suavemente cuando es preciso como
394	sexualmente somos casos_perdidos Hound_Dog ellas abandonan su lugar perdido y	vuelven	de_vez_en_cuando a mí fragancia de otros tiempos cuando el cuerpo
424	aún así , y aunque arrastres contigo a los infiernos ,	vuelve	, aparece te en la noche . eres tan bella
425	en celo , oh cobra . imposturas consagradas imágenes que	vuelven	en el fondo de una copa encadenadas a el cristal
426	tumbado y aburrido casi se confunde uno con la vida	volvéis	vosotras oh arrancadas estampas de una noche casi borrada ya
426	que no venían por mí de tantos sólo tú has	vuelto	ahora o es a ti a quien elijo imaginando que
447	vez primera , a decorar mis noches . y contigo	vuelve	también todo el entorno en que fuiste posible . vuelve
447	vuelve también todo el entorno en que fuiste posible .	vuelve	Fonthill en su esplendor , aquella madrugada magnífica , cuando
451	duermen los perros , también viejos si alguna vez le	vuelve	a la memoria el_que un día fue , aquel joven
453	que ya no siente ni compasión . en ese instante	vuelve	la imagen de Petronio , aquella cena . ¿ sintió

Una “silueta”, una “fragancia”, un “entorno”, son pocos de los rastros innumerables (vid.: 6.2.3.1) que sirven de estimulantes para el viaje en el tiempo a un momento irrepetible.

- *La vuelta de posicionamiento y movimiento.*

Es la que se refiere a un cambio en la postura del cuerpo o la cara. Esta especie de enunciados descriptivos de los movimientos de los protagonistas se refleja en la tabla siguiente:

Tabla 73. Concordancias del verbo VOLVER (4).

186	tu corazón escuche otras voces también en esa hora .	vuelve	la vista hacia tu flota , al el mar que
237	aquella canción , que tanto gustaba repetir madame Necker cuando	volvía	de visitar a su amante , el señor de Buffon
378	miraba , o acaso te quemaste a el pasar .	volviste	el rostro y vi cómo iniciabas una sutilísima sonrisa .
381	almacenes . y así la vi alejar se . sin	volver	se . segura sabe dios de qué cosmogonía . una
399	deja me un instante aún palpando la . tarda en	volver	de el baño . deja me cerrar los ojos ,
404	nosotros lo escuchemos , a crujir el mundo volverá .	volverá	tu marido , no es mal tipo , en su
435	se desperezara en su cama , a el despertar ,	vuelve	su rostro hacia él . esos ojos brillan como el
435	sido una mano acariciando su nuca , la criatura se	volvió	y me miró . sus ojos rieron . se relamió

Lo que tienen en común esas ocurrencias del verbo VOLVER es cómo forman parte de un fragmento o un poema entero narrativo, donde se crea una trama ficticia compuesta de unos protagonistas, un nudo y/o un marco espaciotemporal.

- *La vuelta a un estado recuperado.*

Muy legados con la vuelta en el tiempo son los usos de volver en la construcción perifrástica volver + a + infinitivo. Recurre el poeta a esta construcción léxica para volver a vivir una circunstancia pasada a través de la repetición de la misma acción que lo llevó a suceder por primera vez.

Tabla 74. Concordancias del verbo VOLVER (5).

143	et aequatis classem procedere velis . y al el museo	volver	a contemplar esos dos Rousseau por los_ que daría mi vida
167	la imaginación con una fuerza con que jamás ha de	volver	a estremecer nos , aquel volumen ilustrado dejó en sus
311	ha traído , por cómo dentro_ de un rato voy a	volver	a sentir el placer de su inteligencia , alzo ,
327	nos a mirar el mundo . Belynz esta tarde he	vuelto	a ver tu CAMPANADAS_A_MEDIANOCHE . el tiempo igual_ que
395	aquel deslumbramiento sabes que fue mejor aquello que esto y	vuelves	a brindar por esa noche y por aquella cama donde
424	aparece te en la noche . eres tan bella .	vuelve	a mirar me desde el fondo de esa barra ,
448	de el miedo y de el dolor no escribir más	volver	a ver los árboles de Stratford decir como Kent os
453	historia . le divierte el Nerón de Ustinov . y	vuelve	a emocionar le la escena de el suicidio . el
484	otro día . y la belleza de el crepúsculo ha	vuelto	a emocionar me . tengo en mis manos un buen

Obsérvese cómo algunas lecturas y la revisita de algunos lugares hacen volver emociones de placer tan intensas como si se hubieran producido por primera vez.

6.3.3. La posesión y lo poseído.

Mientras que la acción de posesión se ha demostrado como menos representada en el registro lírico de *Museo de Cera*, los pronombres posesivos han demostrado tener un uso bastante destacado tanto por su frecuencia como por su claridad (vid.: 5.1.3.1). Aspecto este que nos ha parecido merecedor de una consulta más detenida de sus concordancias para descubrir cómo se identifican los

personajes protagonistas del volumen en términos de lo que poseen, pretenden poseer o lo que dejan que les posea.

El grupo de los escasos verbos de posesión generados como clave del discurso de *Museo de Cera* se compone de los verbos: TENER (fr.125), DAR (fr.128), DEVOLVER (fr.13), APODERARSE (fr.8). A través de la consulta de sus concordancias, podremos tener acceso a uno de los mecanismos estilísticos de presentación de personajes en el *Museo*: si se presentan en términos de las cualidades físicas que poseen, la edad, o hasta sus pertenencias materiales. ¿Cuáles son las propiedades materiales o inmateriales que al poeta le interesa colocar en el ámbito de posesión de sus personajes ficticios? La respuesta a esta pregunta no es una tarea fácil como puede parecer; ya que los personajes de *Museo de Cera* no son una masa uniforme que repiten ciertas categorizaciones o modos de proyección. No obstante, la ventaja de los métodos de corpus es que estos dan acceso tanto al patrón léxico buscado como al contexto entero donde este ocurre. Nuestro análisis manual y de clasificación por categorías cualitativas pretende relevar la máxima cantidad de información detectable, a base de frecuencias, para poder establecer una esquematización preliminar del fenómeno en cuestión, al que se puede, luego, incorporar más modelos individuales o singulares detectables con futuras investigaciones. Nos parece necesario recalcar que el siguiente marco descriptivo de identificación por posesión en la obra no constituye la norma en el registro del *Museo*, sino que se trata de una caracterización primitiva – en el sentido de que es ampliable y modificable – de una de las modalidades de presentación de personajes en la obra.

Con el verbo “tener”, a los sujetos se les suele atribuir una cualidad física, sobre todo la edad, u objetos materiales. Normalmente, en la descripción física de personajes se emplea el verbo tener como en:

- Eunice es bella, no como él la imaginara aquella tarde tan lejana, pero tiene atractivo. (#453)
- Tengo la piel seca (#143)
- La azafata tiene unas piernas largas. (#320)
- Muchos desconocían si hasta el rostro del invasor innumerable, tenía los rasgos de los suyos. (#339)

El aspecto más llamativo acerca de la identificación por cualidades poseídas se refleja en las secuencias del verbo tener + edad, donde se repite la figura femenina de edad precoz como sujeto de esas secuencias:

Tabla 75. Concordancias del verbo TENER.

49	allá , sí , esa morenita . . no debe	tener	más de quince años qué poema no daría por gozar
456	, de las aguas emergió aquella criatura fabulosa . no	tendría	más de nueve años . el pelo largo y lacio
463	dormida , hay una joven de sutil belleza . no	tendrá	más de 15 años , sedosa cabellera cubre sus hombros

Es más, la identificación por edad en la mujer se asocia únicamente con identidades femeninas adolescentes; las mujeres de mayor edad no se identifican nunca por la edad que tienen. Una observación que coincide con y confirma nuestros resultados cuantitativos previos en los epígrafes 6.2.2.3 y 6.2.3.2. Por lo contrario, en el género masculino, figuran personas de todas las edades: 17, 19, 38, ...etcétera.

En cuanto a la expresión de posesión de objetos materiales, estos no representan las pertenencias convencionales como dinero, joyas, etc.; sino que son ítems poco comunes y, hasta, bastante extrañas y absurdas en ciertas ocasiones; como: “póker de ases” (#302), “pistola” (#449), “cadáveres” (#111), “pitillera de plata” (#225). Dentro del grupo de objetos materiales poseídos se distinguen, también, las lecturas que concurren, además, con la expresión enfática “en mis manos”, dando lugar a secuencias de ese tipo: “tengo en mis manos, aún sin abrirlo, LA FATAL ARROGANCIA” (#344). Los ítems materiales de gran valor como: “oro”, “regalo”, “propina”, “cuanto se te pidiera”, “lo que fuese”, “estos cuerpos”, tienden a aparecer con más frecuencia con el verbo DAR.

En segundo lugar, vienen – por frecuencia – las expresiones de posesión de lo inmaterial. Esto abarca valores, buenos modales, tiempo, estados e ideas.

Tabla 76. Concordancias de verbos de posesión (1).

11	mujeres , vino , la gloria de su estirpe no	dio	fama a la mía ? ¿ mi biblioteca ignora lo
22	puerto mi vida se quemó bajo tus luces habrás de	devolver	me alguna noche una de tantas que te di ?
22	veía ahora sin un reproche en tu barra me apoyo	devuelve	me una hora un segundo mi juventud aquella imagen la
49	no debe tener más de quince años qué poema no	daría	por gozar la esta noche en su cama llama con
136	humillan ante tus alhajas . da me , oh ,	da	me tu fiereza , la eucaristía de tu luna asesina
190	, mas bellísimos . la disipación y su portentosa inteligencia	dan	a su rostro una grandeza histórica . también él viendo
268	el mundo que no fue , que fue incapaz de	dar	les suerte y fortuna , y el frío de la
334	ama , mira el vivir de otros , eso le	da	fuerzas , a veces habla con algún comerciante , procura
396	, qualche ristoro si , como Dorción , yo aún	tuviera	el poder de irradiar un deseo que te alcanzase ,
442	de exaltación de el orden o que el hombre no	tiene	en su destino la libertad a vuestro gusto pero si
447	amamos desaparecerá . me alegre de no ver lo .	tengo	hasta la esperanza de que cabezas como las que vienen no
457	entre las ruinas de la Villa_Adriana alguien que ya no	tiene	paz que ha aceptado que sus ojos se acostumbren a
458	que el amor nos funde , nos aniquila y nos	da	vida , ese milagro cuya visión ya nunca olvidaremos .
464	llevaría en su miseria , son guardados celosamente . me	das	tiempo para esmerar me en mis poemas , pagas con creces
495	puede suceder nos hemos dominado a la naturaleza , no	tiene	ya secretos el hombre mañana dominaremos los espacios fuera hace

Los verbos de posesión sirven, aunque no tan frecuentemente como en los dos casos anteriores, para expresar una relación con el otro. Más que una identificación relacional convencional del tipo: “tengo esposa”, “tiene novia”; la expresión de mantener cierta relación con el otro en el lenguaje de Álvarez alcanza un nivel más elevado de proyección del ego, con la elipsis del nombre referente al tipo de relación que guarda con el otro; de modo que el otro se convierte en un ítem poseído (#421, #361). La representación pasiva de aquel otro no nombrado como se ve en las siguientes líneas de concordancia lo convierte en un ser del que uno puede “apoderarse”.

Tabla 77. Concordancias de verbos de posesión (2).

85	confesor le busca la lengua la niña de los tirabuzones	tiene	un bufón un leal enano y mientras come le da
287	lo viera tocar en una tela de Chagall bebía lentamente	dio	tres hijos a el mundo y una casa blasonada y
292	. la duquesa radiante criatura ésta que la memoria me	devuelve	, aureolada de armiño , cuajada en un destino a contrapelo
361	qué vino no he bebido o qué raza no he	tenido	bajo mi cuerpo ? sé cuanto un esclavo debe saber
421	alma a un atroz exilio . pues aunque ahora te	tuviese	ya no tendría la que fuiste ese instante . nunca podré
495	lo otro . y entonces hemos engendrado monstruos . no	tendremos	ni quien nos entierre . hemos entregado el poder a

Curiosamente, respecto al uso del verbo APODERARSE cuyas concordancias en el libro son escasas, aunque destacables por clavicidad, en todas sus ocurrencias – dispersas por la obra – siempre ejerce la función de sujeto una manifestación del arte o una emoción. Dicha observación hace alusión a un aspecto ideológico en que se rige el *Museo de Cera*; este es: el valor que se concede al placer y la emoción que llega a ser la única fuerza que tiene control absoluto sobre el “alma” del sujeto lírico/ el ser humano.

Tabla 78. Concordancias del verbo APODERARSE.

130	septiembre en las calles de Brooklyn una serena alegría se apodera	de ti . das largos paseos junto_a las aguas ,
184	del el 53 con la Callas di_Stefano y Gobbi se apodera	de mi alma esta noche puedo escribir algo o irme
334	, y requiere más tiempo . cuando la tristeza se apodera	de él , sale a pasear , recorre esas calles
344	el gozo que me invade , la alegría que se apoderará	de mi alma cuando empiece a adentrar me en su libro
402	sentir en las venas su narcótico , para que se apodere	de nuestra carne tanta alegría . sí , como decía
456	, aquellas formas inciertas y perfectas , su imagen se apoderó	de mi alma . su mirada no tenía fondo ,
458	que vuelve el cuerpo brasas , esa locura que se apodera	de nuestra alma ante determinados , y no otros ,
495	despierto , saber que esa lascivia que de ti se apodera	yo la traigo a tu piel , como son tus

Tras ese bosquejo de los rasgos característicos de la expresión de la posesión en la obra, y de cómo esta se emplea en la proyección de personajes y la clase de cualidades y pertenencias que se les atribuyen por el uso de los verbos de posesión; surge la necesidad para mirar más a fondo la proyección de “las cosas” poseídas en el ámbito de la obra por medio del uso – notablemente destacado por clavicidad – de los adjetivos posesivos.

Cuando los verbos de posesión involucran a un sujeto del cual se comunica cierta característica o cierto rasgo adicional junto con la directa y básica significación de atribución de un elemento poseído que implican estos verbos (por ello, reciben en gramática el nombre de verbos de posesión predicativa); la expresión de pertenencia por los posesivos refleja mayor atención a resaltar lo poseído (y, por lo tanto, se le llama a la expresión de pertenencia por posesivos: posesión atributiva)⁷³.

Tabla 79. Frecuencias de las colocaciones de pronombres posesivos.

1ª pers. sing.		2ª pers. sing.		3ª pers. sing. y plu.		1ª pers. plu		2ª pers. plu.	
Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.
vida	33	ojos	29	ojos	32	cuerpos	7	mundo	2
cuerpo	21	cuerpo	16	belleza	20	vida	6	alegría	1
ojos	21	memoria	13	cuerpo	13	ojos	5	belleza	1
corazón	16	belleza	9	vida	12	sentidos	5	fuerza	1
alma	13	mano	9	carne	10	alma	4	gobernantes	1
manos	13	carne	8	labios	9	sueños	4	gusto	1
memoria	11	cabeza	7	nombre	9	corazón	3	hecatombe	1

⁷³ Más neutral es la posesión atributiva en cuanto a su proyección del poseedor, como deja entrever Cifuentes Honrubia (2015: 20): “La principal función de posesión atributiva es la caracterización o identificación del elemento poseído, el menor en la escala de empatía respecto del poseedor, aunque otras funciones tales como la especificación del tipo de relación posesiva implicada también son posibles”.

amor	10	copa	7	rostro	9	cuerpo	3	mansedumbre	1
cama	6	piel	7	boca	8	destino	3	mirada	1

A través de la comparación que se establece mediante la tabla anterior (Tabla 79) entre los elementos más repetidos pertenecientes a la primera, segunda y tercera persona del singular y las del plural, nos hemos percatado de las tendencias siguientes:

1º. Existe una distinción remarcada entre lo atribuido al otro versus lo atribuido al yo, o sea al personaje protagonista del volumen. Mientras se integran principalmente, las listas de ítems más concurrentes con la segunda y tercera persona de partes del cuerpo, sobre todo los ojos – que en palabras de Álvarez son lo que más le importan en el ser humano (J. M. Álvarez, comunicación personal, 1 de octubre de 2016) –; la clase de pertenencias atribuidas al yo es de índole más espiritual y menos material (p.ej.: alma, corazón, amor).

2º. Respecto a la percepción del otro, sea persona o cosa, por parte del poeta, esta está orientada por el potencial estético que el otro posee/ofrece. No es un hecho azaroso que el término “belleza” sea de las palabras más concurrentes únicamente con los posesivos “tu(s)” y “su(s)”. En otras palabras, todo poseedor de “belleza” queda como el principal capturador de atención, apoderándose de los sentidos del poeta, ya que se resalta su cualidad de proveedor de placer estético sobre cualquier otra cualidad o ventaja que pueda tener.

3º. El único lugar que al lenguaje poético del *Museo* insiste en marcarlo como territorio propio es la cama, el sitio más reducido en tamaño y más íntimo. Un detalle curioso que nos ha llevado a mirar los contextos de aparición de esa secuencia “mi cama”, que han mostrado que la cama sale como el espacio donde se somete el otro – que, claro, corresponderá siempre a un ente femenino – a la autoridad absoluta y a la completa disposición del yo, o bien como el sitio idóneo para la lectura. Ambos escenarios constituyen dos de las más grandes pasiones del poeta.

Tabla 80. Concordancias de la secuencia: “mi + cama”.

222	las palabras escritas . muchachos no podía sacar la de	mi	cama sin deseo inútilmente como esta ciudad como estas calles
396	deliciosa criatura vería tu cuerpo retorcer se de placer sobre	mi	cama , y clavar se tus dientes en tus labios
401	bañada , bien maquillada , con bellísimas joyas estaría en	mi	cama , donde ese libertinaje que relumbra en tus ojos
427	esa boca , esos ojos , ese gesto estuviera en	mi	cama , me pidieran no releer ya nunca a Stendhal
2	determinados paisajes rostros libros la luz de la cabecera de	mi	cama y en ella Stevenson Montaigne Cervantes Tácito Stendhal Shk
466	su muerte , por la luz de la lámpara de	mi	cama donde navega la Hispaniola , muere Cleopatra , Medea

4º. Últimamente, respecto a lo proyectado como pertenencia compartida entre el sujeto lírico y el otro que corresponderá en la mayoría de los casos al receptor o al tú empírico, aparecen términos exclusivos para el uso con la categoría NUESTRO: “sentidos”, “sueños” y “destino”, con los cuales prevalece una cara de la intención subyacente del poeta – emisor del discurso – a crear un terreno común; y, por consiguiente, un mismo trayecto de recorrido obligatorio tanto para el poeta como para tantos lectores que se identificaran – en la esfera de percepción o cognición – con él.

Sí, lo sabíamos.
 Nuestros sentidos vivían tensos
 como la cuerda de un arco que va a disparar.
 Pero hemos llegado al borde
 del mundo. Y no había nada. Sólo
 en la lejanía, otro borde, y entre eso y nosotros
 tierra y aire como quemados,
 trozos de osamentas de otros viajeros. (#146)

Por el mar que es la más grande y libre Aventura
 Y el espejo más noble de nuestros sueños. (#466)

Nuestro Destino, decía Mann
 en estos tiempos tiene
 su significación en términos políticos
 ¿Y sabéis lo que eso quiere decir?
 ¿Sabéis lo que eso significa?
 Significa que moriremos detenidos (#495)

6.3.4. Procesos de percepción.

A lo largo de nuestro análisis, se ha evidenciado la esencialidad de la percepción en la expresión poética de Álvarez. Con la percepción visual de un objeto viejo, se emprende el viaje hacia el pasado; por medio de la percepción, se alcanza el placer de los sentidos – en términos críticos: “la gratificación sensorial” – que contribuye a exaltar la emoción, el éxtasis que “se apodera” del alma del poeta; y es por la percepción que el poeta logra aproximarse con su circunstancia a su público de

manera que este se encuentra fácilmente identificado con ella. En suma, la percepción constituye el punto de partida para la expresión poética en Álvarez sea que sea su finalidad: evocación, exhortación o exaltación emocional. Contemplemos estos versos metapoéticos, extraídos del poema “En la Estancia de Oro” (Álvarez, 2016a: 89), que, a nuestro modo de ver, ponen las bases de la morfología del poema en el registro del *Museo*:

Bajo la lluvia brilla el oro viejo
de una tarde arrogante. Qué notable
excitación, qué grato asombro.
Tan elegante, o más, que ese ámbito excelso
el ánimo del vate, fastuosa, divina,
trata de hallar metáfora eminente
que por los siglos de los siglos
recreando esta hora, maravilla
por su exquisita inteligencia y lucimiento
sin distinción de clases, razas, lenguas.

En este fragmento breve, se recogen los tres conceptos clave que nuestros resultados han ido desvelando por las más variadas modalidades del análisis léxico-semántico de la poética alvarecina: contemplación, placer estético y recreación (i.e. evocación).

El vocabulario de la percepción utilizado por Álvarez es de lo más rico, variado y proliferado en la obra (i.e. abarca las cuatro categorías sintácticas de clase abierta). La consulta de todas sus empleos y contextos sería una tarea inacabable; por lo cual, siguiendo el punto de corte establecido por nuestro método (i.e. frecuencia mínima \geq diez veces), esta sección se ha limitado a examinar las acciones de percepción representadas por aquellos verbos de mayor relevancia en el libro, según sus valores de frecuencia y clavicidad. Estos son: VER (fr.209), MIRAR (fr.189), CONTEMPLAR (fr.128), ESCUCHAR (fr.55) y OÍR (fr.45).

Empezando por la acción de la visión, que representa un acto de percepción de duración más corta que el de la contemplación, hemos sido capaces de detectar un mecanismo estilístico por la revisión de sus concordancias. La acción de la vista en Álvarez mantiene una preferencia de colocación con léxico indicando el final de un proceso o la última fase de un cambio eminente. De los 209 contextos de uso del verbo VER, 40 corresponden al testimonio del final, a modo de una escena cinematográfica que cierra toda una historia con un desenlace impactante, sea abierto

o cerrado. Algunas muestras donde se manifiesta ese patrón de colocación se exponen a continuación:

Tabla 81. Concordancias del verbo VER.

20	. en cualquier sitio , beber hasta la noche ,	viendo	pasar a las muchachas y caer las hojas de los
81	fuesen refinadas criaturas sótanos donde se oyen gritos dulcísimas chupadas	ves	apagar se tu piel como cristales cubiertos de un polvo
100	yo descanso . pero los asesinos son insomnes . ya	veo	segar el cuello de mi amo . lo siento ,
254	zapatos . gastan . desprecian . oh , sí .	ved	los morir . son el último pétalo que cae de
267	que es cierto aquello de la plus triumpante cité .	vea	la cómo muere . como un animal . es la
267	hace falta , éste es mi teléfono » . después	ves	alejarse entre las mesas esa visita . entonces ,
353	envíes mensajeros desafiando a el César . tu destino es	ver	tu inmenso sueño despedazar se . hasta que una mañana
361	levantaron para perpetuar su estirpe y su muerte . he	visto	a el sol poner se más allá de ciudades que
381	siempre nos quedarán los grandes almacenes . y así la	vi	alejarse . sin volver se . segura sabe dios
484	lo más alto que hemos conquistado . Aladins_problem he	visto	el apagar se de otro día . y la belleza
491	brillos como una mujer largo tiempo deseada y a quien	vimos	envejecer antes de que pudiéramos meter la en nuestra cama
494	Piazza , van haciendo su efecto los somníferos , irías	viendo	desdibujarse las columnas , las cúpulas de la Basílica
494	somníferos . y alcohol . mientras la luna pasa y	ves	desvanecer se la belleza . dirían , luego : un
494	le parece fe en la poesía . él la ha	visto	perder se , mientras acaricia una copa verdosa la ha

A luz de la información proporcionada anteriormente, se hace obvio el patrón léxico que pretende traer a primer plano lo que se expresa de manera breve y sugestiva en uno de los poemas más importantes que cierran *Museo de Cera*, “Tosigo Ardentó”: “Pero quizá esa fuera mi suerte. Ver el final” (ibid.: 661).

El acto de contemplación está más ligado a objetos, personas y escenas concretas; no a acciones como sucede con la vista. Ante ellos, se someten los sentidos y se para el tiempo. Por lo tanto, la acción de la contemplación comporta lingüísticamente de manera distinta a la de ver. Hemos constatado que aquella exige un patrón de colocación peculiar, el de la evocación por medio del uso del demostrativo. En la contemplación quedan unidos emisor y receptor; no solo por la frecuencia destacada de las conjugaciones del verbo CONTEMPLAR con la segunda persona (los que constituyen el 26% del total de las concordancias del verbo) sino también por el uso del demostrativo ESE, cuyo papel en el discurso alvarecino ha sido comentado en la sección 6.3.1. El 20% de las secuencias de contemplación llevan un demostrativo, tal como se percibe en la Tabla 82.

Tabla 82. Concordancias del verbo CONTEMPLAR (1).

5	pedir , que la luz de mis ojos se ponga	contemplando	este paisaje , las antiguas playas , la vieja mar
38	de tu alma . llegarás a Taormina , y descansarás	contemplando	esa belleza . y ya ni_siquiera la amarás . porque
346	vértigo de la batalla y de el valor . ahora	contemplo	bajo el sol esas torres . ahora siento el polvo
390	en el bombardeo de Hamburgo y qué feliz fui yo	contemplando	ese duelo de su iglesia y su carne hasta por_fin
463	buenas gentes . y en el silencio más profundo respetuosamente	contemplaron	aquella imagen que les revelaba lo_que una vez fue Roma
495	sea la culminación de el mundo no pidas más .	contempla	ese esplendor contempla te en esa transformación . esta noche

El denominador común entre todos aquellos ítems contemplativos es su potencial estético altamente valorado por el personaje protagonista del volumen: mujeres (#69: #488), estatuas, cuadros (“las infinitas telas de unos pocos”) (#143: #491), ciudades (#213: #494), paisajes naturales (#29: #495), reliquias del pasado (Tabla 83).

Tabla 83. Concordancias del verbo CONTEMPLAR (2).

29	que piso , del el mar o el cielo que	contemplo	, de mi cuerpo que extraño . ¿ a qué
49	el copero , y mientras disfruta con el vino generoso	contempla	el esplendor del el firmamento , le sonríe a la
495	sí es poco lo_que podemos esperar . pero esta tarde	contemplando	la mar que se extiende misteriosa divina (como cantaba
495	morir habrá sellado para siempre la suerte de una civilización	contemplando	el fulgor de el Mediterráneo que casi hería los ojos
495	. luego , un día , miraras ese amor como	contemplas	la perfección misteriosa de una concha en las frías arenas
69	si es de oro . rockin'_chair hecho el amor	contempla	feliz el desnudo cuerpo de la mujer . amoroso la
211	! ¡ sigue ! de uno de estos imbéciles y	contemplas	el espectáculo sublime de una cabellera rubia de adolescente
369	ya nuestros sentidos satisfechos , también duermen . cuánto amo	contemplar	te dormida . esa delicada sonrisa , tus labios entreabiertos
435	de su existencia . durante largo rato el hombre la	contempla	. se deleita admirando su piel lujosa , y ese
488	el invierno enfríe nuestros cuerpos . ven . deja me	contemplar	te . besa me . desnuda te . baila para
143	classerem procedere velis . y al el museo volver a	contemplar	esos dos Rousseau por los_que daría mi vida ya debe
230	trae algo de la pasión que sacudió esos días .	contemplé	largo rato la fotografía : tus ojos dichosos , tu
491	bailo solo estamos siendo exterminados es quizás el momento de	contemplar	un Dürer y entender lo repasar mentalmente unos poemas de
495	vez que leí a Stendhal , la primera vez que	contemplé	Las_Meninas ; algún rostro que fue el amor , algún
213	. amor constante más allá de la muerte será como	contemplar	Istanbul o esas noches en las salas heladas de los
227	hotel hice subir otra botella . y fui bebiendo mientras	contemplaba	la ciudad por la ventana . medité en cuanto había
234	porque todo eso me envuelve ante este ventanal por el_que	contemplo	la seductora hermosura de el Chrysler_Building , a el que
236	alma . cuantísimas mañanas lo primero que mis ojos han	contemplado	a el despertar ha sido el Panteón , por mi
249	hasta esta placita y mirando la fuente de Giácomo_della_Porta ,	contemplando	el milagro de el Panteón , beber mientras me dejo
323	de el viaje . por la ventana de el hotel	contemplo	Roma como polvo de oro suspendido en una noche helada
494	ves todo ah , tú , que sabes el final	contemplas	en la luz de el crepúsculo fachadas serenísimas , ves
236	una joven sostiene , un Antinoo . la joven lo	contempla	conmovida . pienso que como pocos otros símbolos de lo_que

Igual que el verbo contemplar, el acto de mirada se relaciona con el uso del demostrativo, sobre todo ESE, y se asocia con elementos motivo de placer visual. Ahora bien, hemos notado que existe un grupo de colocaciones preferidas con el verbo MIRAR, que no concurren con los anteriores dos casos de acciones de percepción. El mirar para Álvarez destaca sobre la contemplación y la visión por una expresión de autoridad y poder. El verbo mirar tiende a colocarse con el pronombre “nos” denotando la reciprocidad de la acción, o complementando al verbo. Aquel

patrón distintivo del uso del verbo mirar ocurre en contextos de confrontación, o persecuimiento donde la parte más poderosa, vil o inferior vigila constantemente a unos individuos que son el blanco.

Tabla 84. Concordancias del verbo MIRAR.

142	por un disparo . esos ojos no han dejado de	mirar	nos - esquivarlas de la muerte — a_través_de el tiempo
146	mil veces mi nombre para no olvidar lo . nos	miramos	con recelo unos a otros , con odio . ¿
146	con su grandeza , hemos mascado lo_que somos , hasta	mirar	nos cara_a_cara con el destino , y escupir le .
146	sentar nos en esas piedras . y esperar el fin	mirando	a los ojos de las hienas . ¿ qué hacer
293	a el hombre . buscaba nuestro aplauso , y nos	miraba	con ojos como ascuas , y nosotros sentíamos la sangre
311	todas sus imágenes es quizá la_que prefiero . ahí ,	mirando	nos , para siempre , desde esa historia que jamás
360	más lejos , ni con tanto valor ? quién ha	mirado	así a los ojos de lo_que somos ? quién ha
471	extraña noción de la otra vida . pero tú que	miras	a_la_altura_de tus ojos a los dioses , es aquí donde
495	la peste donde afilar se las uñas , los ojos	mirando	nos pasar mientras pasamos ¿ hacia dónde ? las ratas
495	. los locos se pasean entre las ruinas , nos	miran	. nuestro destino , decía Mann en estos tiempos tiene
495	!!! rostros sin expresión y sin destino nos	mirarán	mientras caminamos detenidos a_la_luz_de antorchas , faros de coche
495	faros de coche , linternas ojos como de temera nos	mirarán	sin párpados durante los interrogatorios aquél que pregunta irá mientras
495	dando 1.000 a todo . y las ratas que nos	miran	desde los escombros . y los animales esos posteriores a

Nótese el uso de ablativos de modo como: “cara a cara”, “con recelo”, “sin párpados”, particularmente, con esas secuencias del verbo MIRAR precedido o seguido por “nos”. Mientras que en #142, por ejemplo, se habla de los ojos de Rasputin asesinado persiguiendo a todos los que han presenciado su muerte; en #471 se pretende confrontar, establecer los límites entre poder humano y voluntad divina: “donde comprendes tus límites, mas también tu poder, y tu Destino, que los dioses no han de tocar” (ibid.: 599).

En lo que concierne el proceso de percepción auditiva que es la que viene en segundo lugar respecto a frecuencia y clavicidad tras la percepción visual; nos interesa resaltar los aspectos siguientes:

Primero, los estimulantes auditivos desempeñan un rol destacado igual que las reminiscencias visuales tipo FOTOGRAFÍA, IMAGEN, en la recreación de momentos pasados y la estimulación de la memoria. El vocabulario referente a la música siendo una canción – sobre todo las pertenecientes al género de *jazz* y *blues* –, sinfonía, bel canto, o hasta, vocalizaciones de aves, constituye la clase principal de audiciones concurrentes con los verbos OÍR y ESCUCHAR. Luego, vienen en segundo lugar las ocurrencias de ambos verbos en contextos alusivos a una situación comunicativa entre dos o más personas.

Segundo, examinando la clase de sonidos expresados por el léxico acompañante de ambos verbos, hemos observado que es más predilecto por el poeta el léxico referente o a sonidos demasiado fuertes/graves/agudos o a susurros (“el sonido casi imperceptible” (ibid.: 399)). El poeta selecciona su vocabulario que tiende a configurar dos extremos auditivos opuestos: haciendo subir el volumen de los fenómenos auditivos con los que se encuentra y/o bajar el volumen de las voces más cercanas e íntimas a su alma. Basta con comparar las líneas de concordancia expuestas en las tablas 85 y 86, para percibir esta distinción entre exterior/alto/inquietante vs. íntimo/bajo/suave.

Tabla 85. Concordancias de verbos de percepción auditiva (1).

97	. desmesurado pozo de serpientes de ilusiones pérdidas	escucho	tus alaridos bestiales , el chirriar del el odio y
111	y al el cabo todos somos nazis . ya los	oigo	. esas bestias . digo yo que también los rusos
195	mi garganta , y , sí , sin duda ,	oí	el crujido de el vacío a el helar se .
196	levanto la persiana por si hubiera desaparecido el mundo	escucho	el ruido que hace el hielo en mi vaso la
199	, ya camino de el fin por estas calles .	oigo	la respiración pesada de Musil . puedo ver a Joyce
327	igual_que sucedía a el estar cerca de ti , se	oye	crepitar el talento . si te hubieran dejado , si
333	un cuerpo de hombre derribado . el campesino dijo que	escuchara	gritos viniendo de esos campos : c'est impossible ! y
346	el sol ciega . hay alacranes en los estandartes .	oigo	los hierros de la líada . tumba de el maravilloso
361	los guerreros nómadas de las arenas , y mis noches	oyeron	las lamentaciones de los héroes ante las cenizas de el
433	. yace tirado en un rincón un crucifijo . se	escucha	el viento como un cristal rajando se . cuando el
461	boca el sabor salobre de el viento marino , y	oigo	el fragor de animales y selvas feroces y escucho cantos
495	en Menton y yo salimos , paseamos , hasta que	oímos	un chillido de rata de Virginia y el inglés aquél
495	sin ruido , como desnudando algo misterioso . las he	oído	crujir bajo las botas de Pierre_Bezhukov , rozar un verso

Fenómenos de nulas o muy bajas ondas sonoras, como el vacío y la respiración, se vuelven ruidosos gracias a la configuración léxica escogida por el lenguaje de Álvarez. En la mayoría de estos casos, el ruido de los sonidos representados se proyecta como desagradable e indeseable.

Tabla 86. Concordancias de verbos de percepción auditiva (2).

3	es todo el_mundo_en_sus_manos mira en paz las altísimas estrellas y	escucha	el dulce canto de los ruiseñores y que bellas mujeres
195	, sí , llevabas razón : no estaba allí .	escuché	tus suspiros , notaba tus piernas enredadas como lianas en
316	, paseas , contemplas la superficie de las aguas ,	oyes	el sonido casi imperceptible de las olas deshaciendo se en
322	contemplar el vuelo de esos ojos , ese rostro ,	escuchar	los suspiros que salen de su boca , de ese
387	, abrazar ese cuerpo , , besar esa boca y	escuchar	en el alma la música que Antonio aquella noche ,
427	no es placer inferior ni acaso de otra especie que	escuchar	la misa en si menor de Bach en Chartres ,
430	, por retozona , abandonada a el placer , por	escuchar	tus suspiros , por beber te . pero bien sé
494	escucha . son los remos de las naves griegas .	oye	el zzzzzzzzzzz de las gaviotas a el atravesar la niebla
495	belleza sentir crepitar esa carne tuya entre mis brazos ,	oír	unos suspiros que son por el placer que yo despierto
495	¿ a quién creer a_estas_alturas ? pero yo que he	escuchado	el canto de las sirenas su balsámica tonada una noche

Por el contrario, en las concordancias de sonidos bajos o suaves, reina un sentimiento de apacibilidad manifestado en el léxico acompañante del tipo: “dulce”, “en el alma”, “misa en si menor”, “balsámico”, ...

6.3.5. Frío y calor.

En la fase exploratoria del análisis de palabras clave, hemos descubierto que la presentación de conceptos materiales o inmateriales por sus propiedades térmicas constituye un rasgo estilístico inherente en la construcción de *Museo de Cera*. En el discurso lírico de Álvarez, sentimientos, objetos, eventos y personas se presentan atendiendo a su energía térmica tal como la siente y la percibe el poeta. Estos dos extremos, el frío y el calor, expresan una dicotomía paralela a las dualidades configuradoras de la lógica de la obra: el pasado y la memoria, la vejez y la juventud, la fugacidad del placer y la muerte, tono pesimista y optimismo (tono elegíaco vs. el *carpe diem*).

En las concordancias de los vocablos clave referentes a cualidades o procesos térmicos, se ha observado que tanto el frío – como concepto que se expresa por vocabulario variado (p.ej.: HELADO, APAGARSE) – como el calor – que igualmente se expresa por una rica selección de palabras (p.ej.: “fiebre”, “fuego”, “ardiente”, INCENDIAR) – adquieren valores simbólicos que encajan con las dualidades antes citadas. En el contexto de desmesurada extensión que constituye el *Museo*, existen días ardientes y días fríos, ojos calientes y ojos fríos, tierras ardientes y tierras heladas, etc., que, por supuesto, representan dos extremos opuestos, aunque el concepto núcleo sea igual.

La cualidad de caluroso o calentador aparece frecuentemente enlazada a las distintas manifestaciones del placer, particularmente en los contextos de placer carnal, el cual no se representa únicamente en los contextos eróticos sino también por la embriaguez y el consumo de alcohol (#491). En la tabla siguiente se vislumbra el vínculo entre calor, placer y juventud.

Tabla 87. Concordancias de léxico referente al calor (1).

22	le salía el amor del el fondo de las tripas	ardía	en una fragancia de saliva la recuerdas ? entre las
129	, dignidad — , las brasas del el amor seguían	ardiendo	y el más ligero soplo las volvía incandescentes , y
164	desean con la furia de la carne joven . cómo	arden	esos besos , la huella de unos dedos en el
390	ese fuego de el martirio la hacía aún más bella	incendiaba	su anhelo convertía cada acostada en el bombardeo de Hamburgo
164	aire de una siesta de verano . en el silencio	ardiente	una muchacha y un muchacho se persiguen jugando por pasillos
363	brillo de una noche violentos y entrañables después humildes y	calientes	bajo la luz helada de un amanecer criaturas que el
403	se en otros pensamientos . cuando tu cuerpo siente la	fiebre	de el placer , las llamas , esplendorosos animales de
404	en su jardín tu aburrimiento a colgar , y el	calorcillo	que alumbraba entre tus muslos ¿ a quién llamará ?
491	justa bebo siento cómo llena mi boca inunda de un	calor	como la luz mi estómago si algo en el mundo
43	ese equilibrio mozartiano , y que aún los libros hagan	arder	mi corazón , no haya gozo mejor que perder me
469	Falstaff qué buen final , maestro . usted que había	incendiado	su cabeza tantas veces hasta dar nos el rostro inolvidable
336	un viejo navegante , y de sus labios escuchó tan	ardientes	historias de mares y tesoros que como fiebre en él
344	la muerte de la plenitud de su pensamiento , ese	fuego	de lucidez que hoy prenderá en otro hombre libre ,
236	cuya belleza ah , haber podido ver el de Antoniano_de_Afrodisias	incendiaron	tu alma . cuantísimas mañanas lo primero que mis ojos
236	. era una noche de primavera , en Murcia ;	cálida	, mágica . luego es Gibbon . llueve sobre París
206	lección más noble que otras . pero aquellos locales donde	ardió	esa juventud , donde se entregaba generosa a todas las
189	¿ qué habrá hecho , qué aventuras habrán llevado su	ardiente	corazón por mares y espejismos ? ya nunca más verá
461	escucho cantos en la noche en misteriosas lenguas y el	ardor	de hombres que danzan desafiando a la fortuna y a

Aparte de la frecuente recurrencia del vocabulario que denota el calor en contextos altamente erotizados, este también adquiere connotaciones positivas al colocarse con conceptos y objetos de un valor estético (p.ej.: la estatua de Antínoo en #263) o intelectual elevados (p.ej.: “lucidez” en #344 e “historias de mares” en #336). Lo caliente llega a ser sinónimo de potencia, vigor, vivacidad y goce intenso en el contexto de *Museo de Cera*. Desde luego, con la ausencia del calor o a medida que la temperatura disminuya, se evocan sentimientos de debilidad, desesperación o monotonía (Tabla 89).

Existe una segunda vertiente de connotación negativa – aunque menos frecuente que la anterior en la obra – del vocabulario referente al calor que se vislumbra en contextos de enfrentamientos sangrientos, de destrucción y de caos (Tabla 88).

Tabla 88. Concordancias de léxico referente al calor (2).

97	sueños revolucionarios atroz revolución , obscura y húmeda como la	fiebre	. útero de cuero . desmesurado pozo de serpientes de
137	lo_ que ahora estos necios llaman cultura hay que prender le	fuego	como el gran Wilde decía en the importance of being
140	Kafka . ejemplo de inteligencia : Kasr_Al-Amra mientras el mundo	arde	y campa la barbarie de unos y de otros ,
171	estaban hambrientos y matando se los piojos cuando de pronto se	incendió	la tierra después vencieron a Alemania aunque nadie volvió para
343	navegaría se pretende por supuesto ignorar que estaba totalmente decidido a	quemar	lo todo cuanto a uno como ustedes atase no significó
423	de una noche que a imagen de la vida había	quemado	pronto sus ilusiones y toda su belleza sobre las dunas
452	mi torre de medina cargada sobre estos campos ! precipicios	incendiados	! cargad ! orgullo ! sueños ! atravesad las cenizas
494	Piazza . puede llevar te un día entre los hierros	quemados	de un coche . o mueras solo en un hotel
494	legiones de Pompeyo , y en_nombre_ de esa gloria veló el	fuego	hasta que el más grande de los capitanes fue ceniza
495	ante una luz , veía) bajo el sol poniente	arder	murallas que eran Troya , hombres que con ensangrentados puñales

En cuanto al polo extremo que se representa por la ausencia del calor (i.e. el frío), este proyecta casi exclusivamente una emoción negativa respecto al concepto con que se coloca. El único elemento que aparece ensalzado por su cualidad de frío es el alcohol sobre todo el vodka, ya que cuanto más fría es, más parece entibiar el alma: “Por la calidad y la temperatura de esta vodka/ que ampara mi sensualidad y la consagra mejor a ti” (ibid.: 291).

Tabla 89. Concordancias de léxico referente a la ausencia del calor.

213	será como contemplar Istanbul o esas noches en las salas	heladas	de los aeropuertos cuando la barba se vuelve ceniza aquel
236	casi en la desembocadura de el Tyne . una neblina	helada	envuelve el lugar ; una voz agradable de mujer me
160	: Wagons-lits de esmerado gusto cruzan Europa en la noche	helada	viajeros con pasado comme il faut absolutamente modernos pasajeros
103	, embebe esta hora atroz , cuece me en tu	frío	sentido de la desdicha . sobre los días alza lentos
118	habrá de amortajar te . a quién , un alba	fría	, llevarás contigo en el espanto que sellará el horror
190	una evocación , Orson_Welles bebe . sus ojos son tan	fríos	como su memoria . sólo de_vez_en_cuando el brandy entibia su
453	el chasquido , a el cortar se , uno_a_uno ,	fríos	como hielo , los hilos que lo unen a el desco de vivir
106	, ese rostro del el bufón Calabacillas , la mano	helada	de Lope_de_Aguirre firmando y añadiendo a su nombre : traidor
110	. después caminaría con desesperación y sueño hacia el alba	helada	. los caballos de Duncan se va a poner todo
238	I , nothing else is oh amor camino no menos	helado	que el arte joya de alcohol tigres en el crepúsculo
494	mojado , con botas de agua , en el silencio	helado	, a el fondo de enormes puertas metálicas como ahora
137	frecuentas otros barrios) veintiséis años atrás . sientes un	frío	espantoso . cargas una maleta con doble fondo que has
146	un recién nacido , estaba muerto . teníamos hambre y	frío	. Melchor , enfurecido , violó a la madre .
353	. hasta que una mañana , tiritando aún de el	frío	de el desierto , te despiertes , y nadie esté
494	tósigo ardento l saliendo de la niebla en el	frío	de una mar triste flotan los grandes balnearios . las
101	brazos de una dama que hay a tu lado están	fríos	pides otra ginebra cuántos rostros y ni uno inteligente le
102	historia con la densidad exacta de la mierda la carne	fría	del el amor en_fin , la cacería sirenas de ambulancias
38	revelen el cansancio . o quizá es que al el	apagar	se de ese día lo comparas , y te entristeces
127	amamos ? Judy_Garland , su luz maravillosa que al el	apagar	se cerró el tiempo de nuestra juventud , María_Callas ,
181	minutos absorto , exaltado , asombrado . los años no	apagaron	esa emoción primera , repetida lectura tras lectura , modificando
484	alto que hemos conquistado . Aladins_problem he visto el	apagar	se de otro día . y la belleza de el
69	la mujer . amoroso la tapa . besa sus labios	fríos	. — pueden llevar se la . es suicidio con
117	de sangre seca coronado de muerte impune en la luz	helada	de la camicería Hacienda honor y libertades a su poder
66	gota de sudor única reina de esas horas lejana y	fría	permaneces condenando los balada para una dama que señalando el
81	refinadas criaturas sótanos donde se oyen gritos dulcísimas chupadas ves	apagar	se tu piel como cristales cubiertos de un polvo triste

En la norma general de la lengua, el verbo “apagarse” se considera como un antónimo de “encender”, “incendiar” y “quemar”. En el contexto de *Museo de Cera*, este verbo adquiere matices diferentes, todos negativos, ya que se convierte en un sinónimo de la muerte, la vejez, el fin y el pasado. Cuando cesa de arder una emoción (#181), el alma o la memoria (#127) este es el momento en que se mueren y se pierden para siempre. Por otro lado, estas concordancias reflejan una fuerte correlación entre el frío como concepto y el pesimismo representado en una gama de sentimientos devoradores del espíritu humano, aniquiladores del alma, como, por ejemplo: la desesperación (#110), el horror (#118), el espanto (#137), la traición (#108), la desdicha (#103) ..., etcétera. Vuelve a vislumbrarse, además, la pesadez

del ambiente estresante de la urbe moderna, señalada anteriormente en el apartado 6.2.2.2, que suele presentarse al lector como fría o helada (#160, #213, #236).

Es por ello que, tal y como reflejan todas las concordancias anteriores, se encuentra el poeta en una búsqueda constante de cualquier elemento que inspire vivacidad, paz, o en palabras del poeta: “el calor humano” (#495) con el que afrontar la ruina y la muerte. El alcohol y la dulzura y belleza femenina son los principales moderadores de ese frío abominable que sufre el alma y el cuerpo, tal y como reflejan los siguientes fragmentos del *Museo*.

Tocas los brazos de una dama
Que hay a tu lado Están
Fríos
Pides otra ginebra (#101)

Una neblina helada envuelve
el lugar; una voz agradable de mujer me indica: Son
fortificaciones de Adriano. Casi escucho
fragor de hierros en la niebla.
Hasta aquí llegó Roma, me digo con orgullo. (#236)

Sus ojos son tan fríos
como su memoria. Sólo
de vez en cuando el brandy
entibia su alma; y en ocasiones
la madrugada es rica en cuerpos
venales, mas bellísimos. (#190)

6.3.6. Él y ella: procesos de acción.

A lo largo del presente trabajo – inclusive el marco teórico – hemos aludido a varias caras de la categorización de ambos sexos en la obra de Álvarez. En principio, la crítica literaria (vid.: 3.3.1) hace alusión – aunque más insinuada que declarada – a una pretensión machista predominante en el registro de *Museo de Cera*. Una red interconectada de movimientos culturales y escuelas estéticas parecen influir en dicha categorización favoreciendo el sexo masculino y deshumanizando la figura de la mujer, como: el decadentismo, el surrealismo y el dandismo. Recapitulando los resultados esgrimidos a lo largo de este capítulo, la configuración léxica de sustantivos y adjetivos trae a primer plano la imagen de la mujer como objeto de placer, sea carnal o estético.

En esta sección, abordando el componente verbal de la obra, proporcionamos más información acerca de la identidad masculina y femenina en la obra como

agentes en procesos de acción; es decir: cómo se configuran *él* y *ella* como sujetos y como complementos receptores de la acción. Los resultados que se exponen, a continuación, muestran si existe asociación alguna entre sexo y tipo de acción realizada o recibida.

El análisis manual de agencia en la acción verbal – descartando los verbos copulativos de escaso contenido semántico – de los tres tiempos más extendidos en la obra: presente, indefinido e imperfecto ha revelado mayor participación de la identidad masculina en procesos intelectuales de tipo comunicativo y cognitivo; frente a mayor proyección femenina en procesos de movimiento, cambio y creación. Los datos de la Tabla 90, obtenida a partir de la clasificación manual de las concordancias de los verbos conjugados en tercera persona según el sexo de su sujeto agente, muestran los lemas más frecuente concurrentes con cada uno de los dos géneros.

Tabla 90. Clasificación por sexo del sujeto agente de verbos en presente, imperfecto e indefinido de indicativo.

Acción verbal	Sujeto de identidad masculina (frecuencia)	Acción verbal	Sujeto de identidad femenina (frecuencia)
DECIR	47	BAILAR	10
SABER	15	DECIR	10
MIRAR	14	PASAR	6
ESCRIBIR	11	MIRAR	6
HACER	11	CANTAR	5
VER	11	DORMIR	4
AMAR	11	MOVER	4
CONTEMPLAR	9	SONREÍR	4
SOÑAR	9	VOLVER	4
MORIR	8	QUERER	3
HABLAR	8	ACOMPañAR	3
TOCAR	8	DAR	3
CANTAR	7	SALIR	3
VIVIR	7	ANSIAR	2
DEJAR	6	APARECER	2
SENTIR	5	AVANZAR	2
BUSCAR	5	CONTEMPLAR	2
LLAMAR	5	CORRER	2
LLEVAR	5	DESCANSAR	2
BEBER	5	DESNUDAR	2
REGALAR	4	DESPERTAR	2

La comparación que establece la tabla anterior ayuda a detectar discrepancias sutiles en el modo de configuración de ambos sexos a nivel léxico. Fijémonos en estas dualidades extraídas de la tabla: él sueña, ella duerme/descansa; ella baila/pasa, él mira/contempla; ella ansía/quiere, él ama/siente; y, además, mientras él hace, ella acompaña. Y como dichas dicotomías podrían parecer formulaciones subjetivas *ad hoc*; a continuación, exponemos las concordancias que reflejan aquellos contrastes.

Tabla 91. Concordancias de acciones de sujeto femenino.

28	renacer gozar de_nuevo el cuerpo de esta mujer que me	acompaña	el resplandor de los jazmines en la calma el avance
49	se ha estremecido entre sus brazos . y esa que	baila	y ríe , allá , sí , esa morenita .
63	como una niña gorda , la señora del el 24	baila	, mueve sus brazos . y aparece un abanico .
101	muy lejos muy lejos ahora me la sirve sin hielo	pasa	una puta bella como un manantial de luna piensas Mozart
184	vaso entre mis manos la joven que ahora me entretiene	duerme	como un gato y el asombroso tercer acto de la
254	en mano . y a el fondo en un sofá	descansa	una adolescente de muy cálida , mórbida mirada . perfumes
294	canta la loca ! con su vestido azul qué loca	baila	en la fotografía doña Elena la mujer de las castañas
320	cuento está detenido en esa blancura . una azafata también	descansa	, cerca ; ha cenado , la bandeja está a
433	la noche . pero ella , no . ella lo	ansía	. su corazón le abrasa el pecho , su carne
435	aguas azules . la criatura salió de la piscina .	pasó	despacio ante el hombre . soledad lunar de la belleza
488	os olviden . x a tu lado , feliz ,	duerme	la mujer que amas ahora . brilla en su piel
495	belleza de los cielos estrellados y la mujer que amas	baila	para ti . ella baila en la terraza solitaria pasa
495	mas ignora , infiel , su sentido) ; ahora	descansa	junto_a las mujeres y los niños que se refugian como

Tabla 92. Concordancias de acciones de sujeto masculino.

35	allí , de la fisura del el mundo que la	soñó	, emergiendo triunfante cada amanecida , salvando con su perfección
132	el calor de la hembra . hasta que un día	siente	cómo su carne va adquiriendo la paz del el animal
190	grandeza histórica . también él viendo se en el espejo	siente	esa grandeza . y también testigo de sí la admira
267	como el cuadro de Alessandro_Milesi . ante esas aguas Pietro_Orseolo	soñó	la grandeza de la Serenísima , y por ellas se
289	donde asoma un telescopio en una libreta sucia de café	escribe	el nombre de las estrellas una noche vio el cometa
307	de la infanta , los alardes de el perro .	sabe	que el arte es largo y que otros ojos modificarán
328	. más allá de la arena y de la lluvia	sabe	que hay ciudades que desea como a sus bibliotecas y
435	vientre hundido , ambiguo , su boca , que la	sueña	caliente , sus ojos , que de_pronto , se abren
453	vuelve la imagen de Petronio , aquella cena . ¿	sintió	él también esa vaharada de el horror ? ¿ supiste
458	ahora era , con el de aquellos días . y	escribe	entonces algo prodigioso : aunque aún es capaz de amar
495	regaló los dientes a el papa . dicen que Virgilio	sabía	lo_que pasaba . dicen que Lawrence se hizo penetrar con
495	, inteligente , generoso . Welles tampoco dijo nada .	miró	el yermo helado donde sucedería de_nuevo la batalla entre los

Hasta en las ocasiones donde se proyecta la mujer como el sujeto de un acto de percepción, este no será motivado por la meditación o por conseguir un placer estético como sucede con el sujeto masculino, sino que el punto de mirada de la mujer tendrá al hombre como objetivo (salvo en #24, donde el sujeto se refiere a la figura de la abuela). La mirada femenina es un acto de seducción, en la mayoría de los casos. Asimismo, las concordancias del verbo DECIR muestran un desequilibrio entre la representación de hombre enunciador y mujer enunciativa. Los enunciados de la última son mucho más breves y de carácter más cotidiano que los del primero. Son

de menor peso intelectual, si los comparamos con la mayoría de los dichos masculinos en forma de citas, formando parte del fenómeno de la intertextualidad. El poeta cita casi exclusivamente a hombres, sean autores, personajes ficticios o personajes históricos.

Tabla 93. Sujeto femenino de verbos de comunicación y percepción.

387	y , un_poco a el fondo , ella , que	dice	adiós a alguien . llama a un taxi el portero
475	frase memorable en una carta de Madame_du_Deffand , cuando nos	dice	« hay que conocer los hechos de la historia »
89	y esa pulsera » « me la regaló Edward_Gibbon »	dijo	, « cierta noche en Southamptom , al el partir
381	apoyá en el quicio de la mancebía lo último que	dijo	fue da igual , mi amor . siempre nos quedarán
395	ella habló con alguien muy querido y que luego me	dijo	no ha pasado nada de esto ha pasado y debes
495	el lago de Garda — tengo ganas de joder ,	dijo	Virginia y paramos el coche y el otro chico aquel
495	momentos , no podía , es una locura — me	dijo	— tener lo . de_todas_formas es un asesinato le
24	, la fresca sombra . mi abuela en su sillón	mira	pasar la tarde . y mi madre , en el
216	, y una muchacha de ojos luminosos como amapolas los	miraba	. la noche exprimía el fin de aquellos días ,
387	en derretir en se su gin-tonic . y entonces te	miró	. esos ojos , y su sonrisa , pasaron sobre
435	acariciando su nuca , la criatura se volvió y me	miró	. sus ojos rieron . se relamió . brillaron a

Tabla 94. Sujeto masculino de verbos de comunicación y percepción.

69	si es de oro . rockin' chair hecho el amor	contempla	feliz el desnudo cuerpo de la mujer . amoroso la
435	de su existencia . durante largo rato el hombre la	contempla	. se deleita admirando su piel lujosa , y ese
495	— se preguntó el guardián — cuyos ojos conozco ?	contempla	los azulejos (parece asombrado de su belleza , mas
495	hecho . mira bajo esos pinos se sentó Goethe y	contempló	Roma una noche de junio , iluminada por la luna
43	lucidez y comprensión que vio Karl_Popper , saber como él	decía	que no es este un mundo que confirma verdades ,
211	noche , el fondo de la noche , como Rilke	decía	que en las serpientes el veneno brilla . par
356	. It_was_a_very_good_year los 17 últimos whiskys de Dylan_Thomas tras los_cuales	dijo	es todo un récord y se hundió en el delirio
421	mundos . es la luz de la adolescencia , me	dijo	aquel amigo . habrá muerto en seis meses apagada .
467	. memorias_de_ultratumba la sabiduría es un fruto imperfecto como	dijo	Píndaro . y el amor lleva la muerte en sus
475	alguna de estas damas era capaz de imaginar . lo	dijo	muy bien , Hume , en una carta a Madame_de_Bouffler
310	la sed de gozo en los amantes jóvenes . Teócrito	ve	su mirada de deseo , y ese deseo despierta el
267	laguna se hunde en la noche con los colores que	vio	Parkes_Bonington . contemplas san Giorgio y la Giudecca

En cuanto a la proyección de ambos géneros como receptores de la acción, se han obtenido los datos siguientes a partir del análisis manual de índole pragma-semántica de las concordancias de los pronombres personales: le, la y lo. Debido al contenido erótico de cantidad considerable en la obra, prima la figura de mujer como agente pasivo objeto de una acción sexualizada tipo ACARICIAR, GOZAR, DESNUDAR, DESEAR, METER/SACAR de la cama. En los demás casos, la mujer como complemento directo concurre, más frecuentemente, con verbos de percepción visual, sobre todo MIRAR y VER. Como complemento indirecto, la mujer se convierte en agente receptor en procesos de comunicación y contacto, por ejemplo, en: “decirle”, “regalarle”, “darle un beso”.

En cambio, el agente masculino como complemento (sea directo “lo” o indirecto “le”) no se proyecta en ninguna de sus concordancias como objeto de deseo, y raramente se figura como meta de percepción (de las noventa y siete secuencias detectadas de [verbo + complemento referente a identidad masculina], en solo cinco el verbo representa una acción de percepción visual). La verdad es que la identidad masculina como complemento directo e indirecto participa en acciones mucho más variadas que las atribuidas a la mujer como agente receptor de la acción. Aparecen muchos lemas verbales en las secuencias [verbo + le/lo] que no ocurren en ninguna de las secuencias [verbo + agente pasivo femenino], como, para citar algunos: “pedirle”, “temerle”, “juzgarlo”, “distraerle”, “divertirle”, “emocionarle”, “esperarlo”, “saludarlo”.

Generalmente, en el contexto de *Museo de Cera*, es el hombre quien hace, quien crea; mientras que la mujer posee, pasivamente, cualidades físicas que le dan la única ventaja sobre el hombre. Se convierten en su única arma (tengamos en mente la imagen de mujer fatal que se refleja, para citar un ejemplo, en #103) y su única expresión de ser. Masculinidad y feminidad en la obra no se perciben solo como dos polos extremos de la humanidad, sino que también se remontan y heredan la concepción clásica propia de edad medieval-renacentista que advoca por la superioridad del hombre⁷⁴.

Existen algunas convergencias entre la imagen del hombre y la mujer tal como se retratan en el discurso alvarecino, y la proyección de ambos sexos en el discurso literario de la Edad Media y el Renacimiento tal como se describe en *Historia de las mujeres* 3. Nuestro análisis nos ha permitido arrojar luz sobre los más relevantes puntos de convergencia para nuestro trabajo, abriendo así el paso para investigadores posteriores a llevar a cabo escrutinios a niveles lingüísticos más avanzados – que forman parte del enfoque del ACD – en la concepción de las identidades genéricas en el discurso de la poesía alvarecina y el del clasicismo y el renacimiento.

⁷⁴ Según el tomo (3) de la serie *Historia de las mujeres*, los discursos literarios de la Edad Media y el Renacimiento trataban: “los tópicos habituales que presentan a la mujer como eterna esclava y al hombre como eterno dominador” (Zemon Davis y Farge, 2018: 9).

Tal y como se ha argumentado en el marco teórico (vid.: 3.3.1), existe en Álvarez dos imágenes femeninas que discrepan de la norma consistente en la representación de la mujer como objeto estético y sexualizado: estas son las correspondientes al rol de mujer-madre y mujer-amada/esposa. El primero, que es el que aquí nos concierne, correspondiente al rol de la mujer como refugio y educadora, cuyo trabajo según Hufton (2018: 43): “consistía en mantener al niño caliente, alimentado y limpio” e iniciar su enseñanza local antes del colegio, instruyéndole en la música, lenguas extranjeras – sobre todo el francés – y en la literatura internacional. Nada más leer estos trozos líricos extraídos del *Museo* a través de las concordancias de “madre” y “abuela”, nos damos cuenta de los rastros de la concepción renacentista del rol mujer-madre vigente en el discurso de la obra:

Y mi madre, en el piano,
toca aquel fragmento de Saint-Saëns, que
sin ser un músico que ame
siempre escuché con emoción.
(...)
Mi
madre se vuelve hacia
mí. Sonríe. Y la dorada suavidad de los visillos
aísla ese recinto
y una estampa de bondad, de belleza, de paz,
es regalada al corazón,
fugaz e inolvidable como un perfume. (#24)

cuando mi madre
me llevó al Prado. Desde aquel
día, esta imagen
ha ido perfeccionando
mi gusto, conformando
mi idea de la vida, alimentándola. (#214)

como la mano de una madre
refrescaba nuestra frente cuando teníamos fiebre (#228)

En todos estos fragmentos, se acentúa la imagen de la mujer que ofrece la confortación e instruye a sus hijos con la música y el arte (ej.: la visita al museo del Prado). Aparte de la categoría anterior de proyección de identidad femenina, que recibe en la crítica la denominación de “mujer-tierra, madre y musa” (véase: Tabla 1), la feminidad propia de la época renacentista y clasicista:

se manifiesta a través de la belleza...una mujer fea y pobre no interesará al novelista, ni al moralista, ni al seductor, porque por debajo de su indistinción sociológica escapa a las miradas identificadores en un doble escenario cultural y social. (Nahoum-Grappe, 2018: 103)

Es por ello, que los atributos adjudicados a la mujer en Álvarez tiran hacia lo bello y lo físico, dejando de lado las imágenes de mujeres eróticamente poco deseables: viejas, locas, borrachas⁷⁵, gordas, etcétera. Fijémonos en estos versos donde explícitamente se expresa el vínculo entre la hermosura y la apreciación de su feminidad:

como esta noche en esta luz,
como adormecida en un velo de placer,
hermosa como ninguna lo fue nunca,
insinuante, majestuosa, dueña de tu poder.
Ah,
las putas caras de locales
caros
son sin duda mejores (#382)

El tipo de acción realizado frecuentemente por mujeres en la obra (vid. Tabla 90: BAILAR, CANTAR, DECIR, PASAR, SONREÍR, etc.) captura la esencia del comportamiento femenino propio de la época renacentista, ya que, entonces, según Nahoum-Grappe: “[c]harlar, ser grácil, moverse demasiado, reír locamente y agitarse al mismo tiempo, dejar escapar un zapato, un pañuelo, un rizo suelto, serán posibilidades femeninas de diferencia” (ibid.: 104).

En cambio, la belleza de la identidad masculina se entendía como estética de la seriedad, según se explica en la misma fuente, puesto que: “[e]n Europa, a partir de entonces, el hombre “importante” se viste con sobria neutralidad: se presenta ataviado de negro, gris, blanco. A la presencia social masculina se alude así eufemísticamente bajo la máscara estética de lo serio” (ídem).

Probablemente sea ello una justificación de la escala grisácea que empampa la percepción visual del mundo lírico de Álvarez, como ya se ha comentado en el epígrafe 5.3.1.

Con esto ponemos punto y final a este análisis para el cual hemos incorporado técnicas diversas de la exploración del lenguaje. Como se ha podido ver a lo largo de los dos capítulos anteriores, los resultados de las distintas modalidades del análisis

⁷⁵ Los tres primeros adjetivos: VIEJO, BORRACHO y LOCO son de los lemas adjetivales más repetitivos con personajes de sexo masculino. Sus colocaciones con personajes del sexo femenino son escasos en comparación con sus ocurrencias con individuos del género masculino: (27) veces vs. (3) en sexo femenino, (11) veces vs. (1) en sexo femenino y (9) veces vs. (3) en sexo femenino, respectivamente.

se cruzan corroborándose. Es en la sección siguiente, dedicada a la exposición de los juicios y declaraciones concluyentes del análisis, donde se reorganizan todos estos datos y los argumentos en ellos basados para elaborar un modelo descriptivo definitivo del lenguaje poético de *Museo de Cera*.

SÉPTIMO CAPÍTULO

7. Conclusiones

El acceso que permite el análisis basado en las herramientas de corpus a todas las ocurrencias de cada ítem léxico ha desvelado micro esquemas expresivos representados en las repeticiones de ciertas preferencias de colocación y patrones de configuración léxica. Estos, enriquecidos por los datos cualitativos de tipo semántico nos han dado pistas acerca de los ejes temáticos, técnicas lingüísticas y fines estéticos e ideológicos claves subyacentes a la configuración del lenguaje poético de *Museo de Cera*.

Por lo tanto, en la presente sección ofrecemos una síntesis de la suma de pistas señaladas por los resultados cuantitativos y cualitativos a lo largo de la fase exploratoria (capítulo 5) y descriptiva del análisis (capítulo 6). Hemos formulado y organizado las siguientes conclusiones con el fin de ofrecer una morfología descriptiva de la obra poética de José María Álvarez.

7.1. Campos Semánticos y Ejes Temáticos

En principio, la obra depende considerablemente de la percepción, sobre todo de la percepción visual, y de la cognición, que se sitúan por encima de la expresión de emociones, sentimientos y sensaciones, que en la antigüedad representaba la esencia de toda actividad poética, sobre todo durante la época del romanticismo. Existen, además, ciertas esferas semánticas preferidas por el poeta, que resultan distintivas de su obra como las de movimiento y cambio, la del consumo alcohólico, la de cualidades y propiedades físicas. Situada la expresión poética de Álvarez en la obra dentro de estos ámbitos, su estilo ha sido forjado por la selección de moldes expresivos y unidades léxicas pertinentes a estos campos, o que procedentes de campos ajenos, se han matizado de nuevas tonalidades de significado.

Se encuadran bajo estas esferas semánticas unos temas principales clave de la obra que giran en torno a los ejes siguientes:

- El placer carnal seguido por el placer estético e intelectual.
- El paso del tiempo y su proyección sobre la situación vital del ser humano.
- La evocación tanto de momentos del pasado remoto colectivo o del pasado reciente personal.

- La proyección de una multitud de voces sociales y registros distintos.
- La expresión de inquietudes artísticas, literarias, poéticas y políticas.

Estos elementos que representan el contenido de la obra se deducen a partir del estudio del estilo que, por su parte, viene configurado por el contenido. En lo que sigue, recogemos los marcadores del estilo alvarecino resultantes como clave del lenguaje del *Museo*.

7.2. Marcadores de Estilo

No solo son distintivos del lenguaje de Álvarez en el contexto de *Museo de Cera*, sino que, además, cumplen una función estética concreta e intencionada que remite a los ejes del contenido antes citados. Para una mejor catalogación de estos marcadores los hemos clasificado según el fin estético que cumplen dentro de la obra.

- A) Involucramiento del receptor, del tú empírico, en la elaboración del poema, y la construcción de su mensaje.
- El predominio de los pronombres personales y posesivos de la primera y segunda persona.
 - El sobreuso del recurrente demostrativo de deixis intermedia ESE, y del adverbio AHÍ.
 - La preferencia por una configuración temporal actualizadora que guarda una relación directa con el momento del habla (presente y pretérito indefinido de indicativo) en que se encuentran reunidos emisor y receptor, sobre los modos y tiempos verbales que remiten a un momento imaginario o separado de la realidad (p.ej.: el modo subjuntivo y el pretérito imperfecto de indicativo).
 - El sobreuso de “como” utilizado en la ejemplificación y asimilación con el fin de rendir más explícito al estilo, y, por consiguiente, permitir más identificación y conexión con el contenido del poema.
 - La exhortación por el uso destacado del imperativo, con el fin de influir en el receptor (i.e. un fin didáctico-moralizador explícito) sobre todo en los poemas escritos durante las décadas sesenta y setenta; o para exhortar a sus lectores a que compartan su circunstancia (p.ej.: sus vistas, sus sueños, sus memorias) de modo que estos queden unidos con el poeta.

B) La formulación de hipótesis y la sugerencia de alternativas.

- El uso destacable de los adverbios dubitativos.
- La tendencia hacia la argumentación por el uso prominente de las conjunciones adversativas que enlazan proposiciones opuestas o elementos antitéticos.
- La gran correlación de los modos subjuntivo y condicional con los usos modales del verbo PODER para expresar reflexiones imaginarias e irrealizables sobre el pasado.
- El predominio de representaciones de pares antitéticos a nivel léxico o a nivel conceptual: p.ej. el contraste de sombras y luces, el contraste de calor y frío, el ruido exterior desagradable y el sonido suave cercano/íntimo.

C) Romper con el desbordamiento emocional y la expresión exclusiva de la experiencia propia.

- Sustituir el vocabulario de la expresión emotiva por léxico referente a fenómenos visuales de percepción cognitiva, o a acciones de movimiento poco agresivo o violento. De este modo, se pretende compartir una visión, una circunstancia o una experiencia individual con el lector, a quien al identificarse con ella se le produce una emoción propia y única, no declarada en el cuerpo del poema.
- Menos representación del yo lírico a favor de la proyección de una pluralidad de voces ajenas, lo que se destaca en el sobreuso de la segunda persona del singular en ciertos modos y tiempos verbales que aparte de su uso en la exhortación y el apóstrofe, indica el predominio de la proyección del yo como un otro ensimismado o la ficcionalización del yo poético adoptando las máscaras de unos correlatos objetivos. Dicha ficcionalización se manifiesta en la extensa profusión de contextos de nominación de personajes, el uso de técnicas lingüísticas de la narración como la alternancia de los tiempos de pasado, los adverbios de secuencia, el diálogo y el monólogo interior (evidenciados en las concordancias del verbo DECIR de uso destacable).
- Menos representación y descripción de paisajes y fenómenos naturales – lo que se asocia con la exteriorización de sentimientos propia de la época

romántica – frente a la profusión de entornos y artefactos urbanos de la vida real y cotidiana.

- La tendencia a la expresión por medio de términos abstractos referentes, normalmente, a valores absolutos más que mediante términos concretos.
- La apuesta por la descripción del placer frente a la expresión del sufrimiento o el dolor, lo cual se deduce a partir de la comparación del C_MdC con el CSPN repleto de sustantivos y adjetivos de carga emocional negativa que exceden en número y frecuencia a los del C_MdC.
- El predominio del amor-sexualidad sobre el amor-sentimiento, es decir, prima el léxico referente al placer carnal (el amor como acto físico) sobre el referente al afecto y la conexión emocional con el otro. Se manifiesta este aspecto también en la proyección de la figura de la mujer (i.e. del sexo opuesto), puesto que una de las principales imágenes de la mujer recurrentes en toda la obra es la de la mujer como prostituta (la más frecuente categoría de identificación funcional de la mujer es la de “puta”).

D) Romper el código lingüístico y las normas del género lírico incorporando lenguas y lenguajes ajenos.

Una de las implicaciones estéticas de la intertextualidad profusa que empapa el volumen es la de incorporar trozos de textos pertenecientes a géneros distintos del de la poesía y de registros lingüísticos procedentes de situaciones comunicativas que no guardan ninguna relación con la poesía. Gracias a la habilidad del poeta que logra crear una armonía entre estos códigos lingüísticos dispersos se amplían los límites del lenguaje poético o el registro lírico como una variante de la lengua a abarcar todo tipo de variedad lingüística. Está repleto el *Museo* de marcas de desviación grafológica, ortográfica, léxica y de registro que hemos sido capaces de identificar por medio del etiquetado morfosintáctico del C_MdC. Se manifiestan estas marcas en lo siguiente:

- El uso de vocablos de lenguas extranjeras como el francés, el inglés, el alemán, el italiano, etc., así como la incorporación de rastros de la jerga marinera, del habla coloquial, de vulgarismos, de términos astrológicos, de letras de canciones, del lenguaje publicitario y de slogans.

- La frecuencia de la citación directa precedida por el verbo DECIR que resulta ser uno de los lemas verbales más repetitivos en el pretérito imperfecto e indefinido de indicativo.
- La derivación de adjetivos inusuales por medio de la prefijación o la sufijación para resaltar el efecto de *foregrounding* de algún patrón léxico sistemático que impregna el poema o para otorgar a su léxico de extrasignificados.

E) La recreación de una tendencia o memoria pasadas.

- El empleo cuantitativamente destacable de los recursos de la desviación de periodo histórico representados en el apóstrofe – invocando seres ausentes, figuras femeninas (representantes de las figuras de mujer fatal o mujer en flor) o elementos de la naturaleza, precedidos todos por la interjección –, las formas verbales arcaicas y los anacronismos.
- El uso relativamente destacado del verbo VOLVER convirtiéndole en un verbo clave del C_MdC por su empleo en contextos de desplazamiento en el tiempo remontándose a estados, épocas o experiencias del pasado, y por su uso perifrástico indicando la restauración de una acción pasada irrepetible.
- El uso del demostrativo evocador AQUEL, resucitando objetos, lugares y personas casi exclusivamente del pasado.
- La proyección en primer plano de la cualidad de VIEJO convirtiéndose en el lema adjetival más frecuente de la obra. El análisis de sus concordancias ha desvelado un molde expresivo repetitivo que consiste en el inicio del poema con un recuento con alguna reliquia del pasado que rescata del olvido una serie de sucesos, personajes o entornos espaciales.

7.3. Rasgos Distintivos de la Lengua de José María Álvarez en *Museo de Cera*

Las técnicas del análisis que ponen a nuestra disposición las herramientas de corpus como el análisis de palabras clave y el análisis de concordancias nos han permitido percatarnos de una serie de rasgos lingüísticos que forman parte del idiolecto de Álvarez en el marco de *Museo de Cera*.

- La representación de fenómenos y propiedades visuales que tienden al claroscuro más que a los contrastes cromáticos.
- La proyección de entes y conceptos atendiendo a su energía térmica tal y como la percibe el poeta.
- El predominio de adjetivos evaluativos, generalmente de índole positiva/optimista.
- La tendencia hacia la singularización del elemento descrito por medio del sobreuso de adjetivos de grado superlativo absoluto, o del adjetivo exclamativo (p.ej.: “qué dicha más allá de la razón”).
- Mayor representación de objetos y conceptos en calidad de su tamaño, dimensión, grado o profundidad extensos. Los adjetivos de Álvarez se matizan normalmente por un toque hiperbólico que singulariza el elemento descrito.
- La descripción por adjetivos de propiedades físicas correlaciona más con personajes de género femenino que los de sexo masculino.
- El uso destacado de unidades temporales de poca duración de las cuales se distinguen cuantitativamente las referentes al pasado reciente o al momento o fase final de un marco temporal de larga duración.
- La proyección de un yo poseedor de valores inmateriales y cualidades espirituales frente a un otro (segunda o tercera persona) identificado por la posesión de belleza o propiedades físicas atractivas.
- La tendencia a utilizar recursos lingüísticos que pretenden desacelerar el tiempo como el uso prominente de adverbios de modo y adjetivos que denotan la lentitud. Estas correlacionan con el vocabulario de la percepción, del consumo alcohólico y del erotismo.

Igualmente encuadran bajo la categoría de rasgos lingüísticos distintivos los patrones léxicos que construyen una concepción nueva del término núcleo de estos patrones, como en los casos siguientes:

- Las acciones de percepción visual adquieren matices diferentes que remiten a los ejes temáticos centrales de la obra. La acción de la vista se asocia con la mirada final de un objeto/persona o el testimonio del final de un acto o proceso. La acción de la contemplación correlaciona con objetos

de placer estético (escenas naturales, obras artísticas o figuras femeninas) y además constituye el lema verbal de percepción visual más concurrente con los procedimientos de involucramiento del receptor (la exhortación y la deixis intermedia). El acto de la mirada se distingue por su construcción con el pronombre recíproco en contextos donde se refuerza el sentido de la rivalidad y la confrontación.

- La colocación de los lemas relativos a la muerte con léxico referente a fenómenos visuales (i.e. la dicotomía luz/oscuridad) revela una concepción de la muerte no como un estado irreversible sino como un estado temporal que recobrar vida puede a través de la memoria.
- La expresión de la posesión predicativa refleja un interés por la identificación de objetos/personas como poseedores de propiedades de valor estético, que se manifiesta en la correlación del verbo tener con cualidades físicas o pertenencias materiales de poco valor económico. Las posesiones materiales de gran valor económico (p.ej. dinero, joyas, fortuna) concurren con el verbo DAR. Por otro lado, los únicos poderes proyectados como de control absoluto sobre el alma del ser humano (los que “se apoderan” de ella) son el arte y la emoción.
- La inserción del demostrativo de deixis intermedia acompañando a un término específico entre un conjunto de elementos precedidos por el demostrativo evocador AQUEL, para traer a primer plano el término núcleo, el que va precedido por el demostrativo ESE.

7.4. Consideraciones Críticas sobre el Contenido, Estilo y Lengua de Museo de Cera

Se han desprendido del análisis estilístico basado en corpus del C_MdC evidencias que contribuyen a construir un juicio crítico fundamentado sobre la ideología y las corrientes estéticas subyacentes al uso del léxico en la obra.

En primer lugar, es posible afirmar que el contenido temático del *Museo* se levanta sobre una serie de dicotomías paralelas de polos opuestos, o sea de dos extremos que se repelen. Posiblemente esta visión dualista del mundo es la que resulta en el fuerte escepticismo del poeta que deja sus huellas en la realización

lingüística de la obra. La configuración del léxico que compone el *Museo* desarrolla los siguientes pares de extremos opuestos:

- la fugacidad del placer vs. la eternidad de la memoria
- lo lejano, el pasado “bello” vs. lo cercano, la actualidad “triste”
- la juventud vs. la vejez
- la ciudad antigua utópica vs. la urbe moderna agobiante
- la mujer flor/virgen objeto de consumo vs. la mujer fatal devastadora
- el hedonismo (*carpe diem*) vs. el tono elegíaco (invocando todo lo ausente)
- la elegancia de la seriedad masculina vs. la belleza y la seducción del sexo femenino
- el calor deseable vs. el frío abominable

El poeta insiste en proyectar cada uno de estos extremos con el fin de señalar a partir del contraste una de las caras de la crisis vital del ser humano, lo cual se anuncia en estos versos emblemáticos del *Museo de Cera*: “La noche/ es hermosa, divina./ Tampoco importa mucho/ que una Civilización/ se hunda” (Álvarez, 2016a: 672).

En segundo lugar, surge la cuestión de la renovación estética y la ruptura con la poesía social. Mientras que los estudios de crítica literaria afirman el rechazo y la huida de la poesía de compromiso social por parte del poeta en su obra maestra, nuestro análisis sostiene que ecos de la estética propia de la poesía social siguió vigente a lo largo de la trayectoria poética que representa el volumen. Es verdad que se ha suavizado y ha desaparecido paulatinamente la exhortación de tipo didáctico-moralizador, sobre todo en los poemas escritos durante las décadas 80 y 90; sin embargo, han permanecido procedimientos estéticos de la poesía social representados en la recurrencia a la exhortación (la función apelativa del lenguaje), así como el empleo de los recursos estilísticos del apóstrofe y el *ubi sunt* proyectando un pasado grande, bello e irreplicable, y creando un sentimiento de desdeño hacia el momento presente. Lo que sí se ha rechazado y se ha evitado fue la finalidad de orientación política o social explícita que impregnaba la poesía de compromiso social.

Por último, nuestro análisis estilístico ha revelado una discrepancia enorme en la categorización de la figura del hombre y la de la mujer en la obra. En el contexto

del *Museo*, son numerosas las evidencias lingüísticas de la superioridad de la identidad masculina representada en la predominancia de sus contextos de singularización por la identificación nominada, la variación de su categorización funcional que le proyecta como en control de todo el poder político y social, y la variedad de acciones que ejecuta y que recibe de índole cognitiva, comunicativa y emocional. Por el contrario, la categorización de la mujer gira en torno al placer estético y, en pocas ocasiones, al placer intelectual con los que puede/prende atraer al hombre. Como poseedora de la belleza, la mujer se compara con las obras artísticas o literarias en cuanto a lo que puede ofrecer al hombre:

Y
si entonces —y hoy— porque ese rostro,
esa boca, esos ojos, ese gesto
estuviera en mi cama, me pidieran
no releer ya nunca a Stendhal, yo aceptara.
Porque gozar a una mujer así
no es placer inferior
ni acaso de otra especie
que escuchar la Misa en si menor de Bach en Chartres (#427)

De ahí que el presente trabajo apoye que en el volumen existe una proyección del género femenino como objeto proveedor de placer, por eso es que aparece más frecuentemente en contextos de generalización (como si las mujeres fueran una masa colectiva uniforme), siendo las únicas figuras femeninas merecedoras de singularización las poseedoras de belleza: las proveedoras de placer estético visual o placer intelectual.

Esa concepción de la hegemonía masculina y la mujer como objeto se nutre de varias corrientes literarias y filosóficas que tuvieron una influencia innegable no solo sobre nuestro poeta sino sobre todos los miembros de la generación de los novísimos, tal y como apuntan los estudios de crítica literaria presentados a lo largo de los capítulos 2 y 3. Nuestro análisis estilístico basado en corpus ha sido capaz de detectar los rastros léxicos de la configuración de una imagen de tinte surrealista de la mujer, así como de la restauración de una construcción de las identidades de género propia del pasado particularmente de la edad renacentista.

Concluimos, pues, que el análisis llevado a cabo con las herramientas y técnicas de la Lingüística de Corpus ha proporcionado evidencias cuantitativas que por su parte han contribuido a establecer un esquema descriptivo básico del

contenido, estilo y lengua de *Museo de Cera*. Nuestros resultados han excedido en cuanto a su cantidad, objetividad, ramificación y nivel de especificidad el rango de las conclusiones de la crítica literaria consultadas sobre la obra que no fue nunca abordada en su totalidad con el análisis académico literario o lingüístico. No obstante, sin una caracterización literaria de la obra, no habría sido posible delimitar el foco de nuestro análisis estilístico basado en corpus. Así que cuando la crítica literaria ofrece una visión global de una obra literaria en relación con el contexto sociopolítico y literario en el que fue concebida, el análisis estilístico basado en corpus como aquí se plantea somete la obra en su totalidad al análisis pretendiendo extraer y recopilar todos los rasgos posibles con el fin de levantar un modelo descriptivo completo, en otras palabras, una morfología detallista de la obra. El enfoque holístico de la crítica literaria – adoptando conocimientos teóricos y datos que recaen fuera del contexto de la obra – presenta unas pautas principales que constituyen el punto de partida para nuestro análisis de enfoque exploratorio-descriptivo (*corpus-driven*) tratando la obra sometida al análisis como la única fuente de datos.

7.5. Limitaciones y Futuras Líneas de Investigación

Sin duda, la exhaustividad del corpus y los diversos niveles lingüísticos y métodos que engloba el análisis estilístico basado en corpus de carácter exploratorio nos ha obligado a delimitar el rango del análisis y hacer caso omiso de algunas cuestiones complejas que obstaculizarían el cumplimiento con nuestros objetivos.

En principio, han quedado fuera del alcance del presente análisis el nivel sintáctico (i.e. la estructura gramatical de los versos) y pragmático (i.e. la intención del hablante que tiene que ver con el uso de las figuras retóricas). Asimismo, nos hemos visto obligados a descartar del análisis por lemas y concordancias el léxico de clase cerrada (conjunciones, cuantificadores, preposiciones, etc.), limitándonos a considerar los escasos indicios de clavicidad pertinentes al léxico componente de estas categorías. Tales decisiones vinieron justificadas por evidencias de tipo teórico de la prioridad de aquellos puntos y fenómenos lingüísticos que sí entraron a formar parte de nuestro análisis, sobre todo si tenemos en cuenta que la presente tesis doctoral constituye el primer trabajo de gran envergadura que aborda la totalidad de la obra maestra de Álvarez con el análisis lingüístico.

Por otro lado, con el análisis nos han surgido algunas problemáticas que podían haber afectado negativamente la precisión y exactitud de nuestro análisis. Entre ellas, el descuido de la elipsis que se considera como un recurso estilístico de uso muy frecuente en el registro lírico, ya que estimamos que la suma de palabras elípticas (verbos, sustantivos y pronombres) podría haber cambiado – aunque no drásticamente – los valores de frecuencia y clavicidad obtenidos por el análisis. También, la ambigüedad y la pluralidad de connotaciones que adquieren algunas unidades léxicas dentro del registro de la poesía han tenido una influencia considerable tanto sobre la precisión del etiquetado automático de estas como sobre su clasificación semántica manual. De ahí que surja la necesidad para el diseño y el entrenamiento de herramientas de etiquetado automático y marcado textual sobre textos de lenguaje literario, y para establecer unas normativas lingüísticas comunes para el tratamiento de estas problemáticas derivadas del análisis de índole léxico-semántica por las herramientas de la Lingüística de Corpus y del etiquetado automático de textos literarios.

En vista de ello, planteamos las siguientes propuestas para futuros proyectos de investigación cuyos resultados no solo contribuirán a desarrollar una teoría descriptiva del lenguaje literario en español, sino que también tendrán un rol crucial en el desarrollo y la mejora del rendimiento de las herramientas automáticas de etiquetado y procesamiento de corpus en español⁷⁶.

Primero, los dos corpus especializados, el C_MdC y el CSPN, que se han diseñado y creado según las normas de Leech (2005) constituyen la fase primera de un trabajo continuo de ampliación, desarrollo y corrección. Su diseño permite y facilita la incorporación de cualquier número de textos adicionales representantes del lenguaje literario alvarecino (en el caso del C_MdC) o del registro lírico de la poesía novísima (en el caso del CSPN). Tal ampliación permitirá análisis más avanzados de las características del registro y las normas del género lírico en español. Además, en su formato actual como corpus enriquecido con etiquetas de categorías sintácticas, el

⁷⁶ En su artículo prominente: "Part-of-Speech Tagging from 97% to 100%: Is It Time for Some Linguistics?" (2011), el profesor de ciencias de la computación y lingüística de la Universidad de Stanford, Christopher D. Manning, argumenta que conseguir una mejora en la eficiencia de los etiquetadores automáticos no será posible sin el desarrollo de las gramáticas descriptivas de las distintas variedades lingüísticas o lenguajes de todos los registros y géneros de comunicación lingüística pertenecientes a cada idioma.

C_MdC está preparado para recibir más etiquetas de tipo fonológico, semántico y retórico que harán posibles la descripción y la clasificación de las figuras estructurales (paralelismos) y del pensamiento (símil, metáfora y metonimia) con el fin de descubrir aspectos cognitivos relacionados con la elaboración de su lenguaje poético. Otra línea digna de investigación relacionada con los corpus producto de esta tesis doctoral es cómo realizar una mejora en la calidad de anotación llevada a cabo probando distintos métodos de detección de errores como los que proponen Dickinson y Meurers (2003) y Rehbein (2014).

A nivel más específico, y en un futuro cercano, procuraremos sacar partido de los resultados esgrimidos por nuestro análisis realizando estudios de enfoque correlacional estadístico que tendrán como propósito examinar la relación entre la construcción léxica y la configuración ideológica. Como nuestro análisis actual ha mostrado la concurrencia de algunas variables léxicas con algunos tiempos o esferas temáticas, con las pruebas estadísticas se logrará definir más concretamente el tipo de léxico pertinente a cada tema y construcción ideológica que trata cada poema del volumen. Verbigracia, ¿qué clase de palabras, modos de expresión, figuras retóricas tienden a correlacionar con poemas de contexto narrativo histórico, o con los poemas de índole erótica, entre otras? Otra cuestión merecedora del estudio estilométrico es la evolución del estilo del poeta a lo largo de su trayectoria poética larga y productiva.

Con la culminación de la exposición de las conclusiones de la presente tesis doctoral que representan un esquema descriptivo básico del estilo, lengua y contenido del *Museo de Cera*, conviene cerrar el presente capítulo con los siguientes fragmentos poéticos extraídos de la obra. En estos radica el meollo de la trama del poema alvarecino tal y como se refleja por los resultados del análisis (Álvarez, 2016a: 257, 170, 559, 515).

Miro
cómo mi vida salva cuanto hay de noble.
Por ti, oh Cultura, y por todos
los que vivos o muertos me hacen compañía, bebo.
Más allá del tiempo y de mi cuerpo,
bebo. Lleno
de nuevo el vaso. Dejo
que lentamente el alcohol vaya cortando
los hilos que me unen
a esta barbarie.
Y con la última
copa, la del desprecio,

brindo por los que aman como yo.

Pero aquellos locales
donde ardió esa juventud, donde se entregaba
generosa a todas las pasiones, aquellas noches
de humo y alcohol, atravesadas por mujeres
de suntuosos rostros,
calles de Invierno y bares
donde hasta el último poro de tu cuerpo
latía por la Literatura. Esos
bares y esas
noches, no. Que en ellos
brilló como nunca
la más irrecobrable
luz de la vida.

Lo importante—repito— es el recuerdo
que este arreglo trivial me trae de lo que era
vida,
y cómo los decorados, y la escena,
mudan por la memoria hacia horas que yacen
agazapadas en el alma.
La situación es siempre parecida:
Un rostro
de mujer—no necesariamente joven—
al final
del punto de mira de mi vaso,
unos ojos que miran de pronto, cómplices, animales,
como puestas de sol, unos labios
—que ya han dejado su carmín en cigarrillos—
húmedos,
el movimiento de una melena que roza una nuca.
Noches y noches, rostros,
mientras hilas la Nada
y sientes la ginebra calentar tu alma,
y a veces, por un instante,
notas que tienes en la mano
el secreto del mundo.

Joya de esa memoria
que con el pasado nos consuela,
entre esas, pocas, imágenes
que rezumadas por el tiempo
se revelan los más preciosos símbolos
de lo que fue nuestro deseo,
de lo que verdaderamente somos,
es así como vienes
tú, y no es la vez primera,
a decorar mis noches.

SEVENTH CHAPTER

7. Conclusions

With the help of corpus analysis tools which give access to all occurrences of each lexical item, we were able to detect micro-schemes of expression, represented in the overuse of certain collocations and lexical patterns. This primary set of data, which was backed up with supplementary qualitative semantic analysis, has revealed key aspects regarding thematic axes, linguistic techniques and key aesthetic and ideological purposes underlying language use in *Wax Museum*.

Thus, in this section we present a brief synthesis of all the features gathered throughout both phases of our quantitative and qualitative analyses: the exploratory phase (Chapter 5) and the descriptive phase (Chapter 6). We have formulated the following conclusions in a categorized way for a better display of what constitutes a descriptive morphology of the poetic work of José María Álvarez.

7.1. Themes and Semantic Fields

Basically, Álvarez's poetry depends on perception, especially visual perception, and cognition, both of which weigh more than the expression of emotions, feelings and sensations within the context of *Wax Museum*. This last category represented the core of any poetic practice in ancient times, especially during the Romantic era. Moreover, the poet's lexical choices tend to favour some semantic categories over others; such as, that of movement and change, alcohol consumption and physical qualities and properties, which have resulted to be distinctive of his poetic work. As a matter of fact, the poet's style has been shaped by the selection of units of expression (i.e. words, collocations, idioms, figures of speech) that either belong to the following themes and semantic fields directly, or that have acquired new shades of meaning in order to fit into the context of these.

The following themes fall under the detected key semantic domains in *Wax Museum*:

- Sensual pleasure followed by aesthetic and intellectual pleasure.
- The passage of time and its projection on the life of humans.
- The invocation of both moments from the collective remote past (i.e. historical events) or past individual experiences.

- The representation of a variety of social voices (often marginalized) coupled with the use of distinct jargons and registers.
- The expression of personal concerns regarding art, literary creation and political attitudes or movements.

These elements, which represent the principle axes of content, were inferred after the study of the poet's style, which in return was constructed to showcase the content in a singular way. In what follows, we present a compilation of the key style featuring language use by Álvarez in his *Wax Museum*.

7.2. Style Markers

Not only are they distinctive of Álvarez's language use in *Wax Museum*, but they also fulfil an intended aesthetic function that refers to the above-mentioned axes of content. For a better display of these markers, we have classified them into five categories according to their intended aesthetic role within the context.

- A) Involvement of the addressee/reader in the elaboration of the poem and the construction of its message.
- The predominant use of personal and possessive pronouns of the first and second person over the rest of pronouns.
 - The overuse of articles of intermediate deixis to situate the object, being referred to, between the addresser and addressee.
 - A remarkable increase in the use of verbal tenses of actualization (present, past simple and future in the indicative mood) that are directly related to the moment of speech, in which addresser and addressee meet; versus substantially less employment of verbal modes and tenses that refer to an imaginary or hypothetical point/moment along the timeline (e.g. subjunctive mood).
 - The saliency of the term *como* (= like/ such as) within the context of the corpus, indicating the strong presence of resources like exemplification and comparison aiming at the construction of a more explicit style that leads to a better communication and connection with the readers.
 - The prominent use of imperatives in an attempt to directly guide the readers with an explicit didactic-moralizing tone, especially in those poems

written during the sixties and the seventies; or to let the readers participate or take part in the poet's circumstance, inviting them to share his views, his dreams and his memories. This way, he creates a common ground for both parties to meet and connect.

B) Hypotheses formulation and the suggestion of alternatives.

- The remarkably frequent use of adverbs of doubt and uncertainty.
- A preference for an argumentative style suggested by the saliency of particular linguistic resources within the context of *Wax Museum*, such as adversative conjunctions that link opposite propositions or antithetic elements.
- An observed correlation between the occurrences of the subjunctive and conditional modes and the modal verb *PODER (=CAN)*, which highlights the poet's reflective stance on past and historical events.
- The predominance of contraries' coupling at the lexical level or at the conceptual level: e.g. shadow and light, heat and cold, unpleasant exterior noise vs. intimate soft sounds.

C) Producing a rupture with the emotional overflow and the exclusive individualistic sentimental expression of one's own experience

- Reducing emotional expression in favour of the representation of either visual phenomena (pertaining to the field of cognitive perception), or movements and actions. Laying more weight upon these particular action domains, the poet shifts attention from the message being transmitted to the process of its elaboration/creation. In other words, he rules for the interaction with the (re)presentation of his visions/views, circumstance or experience, rather than the exteriorization of the subjective emotions they resuscitate inside him.
- Less representation of the lyric *I* in favour of the projection of a plurality of other personas. One of the linguistic marks of this pattern is the predominance of the second singular person over the rest of personal pronouns in the use of certain verbal modes and tenses (e.g. future and subjunctive present). This way, the poet's oneself is projected as a self-absorbed other, or through the masks of objective correlatives. These

techniques, together with: the elevated frequency of contexts of nomination, the alternative use of different past tenses, the use of adverbs of sequence and the recurrent use of communication verbs in dialogues and inner monologues, contribute to the fictionalization of the poem which is a prime characteristic of Álvarez's poetry.

- Less representation and description of landscapes and natural phenomena – which is typically associated with the exteriorization of feelings during the Romantic era – in favour of the description of urban environments and artefacts from real and everyday life.
- A remarkable tendency towards the use of abstract terms referring, normally, to absolute values over concrete terms.
- The predominance of the description of pleasure over that of pain. In comparison with the Secondary Sample Corpus of *Novísimos* (Nine newest ones) Poetry (CSPN from now on), the language of *Wax Museum* displays less word types containing a negative emotional charge than in the CSPN.
- The supremacy of the concept of love as a sexual act over love as an emotional state. Lexicon in the realm of sensual pleasure prevails over terms referring to an emotional connection with the other. This aspect is also manifested in the categorization of the female figure in the book, for one of the main feminine figures projected in the book is that of woman as a prostitute (the most frequent category of functional identification of women is that of a "*puta*" (=prostitute/whore)).

D) Disrupting conventions through the rupture of linguistic code and generic norms of poetry.

One of the aesthetic implications of the intertextuality that soaks the volume is to incorporate – harmoniously - pieces of texts belonging to different genres and registers other than poetry, which are traditionally known to be unrelated to poetry to the body of his lyrical compositions. Thanks to the poet's skilled talent, those disperse linguistic codes were successfully interwoven together. As a result, his poetic use of language has surpassed its limits to contain/include all kinds of linguistic varieties that were previously excluded from the lyrical register. The volume is full of marks of, orthographic, lexical and

register deviation which we have been able to detect through the Part of Speech (PoS) tagging of the *Wax Museum* Corpus (from now on C_MdC). Among these marks of linguistic deviation, the following stand out:

- The use of foreign languages such as French, English, German, Italian, etc., as well as the incorporation of terms from sailors' jargon (nautical slang), colloquial language, vulgarisms, astrological terminology, song lyrics, advertising language and slogans in his poems.
- Highly frequent direct citation preceded by the verb SAY, which has turned out to be one of the most repetitive lemmas among the list of verbal lemmas conjugated in the past simple & imperfect past tense.
- Creating uncommon adjectives by means of derivation in order to highlight the foregrounding effect of a specific lexical patterning of the poem, or to charge his vocabulary with extra-meanings.

E) The recreation of a past memory or an old tradition.

- The frequent use of linguistic resources signalling a deviation of historical period, such as: the use of interjections in apostrophes – invoking absent beings, female figures (corresponding either to the image of the *femme fatale* or that of *femme fleure*) and Nature –, the use of archaic forms and anachronisms.
- The relatively prominent use of the verb VOLVER (= RETURN) which is a key verb in C_MdC. Further examination of its concordances showed that this verb is used mainly in contexts of time displacement such as when going back to past experiences or events.
- The salient use of the distal demonstrative AQUEL with objects, places and people almost exclusively from the past, in order to be able to revisit old memories.
- The foregrounding effect created by the frequent use of the lemma VIEJO (=OLD). Our lemma analysis proved it to be the most frequent adjective used in *Wax Museum*. The analysis of its concordances has revealed a repetitive structural pattern of evocatory poems which usually begin with a coincidental rencounter with some object or person from the past which evokes a series of (un)related memories.

7.3. Distinctive Features of the Language of José María Álvarez in *Wax Museum*

Different Corpus analysis tool and techniques, such as the analysis of keywords and the analysis of concordances, have allowed us to detect a number of peculiar linguistic features that constitute a part of what could be considered ‘the Alvaro idiolect’ within the framework of *Wax Museum*. This idiolect has the following as its main characteristics:

- A general preference for achromatic description of visual phenomena in comparison with the CSPN, which displays heavier charge of chromatic description.
- The representation of the emotional intensity towards objects, persons and concepts, as perceived by the poet, via thermal vocabulary.
- The predominance of evaluative adjectives, generally of a positive/optimistic nature.
- The overuse of adjectives of absolute superlative degree, or exclamatory adjectives aiming at the achievement of a specific identification of the described element emphasizing its uniqueness (e.g. "what a joy beyond any explanation!"⁷⁷).
- A tendency towards the representation of objects attending to their size, dimension, grade or depth of disproportionate measures. Álvarez's adjectives are generally nuanced by a hyperbolic shade that singles out the described element.
- The use of adjectives of physical-properties is more common in the categorization of feminine characters than that of male characters.
- The prominent use of time markers of short duration, especially those pointing to the recent past or to the final moment or phase of a long-term timeframe.
- The projection of a lyric *I* characterized by moral values and spiritual qualities versus an other (referred to by the second or third person) identified by the possession of beauty or attractive physical properties.

⁷⁷ My own translation of the original text which reads as follows: “qué dicha más allá de la razón” (Álvarez, 2016^a: 60).

- The salient use of adverbs of manner and adjectives that denote slowness. These were found to be generally associated with vocabulary referring to cognitive perception, alcohol consumption and erotism. This finding suggests that in the context of these particular processes (i.e. meditation/contemplation, sensual pleasure) the poet gets to slow down the passage of time. In other words, in the course of these processes, time pauses. This way, in an enclosed moment of sexual pleasure, a drunken stupor or deep reflection, time becomes eternal.

Similarly, some detected lexical patterns were found to be distinctive of Álvarez's language use in the book, for they create new contexts of meaning of its constituting terms.

- Visual perception actions acquire subtle differences in their fields of use and meaning in the book. The action of vision (i.e. to see or to watch) is associated with taking a final look of an object / person or witnessing the end of an act or process. The act of contemplation occurs with objects of aesthetic pleasure (natural scenes, artistic works or female figures). It also constitutes the most recurrent visual act in the contexts where the reader is involved in the poem by the use of direct exhortation or the use of intermediate deixis. As for the verb *MIRAR* (=LOOK), it tends to occur with reciprocal pronoun in contexts where the sense of rivalry and confrontation is being reinforced.
- The collocation of lemmas referring to death with lexicon of visual properties (i.e. the light / dark dichotomy) reveals a peculiar conception of death by the poet: not as an irreversible state but as a temporary state that can go on and off through memory and forgetfulness, respectively.
- The expression of predicative possession reflects a preference for the identification of objects / persons attending to the qualities of aesthetic value they possess. This pattern is revealed by the frequent occurrence of the verb "to have" together with physical properties or material belongings of little or no economic value. Material possessions of great economic importance or worth (e.g. money, jewellery, fortune) tend to collocate with the verb *DAR* (= GIVE). On another note, the only powers that were projected

as of absolute control over the soul of the human being (those who "take over" the human soul) were art and emotion.

- Foregrounding a specific lexical unit by the use of the intermediate deixis pronoun among a series of items that are being referred to by distal demonstrative pronoun. This way the poet brings the item preceded by the demonstrative of intermediate deixis to the foreground, as when spotlights are used in a theatrical representation.

7.4. Critical Remarks on the Content, Style and Language of *Wax Museum*

Our corpus-based stylistic analysis of the lexicon of *Wax Museum* has provided evidence which has contributed to undermine some of the ideologies, tendencies and literary movements underlying the use that Álvarez makes of language in his masterpiece.

First of all, it is possible to affirm that the major themes of the *Museum* rely upon a number of parallel dichotomies of opposite poles, that is to say, pairs of extremes that repel each other. Perhaps it is due to this dualistic vision of the world that the poet has come to adopt this strong sceptical attitude towards dogmatic thinking, reflected on the use of his vocabulary. The lexical configuration of *Wax Museum* was built around these principal dichotomies:

- ephemeral pleasures vs. eternal memories
- beautiful remote past vs. tragic recent present time
- youth vs. ageing
- the utopian ancient city vs. the overwhelming modern city
- Women as a fruit, an object of consumption vs. fatal women
- *Carpe diem* vs. elegiac tone
- the elegance of masculine seriousness vs. the beauty and seduction of the feminine physique
- desirable heat vs. undesirable cold

Álvarez's lyrical expression revolves around the projection of these extremes, in order to point out, through contrast, one of the faces of the vital crisis ingrained in the human existence, which is announced in these emblematic verses of *Tosigo Ardento*: "The night / is beautiful, divine./ Nor does it matter much / that a Civilization / collapses"⁷⁸ .

Secondly, a new take on the issue of the aesthetic renovation of Álvarez's poetry has stemmed out of our analysis. While studies of literary criticism state that the poet has rejected and completely eluded the pervasive practices of social poetry back then, in his masterpiece, our analysis suggests that there remain echoes of social poetry trends and aesthetics in *Wax Museum*. It is true that the didactic-moralizing tone – a prime characteristic of this kind of poetry of social and political commitment – has been softened till it gradually disappeared in the volume, more specifically in the poems written during the 80s and 90s; nevertheless, practices like the use of apostrophe, the exhortative tone, *ubi sunt* were of a strong presence throughout the whole volume. All these stylistic resources are considered as the pillars of social poetry discourse as they portray a great unrepeatable past from which a feeling of general disdain for the present moment and trends arises. Thus, based on this evidence, a clear cut from much criticized and degraded social commitment in poetic expression was not successfully achieved by the poet in his masterpiece.

Finally, our stylistic analysis has revealed a huge discrepancy between the categorization of males and females in the work. In the context of the *Museum*, there are numerous linguistic evidences which reinforce the superiority of the masculine identity over the feminine; such as: the huge percentage of nomination in the representation of males that exceeds significantly that of females, the variation of males' functional categorization that frames them as the rulers and leaders possessing all power over mankind. On the contrary, the categorization of women revolves around the charm they possess in terms of physical and intellectual beauty. They are usually portrayed as "objects" of pleasure which compares to artistic or literary works in terms of what they can offer to men:

And so
if then - and today – so that that face,

⁷⁸ My own translation of the original text which reads as follows: "La noche/ es hermosa, divina./ Tampoco importa mucho/ que una Civilización/ se hunda" (Álvarez, 2016a: 672).

that mouth, those eyes, that gesture
were to be in my bed again, they asked me
to never reread Stendhal anymore, I would have accepted.
For enjoying such a woman
is neither of an inferior pleasure
nor even of a please of other kind than that
of listening to Bach's Mass in B minor (# 427)⁷⁹

Hence, the present work sustains that in the volume there is a projection of the female sex as an object of pleasure; and that is why women are more frequently portrayed in contexts of generalization (as if women were a uniform collective mass). Yet the only feminine figures deserving individualisation were those who possess an exceptional beauty, or those who provide visual, sensual or intellectual pleasure to the other sex.

This view of hegemonic masculinity versus the objectifying of women is nourished by several literary and philosophical movements that had an undeniable influence not only on the poet but on the entire generation of *Novísimos* as well (cf. chapters 2 and 3). Our stylistic corpus analysis has been able to detect lexical marks alluding to a construction of images of women of a surreal tint, as well as of a conception of gender identities borrowed from the past, more specifically, from the age of Renaissance.

As previously pointed out, corpus analysis has provided quantitative data that with the help of qualitative classification and interpretation has contributed to establishing a basic descriptive scheme of the content, style and language of the *Wax Museum*. Our results have exceeded the range of the conclusions provided by the consulted literary critic studies on *Wax Museum*, in terms of quantity and level of specificity. In particular, because this volume was never fully addressed methodologically with a literary or linguistic framework or approach. However, without the output provided by literary criticism on the work, it would have been impossible to determine the angle from which to approach this overwhelming masterpiece. Hence, while literary criticism offers a global vision of a literary work in relation to the socio-political and literary context in which it was conceived, stylistic corpus analysis subjects the entire work to thorough examination in order to extract and collect all possible distinguishable features that can build a complete descriptive model of the

⁷⁹ My own translation of an exert of the poem "Astarnuz" (ibid: 531).

art work being analysed. The holistic approach of literary criticism provides for the main guidelines needed in order to plan an analysis of an exploratory-descriptive approach (corpus driven). The purpose of the latter is not to test what has been already revealed about the book (i.e. the findings of critical studies); but it is to form a body of descriptive statements of the book's style derived directly and solely from the language use in this particular context, that of *Wax Museum*.

7.5. Limitations and Future Research Lines

Without a doubt, a complete stylistic analysis of such an overwhelming laborious piece of art would have been an impossible task for us to undertake in such a limited period of time. Therefore, we had to limit the range and the focus of this present analysis of exploratory descriptive nature to a few basic linguistic levels (morphosyntactic, lexical and semantic levels). Likewise, we had to ignore some complex issues that would somehow hinder the fulfilment of our objectives.

For instance, the syntactic level (i.e. the grammatical structure of the verses) as well as the pragmatic level (i.e. the intention of the speaker that has to do with the use of rhetorical figures) have fallen out of the scope of the present analysis. Furthermore, we have been forced to discard the closed-class words (conjunctions, quantifiers, prepositions, etc.) from the lemma and concordance analysis, restricting ourselves to admit the scarce data obtained by keywords analysis regarding the use of these lexical categories. Such decisions were based upon theoretical foundation pointing out the priority of those linguistic aspects and levels that did become part of our analysis; especially if we take into consideration that this doctoral thesis constitutes the first methodological linguistic study of this proportion that tackles the entire poetic production of José María Álvarez.

On the other hand, along the analytic process we have encountered some problems that may have negatively acted on the precision and accuracy of our analysis. Among these problems is the unaccounted-for cases of ellipsis that were used throughout the book. We estimate that the sum of elliptical words (verbs, nouns and pronouns) could have changed - albeit not drastically - the values of frequency and keyness of lexical items obtained by the analysis. Equally problematic was the lack of a common guideline to treat cases of ambiguity and plurality of connotations acquired by some lexical units within the context of the poem. And thus, the accuracy

of their semi-automatic tagging and their manual semantic classification may have been compromised. Therefore, there exists a serious need to train available Spanish automatic taggers on literary texts, in order to enhance their performance and overall accuracy.

In view of this, we propose the following suggestions for future research projects in this area of study. The results of corpus stylistic studies of literary discourse in Spanish will not only contribute to developing a descriptive framework of Spanish literary or fictional language, but will also play a crucial role in the development and improvement of automatic taggers and natural language processing of Spanish⁸⁰.

First of all, the two specialized corpora which have been designed and created to be used in this thesis project, according to Leech's guidelines (2005) allow for a further continuous process of enhancement and enlargement by increasing their sizes and the accuracy of their parsing. The elaboration process of both corpora mentioned in detail in chapter 4 allows for and facilitates the incorporation of any number of additional texts that may be representative of Álvarez's literary language (in the case of C_MdC) or of the *Novísimos* poetry (in the case of the CSPN). Such horizontal growth of both corpora (in their size) will provide access to a more advanced analysis of the characteristics of the whole register and genre of Spanish contemporary poetry. In addition to this, in its current format, the corpus of *Wax Museum* enriched with Part of Speech (PoS) tags, facilitates the execution of more advanced levels of tagging that would depend necessarily on the data provided by PoS tagging. This process of vertical growth of our principal corpus via the addition of syntactic, semantic and rhetorical tags would give access to the analysis, classification and description of more complex linguistic phenomena such as schemes (e.g. parallelisms) and tropes (e.g. simile, metaphor and metonymy). Another research line that arises out of the process of corpus creation and design carried out in the current doctoral thesis project is how to improve our annotation by testing different error detection methods such as those proposed by Dickinson and Meurers (2003) and Rehbein (2014).

⁸⁰ In his article: "Part-of-Speech Tagging from 97% to 100%: Is It Time for Some Linguistics?" (2011), Christopher D. Manning argues that increasing the efficiency and accuracy of currently in use automatic taggers cannot be possible without the elaboration of descriptive grammars of all varieties of language use in different communicative events (i.e. different styles, registers and genres that belong to each Language).

Moving on now to a more specific and technical level, in the near future, we intend to make use of the results of this study to perform a more advanced statistical correlational study that could reveal hidden links between recurrent lexical patterns and the ideological configuration latent in their use. Since our analysis has provided quantitative evidence on the concurrence of some lexical items with a set of particular tenses and semantic categories, further statistical analysis would definitely help to undermine the selected lexicon to build each theme and ideological perspective behind it. For example, what kind of words, modes of expression, rhetorical figures tend to correlate with narrative poems or sensual pleasure poems, among others? Another matter worthy of the stylometric analysis is that of identifying aspects of the evolution of the poet's style along his long and productive writing career.

Reaching the end of the current presentation of conclusions of this doctoral thesis that displays a basic descriptive model of the style, language and content of *Wax Museum*, it may be appropriate to close this chapter with the following lyrical excerpts. These few verses demonstrate the essence of Álvarez's lyrical experience, according to what our exploratory descriptive stylistic analysis based on corpus has uncovered (Álvarez, 2016a: 257, 170, 559, 515)⁸¹.

I look
how my life saves all of what remains noble.
For you, oh Culture, and for all
those who, alive or dead, still keep me company, I drink.
Beyond time and away from my body,
I drink. I fill
the glass again. I let
alcohol slowly cut
the threads that bind me
to this barbarity.
And with the last
cup, that of contempt,
I toast to those who love like me.

But those places
where our youth flared, where it was offered
generously to all passions, those nights
of smokes and alcohol, frequented by women
of sumptuous faces,
wintery streets and bars
where to its last pore your body
beat for Literature. These

⁸¹ The translation into English of these verses extracted from *Wax Museum* was carried out by the author of this thesis.

bars and these
nights, no. There where it
shone like never before,
the most unrecoverable
light of life.

The important thing - I repeat - is the memory,
this petty trade-off, bringing back to me pieces of what was
a lifetime,
and how the set and scene,
transfer my memory towards hours that lie
crouched deep down in my soul.
The situation is always the same:
The face
of a woman — not necessarily young—
at the target end
from the scope of my glass,
eyes that steal looks, conspiratorial, wild,
like sunsets, wet lips
- which have already left ruby lipstick marks in cigarettes -,
the movement of her hair over the nape.
Nights after nights, faces,
while you spin the void's threads
and you feel the heat of gin down your soul,
and sometimes, for an instant,
you realize you have in hand
the secret of the world.

A jewel, of a memory
that comforts us with the past,
in between those few images
leaking through time,
the most precious symbols
of what our desire was
of who we really are, unravel
This is how you come,
not for the first time,
to decorate my nights.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, R. (2005). *A la pintura: poema del color y la línea (1945-1948)*. Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 1948).
- Alconchel Girón, J. L. (1993). *Introducción a la explicación lingüística de textos: metodología y práctica de comentarios lingüísticos*. Madrid: Edinumen.
- Alderson, J. C. y Short, M. (1988). Reading literature. En M. Short (Ed.), *Reading, analysing, and teaching literature* (pp. 72-119). Harlow: Longman.
- Álvarez, J. M. (1994). Pensamientos de un poeta sobre la poesía española actual. *Mediterranean Studies*, 4, 1-8. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/41166875> [09.05.2019].
- Álvarez, J. M. (2002, agosto). Poeta y anfitrión de poetas. (M. Mayor Marsán, entrevistador). *Baquiana Revista Literaria*. Florida. Recuperado de: <https://baquiana.com/numeros-anteriores-1999-2004/> [08.05.2019].
- Álvarez, J. M. (2016a). *Museo de cera* (2ª. ed.). Sevilla: Renacimiento. Recuperado de: www.josemaria-alvarez.com/Descargas/poesia/museo_de_cera.pdf [06.05.2019].
- Álvarez, J. M. (2016b). *Seek to know no more*. Sevilla: Renacimiento.
- Álvarez, J. M. (2018a). *Los decorados del olvido*. Sevilla: Renacimiento.
- Álvarez, J. M. (2018b, septiembre). José María Álvarez. Recuperado de: <http://www.josemaria-alvarez.com/biografia.html> [08.05.2019].
- Amador Moreno, C. P. (2010). How can corpora be used to explore literary speech representation? En A. O’Keeffe y M. McCarthy (Eds.), *The Routledge handbook of corpus linguistics* (pp. 531-544). London/New York: Routledge.
- Archer, D., Culpeper, J. y Rayson, P. (2006). Love – ‘a familiar or a devil’? An Exploration of Key Domains in Shakespeare’s Comedies and Tragedies. *AHRC ICT Methods Network Expert Seminar on Linguistics*, (pp. 1-15). Recuperado de: <http://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/12671> [07.05.2019].

- Ascunce, J. Á. (1989). La poesía social como lenguaje poético. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, pp. 123-132. Berlín. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594247> [08.05.2019].
- Atwell, E., Demetriou, G., Hughes, J., Schiffrin, A., Souter, C. y Wilcock, S. (2000). A comparative evaluation of modern english corpus grammatical annotation schemes. *International Computer Archive of Modern and Medieval English Journal*, 24, 7-23. Recuperado de: <http://eprints.whiterose.ac.uk/81682/> [09.05.2019].
- Baker, P. (2006). *Using corpora in discourse analysis*. London: Continuum.
- Baker, P. (2010). *Sociolinguistics and corpus linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française* (3ª. ed.). Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Bally, C. (1965). *Le langage et la vie* (3ª. ed.). Genève: Droz.
- Barreiro, J. (1994). La Edad de Oro: un tiento a la tradición de los apócrifos. (M. Á. Naval, Coord.) *Poesía en el campus* (José Mª Álvarez), 28, 12-14.
- Batló, J. (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: El Bardo.
- Bauman, Z. (1996). Teoría sociológica de la posmodernidad. *Espiral*, 2(5), 81-102. Recuperado de: www.redalyc.org/9081/home.oa?cid=519121 [08.05.2019].
- Beltran, V. (1982). Poética y estadística: nuevos novísimos poetas españoles. *Revista de literatura*, 88, 123-146. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=20114> [08.05.2019].
- Biber, D. y Conrad, S. (2009). *Register, genre and style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biografía. (2018, septiembre). Recuperado de: José María Álvarez: <http://www.josemaria-alvarez.com/biografia.html> [08.05.2019].

- Borges, J. L. (1974). *Elogio de la sombra*. New York: Dutton. (Trabajo original publicado en 1933).
- Bousfield, D. (2014). Stylistics, speech acts and im/politeness theory. En M. Burke (Ed.), *The Routledge handbook of stylistics* (pp. 118-135). New York: Routledge.
- Brants, T. (2000). Inter-Annotator agreement for a german newspaper corpus. *International conference on language resources and evaluation (LREC)*. doi:10.1.1.676.1795
- Breton, A. (1969). *Manifestoes of surrealism*. (R. Seaver y L. H. R., Trads.) Michigan: University of Michigan Press.
- Burke, M. (2014). Rhetoric and poetics: The classical heritage of stylistics. En M. Burke (Ed.), *The Routledge handbook of stylistics* (pp. 11-31). New York: Routledge.
- Burke, M. y Evers, K. (2014). Formalist stylistics. En M. Burke (Ed.), *The Routledge handbook of stylistics* (pp. 31-44). New York: Routledge.
- Caballero Guiral, J. (1995). Mujer y surrealismo. *Asparkia: Investigació feminista*, 5, 71-82. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=314583> [08.05.2019].
- Caivano, J. L. (2004). Armonías del color. GAC, 19. Recuperado de: <http://www.saregune.net/ikasi/hezigune/diseno/colores/2004armo.pdf> [10.05.2019].
- Camps, A. (2009). Italia-España en la época contemporánea. *Estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*. Bern: Peter Lang.
- Cañas, D. (1984). *Poesía y percepción*. Madrid: Hiperión.
- Carnero, G. (1970). Lo que no es exactamente una poética. En J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (p. 203). Barcelona: Seix Barral.
- Carnero, G. (1978). Poesía de posguerra en lengua castellana. *Poesía*, 2, 77-89.

- Carnero, G. (1983). La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano. *Revista de occidente*, 23, 43-60. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=20792> [08.05.2019].
- Carnero, G. (1986). Poética. *El estado de las poesías. Monografía de los cuadernos del norte*. 3. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- Carnero, G. (1999). *Verano inglés*. Barcelona: Tusquets.
- Castellet, J. M. (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores.
- Castells Torner, S. y Battaner Arias, M. P. (Eds.). (2005). *El Corpus PAAU 1992: estudios descriptivos, textos y vocabulario*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada.
- Castro, S., Cubero, M., Garat, D. y Moncecchi, G. (2017). Is This a Joke? Detecting humor in spanish tweets. En M. Montes y Gómez, H. Escalante, A. Segura y J. Murillo (Ed.), *Advances in artificial intelligence - IBERAMIA 2016*, (pp. 139-150). doi:10.1007/978-3-319-47955-2_12
- Chomsky, N. (1957). *Syntactic structures*. The Hague: Mouton.
- Cifuentes Honrubia, J. L. (2015). *Construcciones posesivas en español*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- Congresos. (2007). Recuperado de: José María Álvarez: <http://www.josemaria-alvarez.com/congresos.html> [10.05.2019].
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4ª. ed.). California: Sage.
- Csuday, C. (2010). *Al otro lado del espejo (Conversaciones con José María Álvarez)*. Sevilla: Renacimiento.
- Culler, J. (2015). *Theory of the lyric*. Cambridge: Harvard University Press.

- Culpeper, J. (2009). Keyness. Words, parts-of-speech and semantic categories in the character-talk of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. *International journal of corpus linguistics*, 14(1), 29-59. doi:10.1075/ijcl.14.1.03cul
- Cuvaradic García, D. (2017). El correlato objetivo y el monólogo dramático en la poesía de Antonio Colinas. *Pensamiento actual*, 17(28). doi:10.15517/PA.V17I28.29514
- De la Revilla, M. y De Alcántara García, P. (1884). *Principios generales de literatura é historia de la literatura española*. Madrid: Lib. de Francisco Iruveda. (Trabajo original publicado en 1872).
- De Marneffe, M., Ginter, F., Goldberg, Y., Hajič, J., Manning, C., McDonald, R., ... Dan Zeman, D. (2014). *Universal Guidelines*. Recuperado de: <http://universaldependencies.org/u/pos/> [11.05.2019].
- De Quesada, A. (2015). *The spanish civil war 1936-39 (2): Republican Forces*. Oxford: Osprey Publishing.
- De Villena, L. A. (2002). *Máscaras y formas del fin de siglo: mundos varios de la edad simbolista*. Madrid: Valdemar.
- Debicki, A. P. (1982). *Poetry of discovery: the spanish generation of 1956-1971*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Debicki, A. P. (1992). Introduction: critical perspectives on contemporary spanish poetry. *Studies on 20th Century Literature*, 16(1). doi:10.4148/2334-4415.1288
- Debicki, A. P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.
- Delgado, S. (1985). José María Álvarez, "Tosigo Ardento". Monólogo sobre el tiempo, la poesía y la muerte. Monteagudo: *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 1, 27. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2976299> [10.05.2019].

Díaz de Castro, F. (2002). *Vidas pensadas*. Sevilla: Renacimiento.

Diccionario de la Lengua Española, 23ª edición. (2014). Recuperado de: Real Academia Española: <https://dle.rae.es/?id=DglqVCc> [08.05.2019].

Díez de Revenga, F. J. (1999). Sorpresa y poesía: en torno a "Museo de Cera" como obra poética. *Murgetana*, 99, 153-160. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2654094> [08.05.2019].

Duque Amusco, A. (1990). El valor de la palabra. En B. Ciplijauskaitė (Ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España* (pp. 65-79). Barcelona: Orígenes.

Durin, K. (2012). El hedonismo literario desde las poéticas áureas. En P. Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, 3, pp. 301-311. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5533606> [09.05.2019].

Eliot, T. S. (1983). *Four quartets*. London: Faber & Faber. (Trabajo original publicado en 1941).

Ema Llorente, M. (2019). Literatura fantástica y discurso lírico. Caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 31, 297-320. Recuperado de: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019313075 [08.05.2019].

Emmott, C., Alexander, M. y Marszalek, A. (2014). Schema theory in stylistics. En M. Burke (Ed.), *The Routledge handbook of stylistics* (pp. 268-283). New York: Routledge.

Espriu, S. (1994). Crítica. (M. Á. Naval, Coord.) *Poesía en el campus* (José M^a Álvarez), 28, 3.

Fairclough, N. (2013). *Critical Discourse Analysis. The critical study of language* (2ª ed.). New York: Routledge.

Feldman, F. (1997). *Utilitarianism, hedonism, and desert: essays in moral philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Fernández, V. H. (2009). *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines*. México: Editorial Albricias.
- Ferrán, J. M. (2017). *La ruptura posmoderna*. Sevilla: Renacimiento.
- Ferrari, M. B. (2003). Crónica de una polémica anunciada: Nueve novísimos poetas españoles. *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de teoría y crítica literaria*, (pp. 1-9). Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13/ev [08.05.2019].
- Ferrer Solá, J. (1991). El concepto de las cosas en la poesía española contemporánea. *Scriptura*, 6-7, 175-180. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157101> [08.05.2019].
- Fischer-Starcke, B. (2009). Keywords and frequent phrases of Jane Austen's *Pride and Prejudice*. *International Journal of Corpus Linguistics*, 14(4), 492-523. doi:10.1075/ijcl.14.4.03fis
- Fowler, R. (1986). *Linguistic criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Franco Carrilero, M. F. (2008). Estética y marginalidad en la poesía de José María Álvarez. *Estudios Románicos*, 17(2), 451-461. Recuperado de: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/94911> [08.05.2019].
- Gallegos Díaz, C. (2006). Aportes a la teoría del sujeto poético. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> [08.05.2019].
- García Gibert, J. (1997). *La imaginación amorosa en la poesía del siglo de oro*. Valencia: Universitat de València.
- García Landa, J. Á. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Martín, J. L. y Martínez Sarrión, A. (1996). *Treinta años de poesía española*. Madrid: Renacimiento.

- Ghoraba, M. (2013). *La categorización de la mujer en la prensa femenina egipcia y española: un estudio léxico de género* (tesis de maestría). Valencia: Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/40178> [14.05.2019].
- Ghoraba, M. (2017). Una propuesta metodológica para el análisis estilístico basado en corpus de textos poéticos. En H. Skorczynska, M. L. Carrió, M. M. Del-Saz Rubio y I. Tamarit (Eds.), *Estudios de Lingüística Aplicada II* (pp. 17-28). Valencia: Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/83670> [09.05.2019].
- González De Sande, M. M. (2003). El lenguaje publicitario y su proyección en el lenguaje poético de la neovanguardia italiana y española. *Revista de la Sociedad de Estudios Italianistas*, 1(2), 67-87. Recuperado de: <http://revistas.usal.es/index.php/1576-7787/article/view/5083> [09.05.2019].
- González del Valle, L. T. (2002). *La Canonización del Diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Vérbum.
- González-Aguirre, A., Laparra, E. y Rigau, G. (2010). Multilingual Central Repository version 3.0. LREC, (pp. 2525-2529). Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/similar?doi=10.1.1.673.857&type=ab> [09.05.2019].
- Grande, F. (1979). La poesía española desde 1970. ¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver. *El Viejo Topo*, 30, 60-62.
- Gullón, R. (2006). Diez años de "Adonáis". *Asomante*, 2, 69-74. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1r2> [10.05.2019].
- Halliday, M. A. (1985). *An introduction to functional grammar*. London: E. Arnold.
- Hamilton, C. (2014). Stylistics as rhetoric. En P. Stockwell y S. Whiteley (Eds.), *The Cambridge Handbook of Stylistics* (pp. 63-76). Cambridge: Cambridge University Press.

- Hanauer, D. (1998). Reading poetry. An empirical investigation of formalist, stylistic, and conventionalist claims. *Poetics Today*, 19(4), 565-580. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1773260> [07.05.2019].
- Hardie, A. (2012). CQPweb — combining power, flexibility and usability in a corpus analysis tool. *International Journal of Corpus Linguistics*, 17(3), 380–409. doi:10.1075/ijcl.17.3.04har
- Hardy, D. E. (2004). Collocational analysis as a stylistic discovery procedure: the case of Flannery O'Connor's eyes. *Style*, 38(4), 410-427. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.38.4.410> [07.05.2019].
- Hirsch, E. (2014). *A poet's glossary*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Hoover, D. L., Culpeper, J. y O'Halloran, K. (2014). *Digital literary studies. Corpus approaches to poetry, prose and drama*. London/New York: Routledge.
- Hovy, E. y Lavid, J. (2010). Towards a 'science' of corpus annotation: a new methodological challenge for corpus linguistics. *International Journal of Translation*, 22(1), 13-36. Recuperado de: <https://www.cs.cmu.edu/~hovv/papers/10KNS-annotation-Hovy-Lavid.pdf> [09.05.2019].
- Hufton, O. (2018). Mujeres, trabajo y familia. En G. Duby y M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Vol. 3, pp. 18-54). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Jakobson, R. (1960). Poetics and linguistics. En T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-359). Cambridge: M.I.T. Press.
- Jato, M. (2004). *El lenguaje bíblico en la poesía de los exilios españoles de 1939*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Jiménez, J. O. (1972). *Diez años de poesía española*. Madrid: Insula.
- Jiménez, M. (2007). Un vivencial culturalismo. En torno a la evolución poética de José María Álvarez. *Tonos digital: Revista de Estudios Filológicos*, 14. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2497413> [08.05.2019].

- Johnson, B. (1986). Apostrophe, animation, and abortion. *Diacritics*, 16(1), 28-47.
doi:10.2307/464649
- Julià, J. (2004). *La mirada de París. Ensayos de crítica y poesía*. México/Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kao, J. y Jurafsky, D. (2012). A computational analysis of style, affect, and imagery in contemporary poets. *Proceedings of the {NAACL}-{HLT} 2012 Workshop on Computational Linguistics for Literature*, 8-17. Recuperado de: <https://www.aclweb.org/anthology/W12-2502> [06.05.2019].
- Knowles, K., Schaffner, A. K., Weger, U. y Roberts, A. M. (2012). Reading space in visual poetry: new cognitive perspectives. *Writing Technologies*, 4, 75-106. Recuperado de: https://www4.ntu.ac.uk/writing_technologies/current_journal/124937.pdf [09.05.2019].
- Koehn, P. (2005). Europarl: a parallel corpus for statistical machine translation. *Proceedings of Machine Translation Summit X*, (pp. 79-86). Phuket, Thailand. Recuperado de mayo 07, 2019, from <http://homepages.inf.ed.ac.uk/pkoehn/publications/europarl-mtsummit05.pdf> [07.05.2019].
- Lamíquiz, I. V. (1966). Estructuración del demostrativo español. *LNL*, 177, 66-85.
- Lampe, K. (2014). *The birth of hedonism: the cyrenaic philosophers and pleasure as a way of life*. Princeton: Princeton University Press.
- Lanz, J. J. (2009). *Las palabras gastadas: poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- Lanz, J. J. (2014). *Nuevos y novísimos poetas: En la Estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- Lecerle, J.-J. (1990). *The violence of language*. New York: Routledge.
- Leech, G. (1969). *A linguistic guide to English poetry*. London: Longman.

- Leech, G. (2005). Adding linguistic annotation. En M. Wynne (Ed.), *Developing linguistic corpora: a guide to good practice*. (pp. 17-29). Oxford: Oxbow books.
- Leech, G. (2014a). *Language in literature: style and foregrounding*. London/New York: Routledge.
- Leech, G. (2014b). The state of the art in corpus linguistics. En K. Aijmer y B. Alteberg (Eds.), *English Corpus Linguistics* (pp. 8-29). New York: Routledge.
- Leech, G. N. y Short, M. H. (1981). *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. London: Longman.
- Leech, G. N. y Short, M. H. (2007). *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose* (2^a. ed.). London: Routledge.
- Lemke, J. L. (1985). Ideology, intertextuality, and the notion of register. En J. D. Benson y W. S. Greaves (Eds.), *Systemic perspectives on discourse* (pp. 275-294). Norwood: Ablex.
- Lemke, J. L. (1995). Intertextuality and text semantics. En P. H. Fries y M. Gregory (Eds.), *Discourse in society: systemic functional perspectives* (pp. 85-91). Norwood: Ablex.
- Levin, S. R. (1965). Internal and external deviation in poetry. *Word*, 21(2), 225-237
doi:10.1080/00437956.1965.11435425
- Loewen, S. y Plonsky, L. (2016). *An A–Z of Applied Linguistics research methods*. London: Palgrave.
- López, I. J. (1990). Noticia del fuego: la poesía sustantiva de Alejandro Duque Amusco. En B. Ciplijauskaitė (Ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España* (pp. 81-94). Barcelona: Orígenes.
- Loredo Narciandi, J. C. (2012). El yo como obra de arte en el dandismo: una primera aproximación. *Revista de Historia de Psicología*, 33(1), 29-50. Recuperado de: <https://www.revistahistoriapsicologia.es/revista/2012-vol-33-n%C3%BAm-1/> [10.05.2019].

- Mahlberg, M. (2007a). Clusters, key clusters and local textual functions in Dickens. *Corpora*, 2(1), 1-13. doi:10.3366/cor.2007.2.1.1
- Mahlberg, M. (2007b). Corpus Stylistics: bridging the gap between linguistic and literary studies. En M. Hoey, M. Mahlberg, M. Stubbs y W. Teubert (Eds.), *Text, discourse and corpora. theory and analysis*. (pp. 219-246). London: Continuum.
- Mahlberg, M. (2009). Corpus stylistics and the pickwickian watering-pot. En P. Baker (Ed.), *Contemporary corpus linguistics* (pp. 47-63). London: Continuum.
- Mahlberg, M. (2010). Corpus linguistics and the study of nineteenth century fiction. *Journal of Victorian Culture*, 15(2), 292-298. doi:10.1080/13555502.2010.491667
- Mahlberg, M. (2013). *Corpus Stylistics and Dickens's fiction*. New York: Routledge.
- Mahlberg, M. (2014). Corpus Stylistics. En M. Burke (Ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics* (pp. 378-392). New York: Routledge.
- Manning, C. D. (2011). Part-of-Speech tagging from 97% to 100%: Is It time for some linguistics? En A. F. Gelbukh (Ed.), *Computational Linguistics and Intelligent Text Processing. CICLing 2011*. 6608. Berlin: Springer. Recuperado de: doi:10.1007/978-3-642-19400-9_14
- Martín Pardo, E. (1967). *Antología de la joven poesía española*. Madrid: Pájaro Cascabel.
- Martín-Estudillo, L. (2007). *La mirada elíptica. el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- Martínez García, J. (1975). *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Martínez, H., Vivaldi, J. y Villegas, M. (2010). Text handling as a Web Service for the IULA processing pipeline. *International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC)*, (pp. 22-29). Recuperado de: <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2010/workshops/W3.pdf> [09.05.2019].

- Masoliver Ródenas, J. A. (2003). Carlos Barral: complicidad y singularidad. En T. J. Dadson y D. Flitter (Eds.), *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria* (pp. 70-92). Birmingham: University of Birmingham Press.
- Mayhew, J. (1994). *The poetics of self-consciousness: twentieth-century Spanish poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- McEnery, T. y Hardie, A. (2012). *Corpus Linguistics: method, theory and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mehdi, M., Okoli, C., Mesgari, M., Nielsen, F. Å. y Lanamäki, A. (2017). Excavating the mother lode of human-generated text: a systematic review of research that uses the Wikipedia corpus. *Information Processing & Management*, 53(3), 505-529. doi:10.1016/j.ipm.2016.07.003
- Merrill, J. E. (2012). *The role of folklore study in the rise of russian formalist and czech structuralist literary theory* (tesis doctoral). Berkeley: University of California. Recuperado de: <https://dlcl.stanford.edu/content/role-folklore-study-rise-russian-formalist-and-czech-structuralist-literary-theory> [08.05.2019].
- Miall, S., D. y Kuiken, D. (1994). Foregrounding, defamiliarization, and affect: response to literary stories. *Poetics*, 22, 389-407. doi:10.1016/0304-422X(94)00011-5
- Mikhailov, M. y Cooper, R. (2016). *Corpus Linguistics for translation and contrastive studies: a guide for research*. London/New York: Routledge.
- Montalbán, M. V. (2001). *Una educación sentimental: Praga*. (M. Rico, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Morales Carrasco, R. y Gelbukh, A. (2003). Evaluation of TnT tagger for spanish. *Proceedings of the Fourth Mexican International Conference on Computer Science (ENC'03)*, 18-25. doi:10.1109/ENC.2003.1232869
- Moreno Sandoval, A. y Guirao, J. M. (2004). A "toolbox" for tagging the Spanish CORAL-ROM corpus. *Proceedings of the IV International Conference on*

- Language Resources and Evaluation (LREC 2004)*. Lisbon. Recuperado de: www.llf.uam.es/ESP/Publicaciones/toolbox-final.pdf [09.05.2019].
- Moreno Sandoval, A. y Guirao, J. M. (2006). Morpho-syntactic tagging of the Spanish C-ORAL-ROM corpus: methodology, tools and evaluation. En Y. Kawaguchi, S. Zaima y T. Takagaki (Eds.), *Spoken language corpus and linguistic informatics* (pp. 199-218). Amsterdam: John Benjamins.
- Moreno Sandoval, A., López Ruesga, S. y Sánchez León, F. (1999, abril 30). *Spanish Tree Bank: Specifications*. Recuperado de: Laboratorio de Lingüística Informática: <http://www.llf.uam.es/ESP/Treebank.html> [08.05.2019].
- Morse, J. M. y Niehaus, L. (2016). *Mixed method design: principles and procedures*. London/New York: Routledge.
- Mukařovský, J. (1970). *Aesthetic function, norm and value as social facts*. (M. E. Suino, Trad.) Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions.
- Murray, N. y Beglar, D. (2009). *Inside track. Writing dissertations and theses*. London: Longman.
- Nahoum-Grappe, V. (2018). La estética: ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada? En G. Duby y M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Vol. 3, pp. 97-114). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Navas Ocaña, M. I. (2004). Castellet, los novísimos y las vanguardias. *Estudios Humanísticos. Filología*, 26, 307-318. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=897258> [09.05.2019].
- Nicholson, M. (2013). *Surrealism in Latin American literature. searching for Breton's ghost*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nicolás Díez, S. y Romero López, D. (2018). ¿Puede un ordenador escribir un poema de amor? Tres creadores sin freno ni marcha atrás. En J. Ori (Ed.), *Nuevos horizontes de la literatura comparada* (Vol. 1) (págs. 43-54). SELGyC.
- Niemeyer, K. (1992). *La poesía del premodernismo español*. Madrid: CSIC.

- Ordovás, M. Á. (1994). El misterioso dueño de Museo de Cera. (M. Á. Naval, Coord.) *Poesía en el campus (José M^a Álvarez)*, 28, 15-18.
- Ortega y Gasset, J. (1939). *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1984). *Meditaciones del Quijote*. (J. Marías, Ed.) Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1914).
- Padró, L. y Stanilovsky, E. (2012). FreeLing 3.0: towards wider multilinguality. *International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC)*, (pp. 2473-2479). Recuperado de: http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/pdf/430_Paper.pdf [09.05.2019].
- Palomero, M. P. (1987). *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión.
- Parra Escartín, C. y Martínez Alonso, H. (2015). Choosing a Spanish Part-of-Speech tagger for a lexically sensitive task. *Procesamiento del Lenguaje Natural*, 54, 29-36. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10045/45491> [09.05.2019].
- Pereda, R. M. (1982). *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Parejo, R. (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética*. Madrid: Visor.
- Persin, M. H. (1990). La imagen del/en el texto: el ekfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX. En B. Ciplijauskaitė (Ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Barcelona: Orígenes.
- Petrov, S., Das, D. y McDonald, R. (2012). A universal Part-of-Speech tagset. *International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC)*. Recuperado de: http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/pdf/274_Paper.pdf [09.05.2019].
- Pihler, B. (2010). Paradigmas verbales en el discurso lírico de Machado, Jiménez y Aleixandre: el criterio de la actualidad. *Verba Hispanica*, 18(1), 175-186. doi:10.4312/vh.18.1.175-186

- Pinch, A. (2010). *Thinking about other people in nineteenth-century British writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prieto de Paula, Á. L. (2005). Poetas del 68... después de 1975. *Anales de Literatura Española*, 17, 159-184. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1160504> [08.05.2019].
- Real Academia Española. (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- Reppen, R. (2010). Building a corpus. What are the key considerations? En A. O'Keeffe y M. McCarthy (Eds.), *The Routledge handbook of corpus linguistics* (pp. 31-38). New York: Routledge.
- Ribes, F. (Ed.). (1963). *Poesía última*. Madrid: Visor.
- Riera, C. (1994). Prose pour José María Álvarez. (M. Á. Naval, Coord.) *Poesía en el campus (José M^a Álvarez)*, 28, 8-11.
- Rodríguez, A. (2013). *Exiliado en el arte. Conversaciones en París con José María Álvarez*. Sevilla: Renacimiento.
- Rodríguez, A. (2016). *Fragmentarium de José María Álvarez* (manuscrito inédito).
- Rodríguez-Martín, G. A. (2012). Comparison and other “modes of order” in the plays of Bernard Shaw. *International Journal of English Studies*, 12(2), 151-169. doi:10.6018/ijes/2012/2/161801
- Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- Rothman, K. J. (1987). *Epidemiología moderna*. Madrid: Díaz de Santos.
- Sáez Martínez, B. (2004). *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Salvador, Á. (2002). *Espacios, estrategias, territorios: algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*. México: UNAM.

- San Segundo, P. R. (2016). *Análisis estilístico de los verbos de habla como recurso de caracterización en las novelas de Charles Dickens* (tesis doctoral). Extremadura: Universidad de Extremadura.
- Sánchez, M. (2002). CREA. Corpus de Referencia del Español Actual. *Corpusak*, 24, 1-30. Recuperado de: <http://www.uzei.eus/en/online/dokumentazioa/biltzarrak/corpus-jardunaldia-2002/> [07.05.2019].
- Sánchez-Prieto, J. M. (2001). La historia imposible del mayo francés. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, 112, 109-113. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27654> [07.05.2019].
- Schmid, H. (1994). Probabilistic Part-of-Speech tagging using decision trees. *International Conference on New Methods in Language Processing*, (pp. 44-49). Recuperado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.28.1139> [08.05.2019].
- Scott, M. (2010). Problems in investigating keyness, or clearing the undergrowth and marking out trails... En M. Bondi y M. Scott (Eds.), *Keyness in texts* (pp. 43-58). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Scott, M. y Tribble, C. (2006). *Textual patterns. key words and corpus analysis in language education*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Semino, E. y Short, M. (2004). *Corpus Stylistics. Speech, writing and thought presentation in a corpus of English writing*. New York: Routledge.
- Seoane, X. (1984). Culturalismo y barroco en «Museo de cera». *QUERVO, Cuadernos de Cultura*, 6.
- Seoane, X. (1988). Sobre Museo de Cera. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, 69-78. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=161247> [08.05.2019].

- Shklovsky, V. (1917). Art as technique. En *Russian formalist criticism: four essays* (L. T. Lemon y M. J. Reis, Trads., pp. 3-24). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Short, M. (1997). *Exploring the language of poems, plays and prose*. London: Routledge. doi:10.4324/9781315842080
- Shuster, G. N. (1964). *The English Ode from Milton to Keats*. New York: Columbia University Press.
- Siles, J. (1990). Últísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización. En B. Ciplijauskaité (Ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España* (pp. 141-167). Barcelona: Orígenes.
- Sinclair, J. (2004). *Trust the text: language, corpus and discourse*. London: Routledge.
- Sloane, T. O. (Ed.). (2001). *Encyclopedia of rhetoric* (Vol. 1). New York: Oxford University Press.
- Southworth, H. R. (2000). *El lavado de cerebro de Francisco Franco*. (J. Beltran, Trad.) Barcelona: Crítica.
- Stevenson, R. L. (1984). *Treasure island*. London: Puffin Books. (Trabajo original publicado en 1882).
- Stubbs, M. (1996). *Text and corpus analysis: computer assisted studies of language and culture*. Oxford: Blackwell.
- Stubbs, M. (2005). Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods. *Language and Literature*, 14(1), 5-24. doi:10.1177/0963947005048873
- Stubbs, M. (2014). Quantitative methods in literary linguistics. En P. Stockwell y S. Whiteley (Eds.), *The Cambridge handbook of stylistics* (pp. 46-62). Cambridge: Cambridge University Press.
- Suárez-Toste, E. (2003). Cuando la musa pinta y escribe. Elisabeth Bishop y las pintoras surrealistas. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría*

Feminista, 2, 13-26. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=900646> [09.05.2019].

- Tognini-Bonelli, E. (2001). *Corpus linguistics at work*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Toro Jaramillo, I. D. y Parra Ramírez, R. D. (2006). *Método y conocimiento: metodología de la investigación*. Columbia: Medellín.
- Torres Badia, M. (2009). *Introducción a la obra poética de Guillermo Carnero (1967-2002)* (tesis doctoral). Lleida: Universitat de Lleida.
- Valente, J. Á. (1963). Conocimiento y comunicación. En F. Ribes (Ed.), *Poesía última* (pp. 155-161). Madrid: Taurus.
- Van Leeuwen, T. (1996). The representation of social actors. En R. Caldas-Coulthard y M. Coulthard (Eds.), *Texts and practices: readings in Critical Discourse Analysis* (pp. 32-70). London: Routledge.
- Vázquez Montalbán, M. (1970). Tres notas sobre literatura y dogma. *Cuadernos para el Diálogo*, 23, 17-22.
- Villalobos, C. M. (1997). *Estructura y funciones del demostrativo en el español moderno*. Málaga: Analecta Malacitana.
- Villegas Morales, G. (2002). Mujeres y surrealismo. En M. López Fernández Cao (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (pp. 87-106). Madrid: Narcea.
- Warnke, S. (2007). The function of tense in lyric poetry: case studies. 3-20. *GRIN Verlag*. Recuperado de: <https://www.grin.com/document/121696> [10.05.2019].
- Weinberg, B. (2003). *Estudios de poética clásica*. Madrid: Arcos Libros.
- Widdowson, H. (1996). *Linguistics*. Oxford: OUP.
- Xue, X. E. (2015). *Paul's viewpoint on God; Israel; and the Gentiles in Romans 9–11: an intertextual thematic analysis*. Cumbria: Langham Monographs.

- Yagüe López, P. (1997). *La poesía en los setenta: los novísimos. referencia de una época*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Yong, Y., Zhong-Chi, H. y Liang-Yan, L. (2004). Poetry stylistic analysis technique based on term connection. *Proceedings of the Third International Conference on Machine Learning and Cybernetics*, (pp. 2713-2718). doi:10.1109/ICMLC.2004.1378311
- Zemon Davis, N. y Farge, A. (2018). Introducción. En G. Duby y M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (Vol. 3, pp. 6-15). Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Zhao, M. (2012). The art of balance: a corpus-assisted stylistic analysis of Woolfian parallelism in to the Lighthouse. *International Journal of English Studies*, 12(2), 39-58. doi:10.6018/ijes/2012/2/161741

ANEXOS

Anexo A: Poemas del C_MdC

N.º de texto (#)	Título del poema	Año(s) de producción*
1.	OH, HAZME UNA MÁSCARA	1969
2.	PRÍNCIPE DE LAS TINIEBLAS	1977
3.	EL MUNDO EN SUS MANOS	1975, 1980
4.	DIVERSAS INSTRUCCIONES CURIOSAS	1964
5.	MORIR COMO LOS BARCOS	1982
6.	PASEOS DE UN SOLITARIO	1961, 1976
7.	MODERN REFINEMENTS	1961
8.	RECUERDOS DE UN PARQUE	1962, 1988
9.	PAIDEIA	1961
10.	CEREMONIA DEL SUR	1961
11.	ELOGIO DE LO QUE FUE SU CIUDAD	1979
12.	ENANOS BAILANDO AL SON DE CASTAÑUELAS CLÁSICAS	1986
13.	INVASIÓN DE LOS BÁRBAROS	1979
14.	IN A LONELY PLACE	1970
15.	PAISAJE	1961, 1982
16.	VERSOS PARA EL TORREÓN DE LA IGLESIA DE JÁVEA	1965
17.	EVOCACIÓN DE LOS PALACIOS DE SICILIA (LA CONDESA DESCALZA)	1965
18.	EN RECUERDO DE LAS VIEJAS ALAMEDAS	1960
19.	DE ADMIRAR ES, EUMEO, ESTE PERRO	1985
20.	CANTO DE AMOR A BARCELONA	1964
21.	THE SAGA OF ANA-TA-HAN	1969
22.	VE DE PRONTO, COMO ESTRABON, MUCHÍSIMO	1964
23.	ALIMENTOS CRUDOS	1970, 1981
24.	SACHIEZ QU'AMOUR L'ESCRIT EN SON VOLUME	1985
25.	PASEOS POR ROMA	1978
26.	EL DESTERRADO	1979
27.	SOBRE LA FUGACIDAD DEL TIEMPO	1979
28.	BELLE DE JOUR	1972
29.	MEDITACIÓN	1979
30.	ANTE LAS RUINAS DE «VILLA IVANCICH»	1985
31.	NIÑOS JUGANDO EN EL CAMPO DE SAN ZAN DEGOLÀ	1992
32.	BUDAPEST	1989
33.	INSTANTÁNEA	1989
34.	E LA NAVE VA	1992
35.	LA ESTATUA	1989
36.	PIEDRA DEL SUEÑO	1994
37.	AYMANT	1995
38.	E LA BELLEZZA DE LA BAIA DI TAORMINA	1985
39.	RAN	1989
40.	REINO DE JUVENTUD	1991
41.	ELEGÍA	1979
42.	«THE RIVER»	1971, 1980
43.	PAISAJE CON FIGURA DE UNA NOVELA DE LE CARRÉ	1993
44.	VEINTE MIL LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO	1976

* Los años que aparecen en la lista son extraídos del índice del volumen, disponible en: http://www.josemaria-alvarez.com/Descargas/poesia/museo_de_cera.pdf [último acceso: 01.05.2019].

45.	THE SACRED WOOD	1978
46.	ABCATRITAZ	1995
47.	THE SHADOW LINE	1977
48.	LA LÁGRIMA DEL AHAB	1996, 1997
49.	VIDA EJEMPLAR: MELEAGRO	1990
50.	ZOOLÓGICO	1966
51.	CUNA DE HÉROES	1965
52.	CAJA PARLANTE	1960
53.	AGENCIA DE DETECTIVES	1967
54.	MUÑECO AUTOMÁTICO	1967
55.	APOTEOSIS CON UNA MUÑECA	1964
56.	GLOBO SOBRE PARÍS (POSTAL). HOMENAJE AL ANTIGUO CHANSONNIER MONTEGUS, QUE CANTABA CUPLÉS DE LA REVOLUCIÓN	1963
57.	CANCIÓN PARA ANNIE, QUE TENÍA UN RETRATO DE SU ABUELO EN CAMPAÑA	1963
58.	¿QUÉ PASO CON EL CADÁVER DE LA NIÑA ASESINADA EN LA ZAPATERÍA?	1965
59.	VERSOS PARA UNA TARJETA POSTAL	1966
60.	CURIOSO MONASTERIO	1961
61.	PARALÍTICO PUESTO A SECAR	1963
62.	THE DEVIL DOLLS	1962
63.	EN UN SANATORIO MURIÓ UN ANCIANO, DISTINGUIDO SEÑOR	1964
64.	DESNUDO IMPORTANTE	1967
65.	INVIERNO RUSO	1962
66.	GALAS NOCTURNAS	1976
67.	BALADA PARA UNA DAMA QUE SEÑALANDO EL MAR LE DIJO: ESCRIBA SOBREESTE ACONTECIMIENTO	1966
68.	CAMAFEO TIERNAMENTE	1964
69.	ROCKIN' CHAIR	1966
70.	RELACIONES PELIGROSAS	1966
71.	LAS DORADAS MANZANAS DEL SOL	1965
72.	EN LA ESTANCIA DE ORO	1967
73.	DECORACIÓN CON PÁJAROS	1967
74.	NAURALEZA MUERTA	1964
75.	DAMA DELANTE DE UN ESPEJO	1967
76.	O BRIGHTEST! (LORD JIM)	1976
77.	VOLKERWANDERUNG	1967
78.	«COSA»	1969
79.	NOCHE EN LA ÓPERA	1967
80.	CANTANDO BAJO LA LLUVIA	1963
81.	SEVEN PILLARS OF WISDOM	1973
82.	MURIERON CON LAS BOTAS PUESTAS	1968
83.	FÊTES GALANTES	1991
84.	PRODIGIO AMOROSO O CARTA DE UNA DESCONOCIDA	1966
85.	VERSOS PARA LA NIÑA DEL CUADRO	1964
86.	OPUS NIGRUN	1970
87.	CABALLERO HARTO	1978
88.	DÍA DE 1927: ESTAMPA INVERNAL	1985
89.	BALADA EN SOL MENOR	1976

90.	OTOÑO	1969
91.	DECLINE AND FALL	1968
92.	GÜEÑA	1991
93.	ANATRON	1995
94.	PRESENTIMIENTOS DE OTOÑO EN PARÍS	1967
95.	ESCÁNDALO CUESTA VIDA EMPLEADO MUNICIPAL	1965
96.	HEREJÍA	1985
97.	SUEÑOS REVOLUCIONARIOS	1991
98.	IVÍSIMA REMEMBRANZA DEL ÍNCLITO J.R.J. A 17 KM. DE MILÁN	1991
99.	LA PIEDRA QUE APARECE EN LA MAR CUANDO ASCIENDE VENUS	1991, 1997
100.	EL BUFÓN DE ESSEX	1981
101.	SOLILOQUIOS	1969
102.	AL SUR DE MACAO	1970
103.	NOS VEREMOS EN FILIPOS	1991
104.	PAISAJE DE UNA NOCHE DE VERANO	1990
105.	ARMENIANA	1996, 1997
106.	HISTORIA DE ESPAÑA	1981, 1991
107.	THE VESSEL PUFFS HER SAIL	1968
108.	EPITAFIO DE SINUE EL EGIPCIO	1981
109.	SE TRATA DE QUE SUENE LA MÚSICA	1966
110.	ESTELA FUNERARIA	1970
111.	LOS CABALLOS DE DUNCAN	1983, 1992
112.	UNA DELIRANTE SEÑORA SUFRE HORRIBLEMENTE	1966
113.	ABSOLUTAMENTE MARAVILLOSA	1967
114.	MILORD	1964
115.	CAUDILLO BLUES	1965
116.	ÇA IRA	1965
117.	FORCE OF EVIL (EL TRIUNFO DE LA MUERTE)	1970
118.	MUERTE DEL TIRANO	1974
119.	ANALES	1975
120.	ZAMORICAZ	1997
121.	CERO EN CONDUCTA	1969
122.	SAKE IT AND BREAK IT	1965
123.	SIGNOS	1968
124.	L'ÂGE D'OR	1972, 1968
125.	SUICIDIO EN UN CAFÉ CANTANTE	1962
126.	BUGLE CALL RAG	1963
127.	PERSECUCIÓN Y ASESINATO DE BILLIE HOLIDAY	1966
128.	SALARIO, PRECIO, BENEFICIO (DIE ZAUBERFLÖTE)	1968
129.	JOVEN AMADO POR KAVAFIS	1992
130.	NEW YORK	1986
131.	FIELDS OF PRAISE	1976
132.	LA TUMBA DEL HOMBRE BLANCO	1986
133.	UND IN DEN OZEAN SCHIFFEN DIE DUFTENDEN INSELN FRAGEN WOHIN SIE SIND	1979
134.	LAS FLORES DEL INSOMNIO	1977
135.	EL TRIUNFO DEL BARROCO	1969
136.	THE CROWN O´THE EARTH DOTH MELT	1993
137.	ENTRE AQUELLAS RUINAS Y DESPOJOS	1985, 1986

138.	NUBES DORADAS	1969
139.	TUMBA DE KAFKA	1965, 1985
140.	EJEMPLO DE INTELIGENCIA: KASR AL-AMRA	1992
141.	A DOS DÍAS DE LAS MINAS DEL REY SALOMÓN	1991
142.	ASESINATO DE RASPUTIN	1989, 1992
143.	THE CHASE-THIRD DAY	1978
144.	TELEGRAMA	1969
145.	MAGNÍFICAT	1993
146.	EL CORTEJO DE LOS MAGOS	1991
147.	¿QUÉ HACER?	1967
148.	BAILE DE HIELO	1979
149.	LO QUE EL VIENTO SE LLEVO	1976
150.	SELVA MORALE E SPIRITUALE	1970
151.	PUT IT RIGHT HERE OR KEEP IT OUT THERE	1964
152.	DON'T YOU THINK I LOVE YOU	1971
153.	LA GALERÍA DE LAS MACETAS	1960
154.	VUELVE LA PRIMAVERA EN EL DESVÁN ANTIGUO	1964
155.	RECUERDA DOS AMIGAS (EMPTY BED BLUES):	1963, 1964
156.	CIERTA RESERVA EN CUALQUIER SALA	1964
157.	ACUARELA ROMÁNTICA	1966
158.	DEL ESPÍRITU DE LAS LEYES	1978
159.	ASESINATO DE UN CABALLO DE CARTÓN	1963
160.	PARÁISO PERDIDO	1978
161.	LA MECEDORA MOVIASE SOLA	1966
162.	BAILE CON ORQUESTA (TROPQUES: LES SINGES DANS LA FÔRET DES ORANGES)	1966
163.	THE ROYAL FIREWORK MUSIC	1971
164.	RECUERDO DE LA NIÑEZ	1991
165.	PARA UN RETRATO SUYO, DE NIÑO	1977
166.	INVESTIGACIÓN CONFIDENCIAL	1967
167.	A TALE OF TWO CITIES	1992
168.	ESTE POEMA NO TIENE TÍTULO	1966
169.	DEAR HEART	1964
170.	HISTORIA DE AMOR EN UN CINEMA	1963
171.	CONSIDERACIÓN DELANTE ESTATUA SOLDADOS FRANCESES MUERTOS GRAN GUERRA	1961
172.	RÜHMEN, DAS IST!	1986
173.	THE LONG GOOD-BYE	1976
174.	REBELIÓN EN EL DESIERTO	1967
175.	OOOH! LOOK-A-THERE, AIN'T SHE PRETTY	1969
176.	DISHONOURED	1972
177.	LA MUERTE DE ERNEST HEMINGWAY	1961
178.	GRABADO DE ISTANBUL	1981
179.	DIBUJO DE LA FÁBULA	1965
180.	MUCHACHOS JUGANDO A LA PELOTA	1989
181.	«L'ÉDUCATION SENTIMENTALE»	1975, 1984
182.	THE RIGHT SOMEBODY TO LOVE	1970
183.	PUERTAS DE ORO	1976
184.	AH, LA NATURALEZA!	1962
185.	SUEÑO	1991
186.	EL ORO DE LOS TIGRES	1978

187.	EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN	1978
188.	CARTA DESDE SUNION	1981
189.	DE UN LIBRO MUY AMADO	1990
190.	ORSON WELLES	1986
191.	THE DECK TOWARDS THE END OF THE FIRST NIGHT WATCH	1977
192.	PANDEMONIUM	1977
193.	NOW TWO MIRRORS OF HIS PRINCELY SEMBLANCE ARE CRACKED IN PIECES BY MALIGNANT DEATH	1978
194.	VERSOS TRISTES	1963
195.	INTERVENCIÓN DE MICHELETTO DA COTIGNOLA EN LA BATALLA DE SAN ROMANO	1991
196.	GLASS-GLINT OF WAVE IN THE TIDE-RIPS AGAIN SUNLIGHT	1961–1969, 1973, 1985
197.	NON, JE NE REGRETTE RIEN	1965
198.	TEMPLAR	1992
199.	LA CIUDAD DE LOS MUERTOS	1989, 1991
200.	BODY AND SOUL	1968
201.	TODO LO QUE NECESITO ES DINERO	1970
202.	AFRICANA	1995, 1997
203.	EL FANTASMA DE LA ÓPERA	1993
204.	EL EXPRESO DE SHANGHAI	1961
205.	ELDORADO	1971–1972
206.	I CAN ONLY SAY, THERE WE HAVE BEEN	1986
207.	SACRA LUCERNA	1985
208.	LA PIEDRA QUE ATRAE LA CARNE	1996
209.	ELOGIO DE LA LOCURA	1965, 1976
210.	EL CABALLERO DEL MISSISSIPPI	1967
211.	LA CASA DE LOS MUERTOS	1995
212.	PAR DIVERS MOYENS ON ARRIVE À PAREILLE FIN	1982
213.	AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE	1976
214.	LAS MENINAS	1984, 1986
215.	VIAGGIO IN ITALIA	1972
216.	NEBELGLANZ	1991, 1992
217.	GRANDEZA: SAN PIETRO	1981
218.	ESTELAS	1984
219.	ESTAMPA DE MURCIA	1991
220.	LECTURA DE VIRGILIO	1992
221.	MORALIDADES	1979
222.	MUCHACHOS, NO PODÍA SACARLA DE MI CAMA	1969
223.	FUN IN A CHINESE LAUNDRY	1979
224.	EL FESTÍN DESNUDO	1972
225.	CRISTALERÍA DE SEDA	1977
226.	ARENAS DE IONA	1989, 1992
227.	SOLEILS COUCHANTS	1985
228.	BAJO LA PROTECCIÓN DEL ST. CATHARINE'S COLLEGE	
229.	HISTORIA DE LA LITERATURA	1992
230.	CORAL	1995
231.	LA BELLEZA DE HELENA	1985
232.	GRABADO DE UN PALACIO DE VENEZIA QUE J. B. REGALO A A. M. S.	1975
233.	HOMENAJE EN PETRÓPOLIS	1992

234.	BELLEZA CONTEMPORÁNEA	1992
235.	EN UNA ESCALINATA	1989
236.	APOTEOSIS DE ADRIANO	1992, 1993
237.	ELBEHTA	1994, 1996
238.	SHE'S ALL STATES, ANDS ALL PRINCES, I, NOTHING ELSE IS	1978
239.	OVER THE RAINBOW	1979
240.	CANTO DE AMOR	1979
241.	ALL OTHER THINGS TO THEIR DESTRUCTION DRAW, ONLY OUR LOVE HATH NO DECAY	1986
242.	EN FAVOR DE VENUS	1982
243.	FARSA ITALIANA DE LA ENAMORADA DEL REY	1976
244.	EL DIOS ABANDONA A ANTONIO	1976
245.	LA CHARTREUSE DE PARME	1980
246.	DOS CABALGAN JUNTOS	1979
247.	BIZEDI	1995, 1996
248.	MODELO	1987, 1992
249.	E NON HO AMATO MAI TANTO LA VITA!	1992
250.	ELOGIO DEL TABACO	1986
251.	GATO ROMANO	1992
252.	DE VITA BEATA	1979
253.	AUTORRETRATO DESDE EL ESPEJO CONVEXO	1978
254.	FIESTA EN VENEZIA, CITTA NOBILISSIMA ET SINGOLARE	1987, 1991
255.	ZAROCAN	1996
256.	RETRATO DE MOZART	1981
257.	MIDNIGHT, FORECASTLE	1978
258.	UNE SAISON EN ENFER	1992
259.	WUTHERING HEIGHTS	1979
260.	ELOGIO DE LA EMBRIAGUEZ	1979
261.	LA CIVILIZACIÓN	1993
262.	DIAMANTE	1996, 1997
263.	EL SEVERO DISCURSO DE LAS IDEOLOGÍAS	1970
264.	EL EMBRUJO DE SHANGHAI	1987
265.	EL CLAVECÍN BIEN TEMPERADO	1967
266.	GULLIVER'S TRAVELS	1978
267.	HEART OF DARKNESS	1986
268.	BEZAQUID O PIEDRA DE LA SERPIENTE	1996, 1997
269.	BERUTH	1995, 1997
270.	PARÁBOLA DE LOS CIEGOS	1979
271.	DU NUR ZIEHST WIE DER MOND	1979, 1982
272.	ACONTECIMIENTO DEL OPIO	1992, 1993
273.	VIZARD	1992, 1993
274.	ESCUDO DE ARMAS	1978
275.	LOS PLACERES DE LA ISLA ENCANTADA	1982
276.	A VOUS PARLE, COMPAINGS DE GALLE	1992, 1993
277.	RETRATO DE UN AMIGO	1963
278.	EL BOTICARIO LOCO	1964
279.	TENDERO DE ULTRAMARINOS SUCESIVAMENTE TENTADO	1966
280.	VERSOS PARA DON MATÍAS, TEÓRICO RELOJERO	1964
281.	CARNE PARA EL PERRO	1965
282.	EL VIEJO BUZO DE PORTENTOSAS HAZAÑAS	1964
283.	LOS FERROVIARIOS DEL MINERO	1961

284.	VERSOS QUE ESCRIBIÓ POR ENCARGO DE UN MINERO QUE QUERÍA GRABARLOS EN SU PIERNA DE MADERA	1961
285.	ARTIFICIO DEL ILUMINADO	1963
286.	HISTORIA AMOROSA	1965
287.	BALADA DE UN ANTIGUO SEÑOR	1962
288.	RETRATO DE UNA VIUDA DE CORONEL DE INGENIEROS	1964
289.	RRECUERDA HABER CONOCIDO A UN ANCIANO SEÑOR QUE ERA ASTRONOMO	1965
290.	FLYING HOME	1965
291.	MOONLIGHT	1982
292.	LA «DUQUESA»	1965
293.	DON MARIANO, TAXIDERMISTA	1965
294.	PLACA FOTOGRÁFICA	1965
295.	DONA ELENA	1965
296.	EL IMPRESOR QUE VIVÍA EN LA LLAMADA CUESTA DEL MAESTRO FRANCÉS	1965
297.	INEXPLICABLEMENTE, UN MUERTO	1965
298.	FOTÓGRAFO	1964
299.	RECUERDOS DE UN AMIGO EN UNA CASA DE CITAS DONDE GUARDAN SU RETRATO	1965
300.	BLACK AND TAN FANTASY (NOSOTROS, LOS DE ENTONCES)	1964
301.	CICLISTA VOLADOR. HAZAÑA RECOGIDA EN UNA FOTOGRAFÍA QUE COMPRO POR 50 FRANCOS	1965
302.	SOCIEDADES SECRETAS (HONEYSUCKLE ROSE)	1966
303.	LA ISLA DEL TESORO	1976
304.	LA RUEDA DE LA FORTUNA	1968
305.	OH OH OH EL CINE	1982
306.	EL RETRATO OVAL	1968
307.	THE LAST CAVALIER	1982
308.	SAN PIETRO-“ANTINOO”	1988
309.	JAIME GIL DE BIEDMA	1990
310.	ABARQUID	1993
311.	ZARBENIC	1997
312.	HETORA	1993, 1996
313.	PATRIA MIA (MARIA CALLAS)	1984
314.	TUMBA DE KEATS	1981
315.	SEVILLA SAGRADA	1992,1993
316.	LAS GRANDES CALMAS	1989
317.	SPIRANTIA SIGNA	1993
318.	DE VITA CAESARUM	1964
319.	EN LA MUERTE DE JOSEF VON STERNBERG	1969
320.	DON ALFONSO REYES	1991
321.	SCOPETINA DE LA LUNA	1996
322.	PIEZA DE MUSEO	1989
323.	DESOLADA GRANDEZA (G. T. DE L.)	1978
324.	ESTATUA DE MARCO AURELIO	1976
325.	LOS ZAPATOS COLOR CIRUELA	1993, 1994
326.	BRINDIS	1991
327.	BELYNIZ	1995, 1997
328.	PRO MUNERE POSCIMUS USUM	1982
329.	AHAB	1986

330.	RECUERDO DE UNA LECTURA DE «THE UNVANQUISHED»	1978, 1991
331.	SOMBRA DE ANTOLOGÍA	1982
332.	EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS	1978
333.	EL DESESPERADO	1986
334.	RETRATO DE KENJI MIZOGUSHI	1985
335.	EL BUFÓN CALABACILLAS	1992
336.	BELLE LEÇON AUX ENFANTS PERDUS	1982
337.	LAWRENCE DE ARABIA O ESPERAR HASTA QUE LA ESPERANZA CREE DE SU PROPIA DESTRUCCIÓN LA COSA QUE CONTEMPLA	1977
338.	ELOGIO DE POMPEYO	1979
339.	GUERREROS EN MARATON	1989
340.	KAMIKAZE	1991
341.	LA ÚLTIMA CARGA	1978, 1986
342.	LA MARSELLESA	1986
343.	A. B. PASA EL PUENTE SOBRE EL RÍO DEL BÚHO	1969
344.	MAZINTARICAN	1995
345.	TWELFTH NIGHT	1981
346.	JORGE MANRIQUE (O DOCTRINAL DE LOS CABALLEROS)	1986
347.	TUMBA DEL MARAVILLOSO (LESTER YOUNG)	1975
348.	«TUSITALA»	1975
349.	UNA HISTORIA INMORTAL	1986
350.	LE CRÉPUSCULE DU SOIR	1977
351.	OVER THE RAINWBOW (IN MEMORIAM DURRUTI)	1969
352.	FOR GOD, YOU HAVE HERE A GOODLY DWELLING, AND RICH	1985, 1986
353.	OLD RUFFIAN	1992
354.	TUAN JIM	1988
355.	CONCIERTO N.º 27 EN SI BEMOL MAYOR PARA PIANO Y ORQUESTA	1967, 1982
356.	IT WAS A VERY GOOD YEAR	1971
357.	SITIO DE LOCO	1971
358.	CALL FOR DEAD	1991
359.	EL SILENCIO DE LAS SIRENAS	1996, 1997
360.	EJERCICIO DE ADMIRACIÓN	1996, 1997
361.	DESIERTOS	1979
362.	GREED	1972
363.	LA CONJURA DE LOS BOYARDOS	1971
364.	CORNALINA	1996
365.	THE ONLY GIRL I EVER LOVED	1969
366.	ALICIA EN EL PAIS DE JOSÉ MARÍA ALVAREZ	1966
367.	LA MURALLA CHINA	1964
368.	ADORABLES CRIATURAS	1961, 1976
369.	EL OCASO DE LOS ROMANOV	1992
370.	DÍAS PERDIDOS Y HALLADOS EN EL TEMPLO	1981
371.	SWEET LITTLE THIRTEEN (YOU NEVER CAN TELL)	1972, 1980
372.	LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU	1974
373.	BELLA, DESLUMBRANTE COMO LA CÚPULA DE LA MADRASA DE TCHAHAR BAG DE ISPAHAN	1990
374.	LA ESCLAVA LIBRE	1965

375.	TATUAJE	1974
376.	MARINA	1996
377.	MARGULL	1997
378.	EPÍSTOLA MORAL A FABIA	1992
379.	LOS OJOS DEL PLACER	1975
380.	HISTORIA DE AMOR	1965
381.	APOYÁ EN EL QUICIO DE LA MANCEBÍA	1992
382.	DAMA APOYADA EN UNA BARRA	1985
383.	EL ÁNGEL AZUL	1972
384.	BLUE ALVAREZ (HOMENAJE A RITA HAYWORTH EN «GILDA»)	1969
385.	BBY DOLL	1969
386.	EL ESPLENDOR PERDIDO	1979
387.	JUVENTUD DIVINO TESORO	1993
388.	EL ÚLTIMO CUPLÉ	1974
389.	OBRAS COMPLETAS	1974
390.	FEMME SE PROMENANT DANS LA FORÊT EXOTIQUE	1971
391.	LOCURA DE AMOR	1986
392.	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL	1991
393.	LA FIERA AMANSA LAS MÚSICAS	1969
394.	HOUND DOG	1969
395.	BLASON DU CORPS FÉMININ	1999
396.	PORGI AMOR, QALCHE RISTORO	1987
397.	LA PIEDRA QUE SE HACE EN EL CARACOL DE LA MAR	1992, 1996
398.	ANNOXATIR	1997
399.	YCTANIZ	1996
400.	ZEBECH	1995, 1996
401.	LA PIEDRA DEL FUEGO	1996, 1997
402.	CLINIA	1996
403.	VOI, CHE SAPETE CHE COSA È AMOR	1984
404.	ARGENT VIVO	1994, 1997
405.	THEORY OF MORAL SENTIMENTS	1999
406.	STRANGE FRUIT	1974, 1975
407.	IDILIO	1979
408.	OJOS VERDES	1989
409.	EL OCTAVO PILAR DE LA SABIDURÍA	1992
410.	LAS MINAS DEL REY SALOMON	1979
411.	FOOLISH WIVES	1966
412.	LOS ESPEJOS Y LOS DÍAS	1977
413.	POLVO DE ESTRELLAS	1976
414.	MADUZ	1995
415.	DAMA DE LA LITERATURA	1986
416.	LA PIEDRA QUE ATRAE LOS HUESOS	1992, 1996
417.	DESPEDIDA EN CITEREA	1977
418.	VOLVIÓ UNA NOCHE (FALLING IN LOVE AGAIN)	1975
419.	I CAN'T GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE	1976
420.	DESEOS HUMANOS	1971
421.	NOMBRE ESCRITO EN EL AGUA	1979
422.	MEDITACION AMOROSA	1979
423.	GOMA DE ALCOHOL (NICTALOPE)	1972
424.	AZDE	1986, 1997

425.	IMPOSTURAS CONSAGRADAS	1971
426.	HUMILLADOS Y OFENDIDOS (THE BIG SLEEP)	1972
427.	ASTARNUZ	1994, 1997
428.	ESCAMOTAGE D'UNE DAME CHEZ ROBERT HOUDIN	1972
429.	BEZAHAR	1994
430.	RETRATO DE NIÑA CON «VINGT MILLE LIEUES ...»	1995
431.	MUJER COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN	1992
432.	ARTE AMATORIA (ARTE REGENDUS AMOR)	1992
433.	UN AMOR DEL CONDE	1990
434.	RESPONSORIOS DE TINIEBLAS	1976
435.	CEREMONIA DE LA SIRENA	1993, 1993
436.	FINS D'AUTOMNE, HIVERS, PRINTEMPS TREMPÉS DE BOUE, ENDORMEUSES SAISONS.	1972
437.	JE VOUS AIME ET VOUS LOUE	1986
438.	D'ENVELOPPER AINSI MON COEUR ET MON CERVEAU	1988
439.	D'UN LINCEUL VAPOREUX ET D'UN VAGUE TOMBEAU	1977
440.	DANS CETTE GRANDE PLAINE	1978
441.	OU L'AUTAN FROID SE JOUE	1986
442.	Ù PAR LES LONGUES NUITS LA GIROUETTE S'ENROUE	1986
443.	MON ÂME	1976
444.	MIEUX Q'AU TEMPS DU TIÈDE RENOUVEAU	1972
445.	OUVRIRA LARGEMENT SES AILES DE CORBEAU	1969, 1972, 1978
446.	RIEN N'EST PLUS DOUX AU COEUR	1972, 1973
447.	PLEIN DE CHOSES FUNÈBRES	1986, 1987
448.	ET SUR QUI DÈS LONGTEMPS DESCENDENT LES FRIMAS	1976
449.	O BLAFARDES SAISONS, REINES DE NOS CLIMATS	1973
450.	QUE L'ASPECT PERMANENT DE VOS PÂLES TÉNÈBRES	1973
451.	SI CE NEST, PAR UN SOIR SANS LUNE (CASANOVA EN DUX)	1982, 1984
452.	DEUX À DEUX D' ENDORMIR LA DOULEUR	1972
453.	SUR UN LIT HASARDEUX	1995, 1996, 1997
454.	THE PEARLS	1970
455.	LA LUZ DEL DESEO O LAS PERLAS DE LA MELANCOLÍA	1979
456.	VNA RATIS FATI NOSTROS PORTABIT AMORES CAERULA AD INFERNOS UELIFICATA LACUS	1986
457.	LA NOCHE AMERICANA	1985
458.	EN UN HOTEL DE GINEBRA	1992
459.	HISTORIA MARAVILLOSA A LAS 5 DE LA MADRUGADA	1966
460.	BELLEZA ORIENTAL	1982
461.	EL ORO DE LOS TIGRES	1991
462.	LA DAMA DE WARKA	1989
463.	SEPULCRO CLÁSICO	1984, 1985
464.	AABANZA DE SAYF AL-DAWLA	1979
465.	ELEGÍA ROMANA	1980
466.	OTO POEMA DE LOS DONES	1979
467.	MEORIAS DE ULTRATUMBA	1979
468.	EN UN MUSEO ALEMAN	1989
469.	«FALSTAFF»	1988, 1991
470.	ZAVARGET	1998
471.	DELFO	1986

472.	FROM THE DAWN BLAZE TO SUNSET (WIE ES EIGENTLICH GEWESEN)	1986
473.	MONÓLOGO PLATÓNICO ANTE LAS INQUIETUDES ARISTOTÉLICAS	1992
474.	MÁS ALLÁ DE LA ABOMINACIÓN DEL ASOLAMIENTO	1993
475.	BEZEBEKAURY	1994, 1995, 1997
476.	ORO	1995
477.	ET POST EQUITEM SEDET ATRA CURA	1982
478.	MÚSICA DE CÁMARA	1978
479.	EIN RÄTSEL IST REINENTSPRUNGENES	1992
480.	SECUTAZ	1993, 1997
481.	CONFESIÓN DE UN HIJO DEL SIGLO	1985
482.	LA SONRISA	1989
483.	SICELIDES MUSAE	1993
484.	ALADINS PROBLEM	1993
485.	REMEDO-HOMENAJE A HORACIO	1991
486.	LOS ACANTILADOS DE MÁRMOL	1992
487.	THE ODDS IS GONE, AND THERE IS NOTHING LEFT REMARKABLE BENEATH THE VISITING MOON	1978
488.	NOCTURNOS	1979, 1980, 1981
489.	RYOANJI (KIOTO)	1989
490.	CAPCIA	1993, 1997
491.	PAPELES PRIVADOS (LOBOTOMÍA)	1967, 1968, 1978, 1983, 1998, 1999, 2002, 2005
492.	LAWRENCE DE ARABIA	1988
493.	EL TEATRO	1991
494.	TOSIGO ARDENTO	1982, 1983, 1984, 1985
495.	SIGNIFYING NOTHING	1986, 1987, 1988

Anexo B: Muestras Poéticas del CSPN

I. Francisco Brines

De: Brines, F. (1966). *Palabras a la oscuridad*. Madrid: Huerga y Fierro Editores

Poemas	Fuentes digitales
<ol style="list-style-type: none">1. "Aceptación"2. "Amor en Agrigento"3. "Ardimos en el bosque"4. "Causa del amor"5. "Con los ojos serenos"6. "Conversación con un amigo"7. "El dolor"8. "Mere road"9. "Muros de Arezzo"10. "Oscureciendo el bosque"11. "Otoño inglés"12. "Solo de trompeta"13. "Museo de la academia"14. "Plaza en Venecia"15. "Todos los rostros del pasado"	<ul style="list-style-type: none">• Henao Londoño, G. (2013). "Francisco Brines". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/brines.htm [último acceso: 29.04.2019]• Brines, F. (2010). <i>Antología poética (ebook)</i>. A. Rupérez (Ed.). Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de: https://www.casadellibro.com/ebook-antologia-poetica-ebook/9788491810810/6361997

De: Brines, F. (1971). *Aún no*. Barcelona: Llibres de Sinera.

Poemas	Fuentes digitales
<ol style="list-style-type: none">16. "Con quién haré el amor"17. "Cuando yo aún soy la vida"18. "Los actos"19. "No hagas como aquel"20. "Palabras para una despedida"21. "Acerca de la divinización"22. "Alocución pagana"23. "La espera"	<ul style="list-style-type: none">• Henao Londoño, G. (2013). "Francisco Brines". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/brines.htm [último acceso: 29.04.2019]• Brines, F. (2010). <i>Antología poética (ebook)</i>. A. Rupérez (Ed.). Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de: https://www.casadellibro.com/ebook-antologia-poetica-ebook/9788491810810/6361997

<p>24. “La última estación de los sentidos”</p> <p>25. “Madrugal nocturno”</p> <p>26. “Sombrio ardor”</p> <p>27. “Palabras para una mirada”</p> <p>28. “Lastimoso enamorado”</p> <p>29. “Métodos de conocimiento”</p>	
---	--

De: Brines, F. (1977). *Insistencias en Luzbel*. Madrid: Visor.

Poemas	Fuentes digitales
<p>30. “Aquel verano de mi juventud”</p> <p>31. “El curso de la luz”</p> <p>32. “Los actos”</p> <p>33. “El porqué de las palabras”</p> <p>34. “Esplendor negro”</p> <p>35. “La cerradura del amor”</p> <p>36. “Mis dos realidades”</p> <p>37. “Provocación ilusoria de un accidente mortal”</p> <p>38. “Sucesión de mí mismo”</p> <p>39. “Definición de la nada”</p> <p>40. “Sábado”</p> <p>41. “Los sinónimos”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Henaio Londoño, G. (2013). “Francisco Brines”. <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/brines.htm [último acceso: 29.04.2019] • Brines, F. (2010). <i>Antología poética (ebook)</i>. A. Rupérez (Ed.). Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de: https://www.casadellibro.com/ebook-antologia-poetica-ebook/9788491810810/6361997

De: Brines, F. (1995). *La última costa*. Barcelona: Tusquets Ediciones.

Poemas	Fuentes digitales
<p>42. “Despedida al pie de un rosal”</p> <p>43. “La piedad del tiempo”</p> <p>44. “La última costa”</p> <p>45. “El ángel del poema”</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Henaio Londoño, G. (2013). “Francisco Brines”. <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/brines.htm [último acceso: 29.04.2019] • Brines, F. (2010). <i>Antología poética (ebook)</i>. A. Rupérez (Ed.). Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de: https://www.casadellibro.com/ebook-antologia-poetica-ebook/9788491810810/6361997

De: Brines, F. (1997). *El otoño de las rosas*. Sevilla: Renacimiento.

Poemas	Fuentes digitales
46. "El más hermoso territorio" 47. "Lamento en Elca" 48. "Las últimas preguntas" 49. "Desde bassai y el mar de oliva" 50. "Los ocios ganados" 51. "La rosa de las noches"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Francisco Brines". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/brines.htm [último acceso: 29.04.2019] • Brines, F. (2010). <i>Antología poética (ebook)</i>. A. Rupérez (Ed.). Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de: https://www.casadellibro.com/ebook-antologia-poetica-ebook/9788491810810/6361997

De: Brines, F. (1997). *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona: Tusquets Ediciones.

Poemas	Fuente digital
52. "Epitafio romano" 53. "En el cansancio de la noche"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Francisco Brines". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/brines.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Brines, F. (2010). *Para quemar la noche*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Poemas	Fuente digital
54. "A punto de un viaje en coche" 55. "Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Francisco Brines". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/brines.htm [último acceso: 29.04.2019]

II. Pere Gimferrer

De: Gimferrer, P. (1968). *Arde el mar*. Madrid: El bardo.

Poemas	Fuentes digitales
1. "Arde el mar" 2. "Himno"	

3. "Sombras en el Vittoriale"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Pere Gimferrer". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/gimferrer.htm [último acceso: 28.04.2019] • Zurgai. (2006). <i>Con Pere Gimferrer</i>. "Selección de poemas de Pere Gimferrer", 12. Recuperado de: http://www.zurgai.com/archivos/201304/122006051.pdf?1 [último acceso: 29.04.2019]
4. "Julio de 1965"	
5. "Invocación a Ginebra"	
6. "Revelaciones"	

De: Gimferrer, P. (1982). *Apariciones y otros poemas*. Madrid: Visor.

Poema	Fuente digital
7. "Apariciones (II)"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Pere Gimferrer". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/gimferrer.htm [último acceso: 28.04.2019]

De: Gimferrer, P. (1988). *Espejo, espacio y apariciones (1970-1980)*. Madrid: Visor.

Poemas	Fuentes digitales
8. "Apariciones (II)" 9. "País de Antoni Tàpies"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Pere Gimferrer". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/gimferrer.htm [último acceso: 28.04.2019] • Zurgai. (2006). <i>Con Pere Gimferrer</i>. "Selección de poemas de Pere Gimferrer", 12. Recuperado de: http://www.zurgai.com/archivos/201304/122006051.pdf?1 [último acceso: 29.04.2019]

De: Gimferrer, P. (2000). *Marea solar, marea lunar*. L. G. Jambrina (Ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Poemas	Fuentes digitales
10. "Noche de abril" 11. "Nocturno imperio" 12. "Unidad" 13. "Elegía"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Pere Gimferrer". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/gimferrer.htm [último acceso: 28.04.2019] • Zurgai. (2006). <i>Con Pere Gimferrer</i>. "Selección de poemas de Pere Gimferrer", 12. Recuperado de: http://www.zurgai.com/archivos/201304/122006051.pdf?1 [último acceso: 29.04.2019]

De: Gimferrer, P. (2000). *POEMAS 1962-1969. Poesía castellana completa*. J. Barella (Ed.). Madrid: Visor.

Poemas	Fuentes digitales
14. "Antagonías" 15. "Band of angels" 16. "By love possessed" 17. "Canción para Billie Holiday" 18. "Cascabeles" 19. "Dido y Eneas" 20. "El arpa en la cueva" 21. "El cuerno de caza" 22. "La muerte en Beverly Hills" 23. "Madrigal" 24. "Oda a Venecia ante el mar de los teatros" 25. "Pequeño y triste petirrojo" 26. "Puente de Londres" 27. "Recuento" 28. "Relato a dos voces" 29. "Retornos" 30. "Rondó" 31. "Una sola nota musical para Hölderlin" 32. "Cetrería" 33. "Mazurca en este día" 34. "Cuchillos en abril" 35. "1960" 36. "Homenaje a Edgar Allan Poe"	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Pere Gimferrer". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/gimferrer.htm [último acceso: 28.04.2019] • Zurgai. (2006). <i>Con Pere Gimferrer</i>. "Selección de poemas de Pere Gimferrer", 12. Recuperado de: http://www.zurgai.com/archivos/201304/122006051.pdf?1 [ultimo acceso: 29.04.2019]

III. Luis Antonio de Villena

De: Antonio de Villena, L. (1978). *El viaje a Bizancio 1972 - 1974*. León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún".

Poemas	Fuente digital
--------	----------------

<ol style="list-style-type: none"> 1. "El desterrado" 2. "Emblema sobre un tópico antiguo" 3. "Labios bellos, ámbar suave" 4. "Piscina" 5. "Satélite del amor" 6. Un arte de vivir 	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]
--	---

De: Antonio de Villena, L. (1981). *Huir del invierno: (1977-1981)*. Madrid: Hiperión.

Poemas	Fuente digital
<ol style="list-style-type: none"> 7. "El perfumista" 8. "La tarde dichosa" 9. "Oratio amatoria" 10. "Una escena del mundo flotante" 	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (1984). *La muerte únicamente, 1981-1984*. Madrid: Visor.

Poema	Fuente digital
<ol style="list-style-type: none"> 11. "Filósofo de Cirene enamorado del amor" 	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (1996). *Asuntos de delirio, 1989-1996*. Madrid: Visor.

Poemas	Fuente digital
<ol style="list-style-type: none"> 12. "Cipariso" 13. "Cortesanía" 14. "Costura propia" 15. "Cuarto de duchas" 16. "El invierno de la edad media" 17. "El viaje infinito del arte moderno" 18. "Inténtalo, sensitivo" 19. "Martas cibelinas" 20. "Un cuento en azul" 	<ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (1996). *La Belleza Impura: Poesía, 1970-1989*. Madrid: Visor.

Poemas	Fuente digital
21. "Celebrando delicia y ternura" 22. "Dominio de la noche" 23. "El joven de los pendientes de plata" 24. "Epinicio" 25. "Tractatus de amore"	<ul style="list-style-type: none">• Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (1998). *Celebración del libertino, 1996-1998*. Madrid: Visor.

Poemas	Fuente digital
26. "En la noche perdida" 27. "Los monasterios más ocultos"	<ul style="list-style-type: none">• Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (2001). *Las herejías privadas: infancia y daño en un pequeño país oscuro*, 1998-2001. Barcelona: Tusquets Ediciones.

Poemas	Fuente digital
28. "Brillos del otoño ido" 29. "Infancias y suicidios" 30. "Las rosas" 31. "Ni memoria ni olvido"	<ul style="list-style-type: none">• Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (2004). *Aleandrías: antología, 1970-2003*. Sevilla: Renacimiento.

Poemas	Fuentes digitales
32. "Andaluz" 33. "Continuación de una vida" 34. "Mercedes" 35. "Sed pagana" 36. "El sentimiento de la belleza física" 37. "El verano"	<ul style="list-style-type: none">• Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]• Delgado, J. (coord.) (1990). "Luis Antonio de Villena". <i>Poesía en el Campus</i>, 8. Recuperado de:

38. "Exactamente vida"	https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/64/_ebook.pdf [último acceso: 29.04.2019]
39. "Le poète de dix-sept ans"	
40. "Seguro bálsamo contra la tristeza"	
41. "El gran sueño"	
42. "Sobre el Dios de Homero"	

De: Antonio de Villena, L. (2004). *Desequilibrios: 2001-2003*. Madrid: Visor.

Poema	Fuente digital
43. "Corsario"	<ul style="list-style-type: none"> Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (2004). *Marginados: 1989-1993*. Madrid: Visor.

Poema	Fuente digital
44. "Balada de una joven canallita"	<ul style="list-style-type: none"> Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (2005). *Los gatos príncipes: 1998-2001*. Madrid: Visor.

Poema	Fuente digital
45. "Hécate divina"	<ul style="list-style-type: none"> Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Antonio de Villena, L. (2014). *Cuerpos, teorías, deseos: Poemas escogidos*. Madrid: Verbum.

Poemas	Fuente digital
46. "Celebración mediterránea"	<ul style="list-style-type: none"> Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de:

47. "El nombre de la desesperanza"	http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]
48. "Quimeras"	

De: Antonio de Villena, L. (2016). *Hymnica Abscondita*. Sevilla: Renacimiento.

Poemas	Fuente digital
49. "El ciruelo blanco y el ciruelo rojo" 50. "Magia en verano"	<ul style="list-style-type: none"> Henao Londoño, G. (2013). "Luis Antonio de Villena". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/villena.htm [último acceso: 29.04.2019]

IV. Manuel Vázquez Montalbán

De: Vázquez Montalban, M. (1967). *Una educación sentimental*. Barcelona: Seix Barral.

Poemas	Fuentes digitales
1. "Nada quedó de abril" 2. "Twist" 3. "Jamboree" 4. "El buen amor" 5. "Ulises" 6. "Verano y humo" 7. "Soe"	<ul style="list-style-type: none"> Doménech, J. (Ed.) (2003, noviembre). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado</i>. Recuperado de: http://www.abelmartin.com/aper/vmontal/vmontalban.html [último acceso: 29.04.2019] Henao Londoño, G. (2013). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/vazquez.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Vázquez Montalban, M. (1969). *Movimientos sin éxito*. Madrid: Bardo.

Poemas	Fuente digital
8. "El suicidio de Aliosha Karamazov" 9. "Movimientos sin éxito"	<ul style="list-style-type: none"> Doménech, J. (Ed.) (2003, noviembre). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado</i>. Recuperado de: http://www.abelmartin.com/aper/vmontal/vmontalban.html [último acceso: 29.04.2019]

De: Vázquez Montalban, M. (1973). *A la sombra de las muchachas sin flor: poemas del amor y del terror*. Valencia: Ediciones Saturno.

Poemas	Fuente digital
10. "Paseo por una ciudad" 11. "Hölderlin 71" 12. "Quand vous seres bien vieille" 13. "Es el primo Anselmo" 14. "Cabezas cortadas" 15. "Plaza de Oriente" 16. "In memoriam"	<ul style="list-style-type: none"> Doménech, J. (Ed.) (2003, noviembre). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado</i>. Recuperado de: http://www.abelmartin.com/aper/vmontal/vmontalban.html [último acceso: 29.04.2019]

De: Vázquez Montalban, M. (1973). *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Barcelona: Plaza & Janés.

Poema	Fuente digital
17. "Coplas a la muerte de mi tía Daniela"	<ul style="list-style-type: none"> Doménech, J. (Ed.) (2003, noviembre). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado</i>. Recuperado de: http://www.abelmartin.com/aper/vmontal/vmontalban.html [último acceso: 29.04.2019]

De: Vázquez Montalban, M. (1982). *Una educación sentimental. Praga*. M. Rico (Ed.). Madrid: Cátedra.

Poemas	Fuentes digitales
18. "Arte poética" 19. "Praga"	<ul style="list-style-type: none"> Doménech, J. (Ed.) (2003, noviembre). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado</i>. Recuperado de: http://www.abelmartin.com/aper/vmontal/vmontalban.html [último acceso: 29.04.2019] Henao Londoño, G. (2013). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/vazquez.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Vázquez Montalban, M. (1991). *Pero el viajero que huye*. Madrid: Visor.

Poema	Fuente digital
20. "Pero el viajero que huye"	<ul style="list-style-type: none"> Doménech, J. (Ed.) (2003, noviembre). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado</i>. Recuperado de:

<http://www.abelmartin.com/aper/vmontal/vmontalban.html>
[último acceso: 29.04.2019]

De: Vázquez Montalban, M. (1997). *Ciudad*. Madrid: Visor.

Poema	Fuente digital
21. "Ciudad"	<ul style="list-style-type: none">Doménech, J. (Ed.) (2003, noviembre). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado</i>. Recuperado de: http://www.abelmartin.com/aper/vmontal/vmontalban.html [último acceso: 29.04.2019]

De: Vázquez Montalban, M. (2000). *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1990)*. Barcelona: Literatura Random House.

Poemas	Fuente digital
22. "Suave es la noche" 23. "Reflexión moral sobre la anatomía"	<ul style="list-style-type: none">Henao Londoño, G. (2013). "Manuel Vázquez Montalbán". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/vazquez.htm [último acceso: 29.04.2019]

V. Guillermo Carnero

De: Carnero, G. (1971). *El sueño de Escipión*. Madrid: Alberto Corazón.

Poemas	Fuente digital
1. "Piero della Francesca" 2. "Chagrin d'Amour, principe d'oeuvre d'art" 3. "Cenicienta"	<ul style="list-style-type: none">Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (1974). *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*. Madrid: Alberto Corazón.

Poemas	Fuente digital
4. "Variación I" 5. "Variación II" 6. "Mira el breve minute de la rosa"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (1975). *El Azar Objetivo*. Madrid: Mauricio d'Ors.

Poemas	Fuente digital
7. "Meditación de la pecera" 8. "Eupalinos"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (1983). *Ensayo de una teoría de la visión*. Madrid: Hiperión.

Poema	Fuente digital
9. "Ostende"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (1990). *Divisibilidad indefinida*. Sevilla: Renacimiento.

Poemas	Fuente digital
10. "Música para fuegos de artificio" 11. "Segunda lección del páramo" 12. "Museo naval de Venecia" 13. "El estudio del artista"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (1999). *Verano inglés*. Barcelona: Tusquets Editores.

Poemas	Fuente digital
14. "Lección de música" 15. "How many moles?" 16. "Al fin a vuestras manos he venido"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (2002). *Espejo de gran niebla*. Barcelona: Tusquets Editores.

Poema	Fuente digital
17. "Disolución del sueño"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (2003). *Poemas arqueológicos*. León: Biblioteca I.E.S. "Lancia".

Poemas	Fuente digital
18. "Villa de un magistrado en Macedonia" 19. "Casa de un comerciante en Ultraiectum"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

De: Carnero, G. (2010). *Dibujo de la muerte: Obra poética (1966 - 1990)*. I. J. López (Ed.). Madrid: Cátedra.

Poemas	Fuente digital
20. "Amanecer en Burgos" 21. "Muerte en Venecia" 22. "Óscar Wilde en París" 23. "Sagrado corazón y santos, por Iacopo Guarana"	<ul style="list-style-type: none"> Carnero, G. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d939 [último acceso: 30.04.2019]

VI. Félix de Azúa

De: De Azúa, F. (1968). *Cepo para nutria*. Madrid: Pájaro de papel. Colección de poesía.

Poemas	Fuente digital
1. "Isaías" 2. "Tamerlán" 3. "Taparrabos"	<ul style="list-style-type: none">Henao Londoño, G. (2013). "Félix de Azúa". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/azua.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: De azúa, F. (1972). *Lengua de Cal*. Madrid: Alberto Corazón.

Poemas	Fuente digital
4. "I" 5. "II" 6. "III" 7. "IV" 8. "V" 9. "VI" 10. "VII" 11. "VIII" 12. "IX" 13. "X"	<ul style="list-style-type: none">Henao Londoño, G. (2013). "Félix de Azúa". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/azua.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: De azúa, F. (1979). *Poesía: (1968-1978)*. Madrid: Hiperión Ediciones Peralta.

Poema	Fuente digital
14. "Gabinete del mago"	<ul style="list-style-type: none">Henao Londoño, G. (2013). "Félix de Azúa". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/azua.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: De Azúa, F. (2007). *Última sangre: poesía 1968-2007*. Barcelona: Bruguera.

Poemas	Fuente digital
15. "XXVIII" 16. "Antes morir que pecar" 17. "El jugador de dátiles"	<ul style="list-style-type: none">Henao Londoño, G. (2013). "Félix de Azúa". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/azua.htm [último acceso: 29.04.2019]

18. "Función superestructural"	
19. "XIX"	
20. "Memento en la feria de San Isidro"	
21. "Soldadesca"	

VII. Antonio Martínez Sarrión

De: Martínez Sarrión, A. (1967). *Teatro de operaciones*. Carboneras de Guadazaón: El toro de barro.

Poemas	Fuente digital
1. "Mari pili en casa de Manolo" 2. "El cine de los sábados" 3. "La chica que conocí en una boda" 4. "Vals del viudo" 5. "André Bretón en trance"	<ul style="list-style-type: none"> Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]

De: Martínez Sarrión, A. (1970). *Pautas para conjurados*. Barcelona: El bardo.

Poemas	Fuente digital
6. "Fuegos de artificio" 7. "Ritual de los apocalípticos" 8. "La chica que conocí en una boda" 9. "De la inutilidad de conspirar en librerías de viejo" 10. "Crónica fabulosa de Fernando Pessoa" 11. "Le grand verre" 12. "Now's the time"	<ul style="list-style-type: none"> Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]

De: Martínez Sarrión, A. (1972). "Ocho elegías con pie en versos antiguos". *Papeles Son Armadans*. C.J. Cela (Ed.), 64.

Poemas	Fuente digital
13. "I" 14. "III" 15. "VI" 16. "VIII"	<ul style="list-style-type: none">Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]

De: Martínez Sarrión, A. (1975). *Una tromba mortal para los balleneros*. Barcelona: Lumen.

Poemas	Fuentes digitales
17. "Thesaurus de I.M." 18. "Eula Varner/Ornella Muti" 19. "Río salvaje" 20. "Holiday" 21. "Homenaje al Postismo" 22. "Ahora es el momento"	<ul style="list-style-type: none">Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]Henao Londoño, G. (2013). "Antonio Martínez Sarrión". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/martinez.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Martínez Sarrión, A. (1981). *El centro inaccesible: poesía 1967-1980*. Madrid: Hiperión.

Poemas	Fuentes digitales
23. "Arribadas" 24. "Riquezas" 25. "Tercer aviso" 26. "Últimos pájaros urbanos" 27. "Profecía entre signos"	<ul style="list-style-type: none">Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]Henao Londoño, G. (2013). "Antonio Martínez Sarrión". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/martinez.htm [último acceso: 29.04.2019]

De: Martínez Sarrión, A. (1983). *Horizonte desde la rada*. Tarragona: Igitur.

Poemas	Fuentes digitales
28. "Dirección obligatoria" 29. "Saulo y los pájaros"	<ul style="list-style-type: none">Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:

30. "Derecho de conquista"	http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019] <ul style="list-style-type: none"> • Henao Londoño, G. (2013). "Antonio Martínez Sarrión". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/martinez.htm [último acceso: 29.04.2019]
31. "Pacto"	
32. "Cernuda aprobaría algo similar"	
33. "Excelentes tiempos para la lírica"	
34. "Carpe Diem"	

De: Martínez Sarrión, A. (1986). *De acedía*. Madrid: Hiperión.

Poemas	Fuente digital
35. "Vida de monje"	<ul style="list-style-type: none"> • Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]
36. "Deriva"	
37. "Órfica"	
38. "Otra poética improbable"	

De: Martínez Sarrión, A. (1988). *Ejercicio sobre Rilke*. Pamplona: Pamiela.

Poemas	Fuente digital
39. "Cerámica con pájaro"	<ul style="list-style-type: none"> • Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]
40. "Carne de lidia"	
41. "Coda: añagazas"	
42. "Cantil"	

De: Martínez Sarrión, A. (1999). *Cordura*. Barcelona: Tusquets Editores.

Poemas	Fuentes digitales
43. "Metamorfosis de lo cómico"	<ul style="list-style-type: none"> • Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019] • Henao Londoño, G. (2013). "Antonio Martínez Sarrión". <i>A media voz</i>. Recuperado de: http://amediavoz.com/martinez.htm [último acceso: 29.04.2019]
44. "Dos tipos, entre otros, de elocución poética"	
45. "Fondos de río"	
46. "Semper eadem"	
47. "Arqueo navideño 1998"	
48. "A ti, casi innombrable"	
49. "Creciente ilusión inútil"	
50. "Eslabones idénticos"	

De: Martínez Sarrión, A. (2004). *Poeta en Diwan*. Barcelona: Tusquets Editores.

Poemas	Fuente digital
51. "Dos modos de embriaguez" 52. "Pájara" 53. "Confidencia" 54. "Un oficio" 55. "Discreto"	<ul style="list-style-type: none"><li data-bbox="612 387 1370 510">• Martínez Sarrión, A. (2005). <i>Antología poética</i>. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc086j3 [último acceso: 29.04.2019]

Anexo C: Clasificación Semántica de Formas Verbales Clave en el C_MdC y el CSPN

1. Percepción

Lemas verbales	C_MdC			CSPN		
CONTEMPLAR	contemplo	0.03%	≈315	contemplar		≈20
	contemplando	0.02%	≈145	contempla		≈16
	contemplas	0.01%	≈125			
	contempla	0.03%	≈121			
	contemplar	0.02%	≈76			
OÍR	oigo	0.02%	≈124	oyendo		≈36
	oyes	0.01%	≈79	oía		≈35
				oír		≈14
VER	veo	0.03%	≈155	ves	0.03%	≈134
	ves	0.02%	≈97	veo	0.02%	≈66
	verás	0.01%	≈45	verte	0.01%	≈45
	ved		≈37	veía	0.01%	≈22
	vimos		≈30	ver	0.05%	≈21
	verlo		≈23	vi	0.03%	≈20
	ver	0.05%	≈19	vemos		≈11
	vi	0.02%	≈17			
BRILLAR	brilla	0.03%	≈171	brillan		≈45
	brillan	0.01%	≈73			
	brillaron		≈56			
	brillaban		≈54			
	brilló		≈32			
MIRAR	mira	0.04%	≈121	mira	0.05%	≈146
	miro	0.02%	≈118	mirar	0.03%	≈126
	miras	0.02%	≈104	miraba	0.02%	≈111
	miran	0.02%	≈98	miro	0.02%	≈103
	miradla		≈73	miran	0.02%	≈74
	miramos	0.01%	≈72	mirad	0.01%	≈70
	miraba	0.01%	≈71	miras	0.02%	≈58
	mirándome		≈65			
	mirar	0.02%	≈50			
	mirándola		≈45			
	mirando	0.01%	≈39			
	miró	0.01%	≈31			

OLER	huele		≈31	huele		≈32
ESCUCHAR	escucho	0.01%	≈75	escucha	0.02%	≈46
	escuchar	0.01%	≈20			
ILUMINAR	ilumina	0.01%	≈48			

2. Verbos de estado

Lemas verbales	C_MdC			CSPN		
SER	somos	0.03%	≈105	soy	0.06%	≈151
	soy	0.03%	≈76	eres	0.03%	≈102
	seremos	0.01%	≈53	somos	0.01%	≈27
	eres	0.01%	≈32	eras		≈27
	será	0.04%	≈31	era	0.18%	≈24
	sea	0.04%	≈15	será	0.03%	≈16
	seas		≈29			
VIVIR	vivir	0.08%	≈171	vivir	0.06%	≈94
MORIR	morir	0.05%	≈116	morir	0.04%	≈69
	muriendo		≈14	mueren		≈20
	muere	0.01%	≈11	muere	0.02%	≈19
HABER	hay	0.14%	≈95	hay	0.13%	≈61
AGUARDAR	aguarda	0.01%	≈66	aguarda		≈38
	aguardan		≈57			
ESTAR	estás	0.02%	≈64	estás	0.02%	≈61
	estamos	0.01%	≈20	estuve	0.01%	≈58
				estoy	0.01%	≈22
				estamos		≈13

QUEDAR	queda	0.03%	≈19	queda	0.03%	≈15
	quedaba		≈11			
DESPERTAR	despertar		≈11	despertar		≈17
DORMIR	duerme	0.02%	≈59	dormir	0.02%	≈38
	duermen		≈28			
	dormir		≈16			
FLOTAR	flotando		≈25			
YACER	yace		≈23			
DESCANSAR	descansa		≈22			
ESPERAR				espera	0.02%	≈30
				esperando	0.01%	≈18
PARECER				parecía	0.01%	≈16

3. Emoción

Lemas verbales	C_MdC			CSPN		
DESEAR	deseo	0.08%	≈233	deseo	0.01%	≈22
GOZAR	gozo	0.02%	≈120	gozo	0.01%	≈59
	gozar		≈22			
AMAR	amamos	0.02%	≈107	amar	0.03%	≈79
	amas	0.01%	≈64	amé		≈43
	amaba	0.01%	≈41	aman		≈29
	ama		≈12	ama	0.01%	≈17
	amé	0.01%	≈52			
	amar	0.01%	≈27			

SENTIR	sientes	0.01%	≈96	siento	0.02%	≈65	
	siento	0.02%	≈85		sentir	0.02%	≈41
	sentir	0.03%	≈76		sentí		≈33
	sentí	0.01%	≈68				
	siente	0.03%	≈57				
QUERER	quiero	0.01%	≈22	quiero	0.04%	≈85	
				quise	0.01%	≈71	
				quisiera	0.01%	≈30	
EMOCIONAR	emociona		≈40				
ESTREMECER				estremece		≈48	
LLORAR				lloran		≈39	
				llorar		≈24	
				llora		≈23	
TEMER				teme		≈22	

4. Cognición

Lemas verbales	C_MdC			CSPN		
SOÑAR	sueño	0.08%	≈210	sueño	0.10%	≈259
	soñó	0.01%	≈54			
	soñando		≈38			
	sueña		≈22			
CONOCER	conozco	0.01%	≈54	conozco		≈38
SABER	sabes	0.01%	≈57	sabes	0.02%	≈84
	saber	0.03%	≈33	sabe	0.05%	≈57
	sabe	0.03%	≈32	saber	0.04%	≈53
	sepa		≈21	sepa	0.01%	≈36
	sabemos	0.01%	≈21	sabemos		≈17
	saben		≈14	supo	0.01%	≈17
				saben		≈15

RECORDAR	recuerdo	0.05%	≈175	recuerdo	0.06%	≈157	
	recuerdas		≈59		recordar	0.01%	≈16
	recuerda	0.02%	≈28				
	recordando		≈22				
PENSAR	pienso	0.01%	≈42	pensé	0.01%	≈45	
	pensé		≈28	pensando	0.02%	≈37	
	piensa	0.01%	≈13	pensar	0.02%	≈23	
CREER	creo	0.01%	≈16	creer	0.01%	≈20	
				creo	0.01%	≈17	
OLVIDAR	olvidarás		≈63	olvidar	0.01%	≈31	
SUPONER	supongo	0.01%	≈77				
IMAGINAR	imagino		≈56				
	imaginar	0.01%	≈47				
LEER	Leer	0.02%	≈37				
	leyendo	0.01%	≈32				
COMPRENDER	comprendí		≈46				
MENTIR				mienten		≈46	
DESCUBRIR				descubrimos		≈37	
FINGIR				finge		≈32	
BUSCAR				busco		≈32	
RESUMIR				resume		≈21	

5. Acción y movimiento

Lemas verbales	C_MdC			CSPN		
SUBIR	subes		≈57	sube		≈12
ARRASTRAR	arrastra	0.01%	≈40	arrastra	0.01%	≈58
MOVER	mueve	0.02%	≈35	mueve	0.02%	≈84
VOLVER	vuelves	0.01%	≈61	vuelvo		≈31
	vuelve	0.03%	≈21	volver	0.03%	≈23
	volverá		≈16	vuelve	0.03%	≈18
	volver	0.02%	≈15	volvía		≈18
				vuelven		≈12
IR	va	0.06%	≈55	ven	0.02%	≈30
	voy	0.01%	≈30	vas		≈22
				va	0.04%	≈21
				voy	0.01%	≈21
VENIR	venir	0.01%	≈23	venir	0.01%	≈25
	vienen	0.01%	≈20	viene	0.02%	≈16
	viene	0.02%	≈19	vienen		≈13
	venían		≈14			
ALZAR	alzó		≈20	alza		≈17
	alza		≈16			
TRAER	trae	0.01%	≈29	trae		≈12
LEVANTAR	levantaron	0.01%	≈47	levanta		≈14
	levanta	0.01%	≈25			
	levantar	0.01%	≈16			
CAER	cae	0.01%	≈14	caer	0.02%	≈37
				cae	0.01%	≈16
CRUZAR	cruzan	0.01%	≈26	cruces	0.01%	≈18

SALIR	saliendo		≈14
BAILAR	baila	0.02%	≈72
	bailan		≈23
	bailar		≈17
ATRAVESAR	atravesando		≈12
METER	metes		≈56
TOCAR	tocar	0.02%	≈21
	toca	0.01%	≈18
	tocando	0.01%	≈17
BAJAR	bajan		≈20
ALEJAR	alejarse		≈19
ENVOLVER	envuelve		≈21
ASCENDER	asciende	0.01%	≈18
PASEAR	pasear	0.02%	≈70
	paseas		≈63
VOLAR	vuela		≈23
GIRAR		girando	≈30
SONREIR		sonríen	≈54
LATIR		late	0.01% ≈29
LLEGAR		llegué	0.01% ≈63
		llegar	0.04% ≈14

TEMBLAR		tiembla		≈55
RECORRER		recorriendo	0.01%	≈30
		recorrer		≈12
AGITAR		agita		≈36

6. Comunicación

Lemas verbales	C_MdC			CSPN		
DECIR	dije	0.03%	≈159	dije	0.01%	≈55
	decía	0.03%	≈67	dices	0.01%	≈54
	dijo	0.05%	≈65	dirán		≈50
	digo	0.01%	≈54	diría	0.01%	≈44
	dicen	0.03%	≈52	digo	0.01%	≈35
	diría	0.01%	≈42	dicen	0.02%	≈33
CONSOLAR	consuela		≈36	consuela		≈37
CANTAR	canta	0.01%	≈18	cantan	0.02%	≈73
	cantaba		≈16	canta	0.02%	≈41
				cantaba		≈23
BRINDAR	brindo	0.01%	≈72			
ACARICIAR	acariciando	0.01%	≈68			
	acaricia		≈42			
ESCRIBIR	escribe	0.02%	≈32			
	escribir	0.02%	≈21			
ANUNCIAR	anuncia	0.01%	≈27			
HABLAR				hablamos		≈24
				hablaba		≈12

ADVERTIR		advierte		≈17
PEDIR		pide	0.01%	≈12

7. Consumo

Lemas verbales	C_MdC		
BEBER	bebiendo	0.02%	≈76
	beber	0.02%	≈65
	bebe	0.02%	≈51
	bebes		≈46
	bebo		≈43
	beben		≈32
FUMAR	fumando	0.01%	≈50

8. Cambio

Lemas verbales	C_MdC			CSPN		
PASAR	pasan	0.03%	≈63	pasan	0.01%	≈11
	pasar	0.04%	≈50			
	pasa	0.04%	≈46			
	pasas		≈33			
	pasaron	0.01%	≈14			
ARDER	arde	0.01%	≈55	arde		≈33
	ardiendo		≈41			
	arder		≈39			
	ardía		≈38			
ROMPER	rompe	0.01%	≈18	rompe		≈11

ABRIR	abre	0.02%	≈33	abre	0.01%	≈11
INCENDIAR	incendia		≈37			
ENVEJECER	envejecer		≈33			
PONERSE	ponerse	0.01%	≈19			
APAGARSE	apagarse		≈53			
CERRAR				cierra	0.01%	≈19
ENCENDER				enciende		≈35
QUEMAR				quema		≈15
ANOCHECER				anochece		≈53
LLOVE				llueve	0.01%	≈41
AMANECER				amanecer	0.01%	≈23

9. Posesión

Lemas verbales	C_MdC	CSPN
TENER	tengo	0.02% ≈35
		tuve
		tengo
		tienes
		≈32
		≈27
		≈19

DAR	doy		≈25	doy		≈34
	diera		≈20			
	da	0.05%	≈19			
DEVOLVER	devuelve	0.01%	≈30			
APODERAR	apodera		≈30			
RETENER				retiene		≈26

Anexo D: Palabras Clave del C_MdC Clasificadas por Categorías Gramaticales**

Categorías	Palabras clave	C_MdC (fr.)	FR %	CSPN (fr.)	FR%	Keyness
Sustantivos abstractos	grandeza	29	0.041596	4		18.478
	arte	54	0.077455	17	0.027513	16.06604
	gloria	42	0.060243	11	0.017802	15.79725
	poder	33	0.047334	7	0.011329	15.3649
	libertad	22	0.031556	3		14.11085
	civilización	11	0.015778	0		13.96222
	honor	10	0.014343	0		12.69286
	fuerza	22	0.031556	4		11.64268
	lectura	18	0.025818	2		12.86559
	orgullo	22	0.031556	0		27.92607
	desesperación	13	0.018647	0		16.50098
	furia	14	0.020081	1		11.93292
	fortuna	28	0.040162	1		28.35393
	destino	47	0.067414	10	0.016184	21.82612
	belleza	134	0.192203	52	0.084156	28.24012
	inteligencia	33	0.047334	2		29.5796
	locura	21	0.030121	1		20.03097
	fiebre	10	0.014343	0		12.69286
ilusiones	9	0.012909	0		11.42351	
Adjetivos	noble	28	0.040162	2		23.86808
	obscura	17	0.024384	0		21.57866
	grandes	35	0.050202	7	0.011329	17.15502
	querida	12	0.017212	0		15.23159
	misterioso	12	0.017212	0		15.23159
	enorme	23	0.03299	3		15.12996
	caliente	18	0.025818	2		12.86559
	única	10	0.014343	0		12.69286
	orgullosa	10	0.014343	0		12.69286
	tantas	25	0.035859	5		12.25257
	memorable	9	0.012909	0		11.42351
Adverbios	sí	99	0.142001	33	0.053407	27.0734
	cómo	101	0.144869	37	0.05988	23.64912
	ahí	54	0.077455	14	0.022657	20.5476
	quizá	47	0.067414	12	0.019421	18.19085
	ya	283	0.405921	171	0.276744	16.1048
	lentamente	27	0.038727	5		14.0877
	pronto	59	0.084627	22	0.035604	13.38063
	después	81	0.116182	37	0.05988	11.93833

** El corpus de referencia utilizado para generar esta lista de palabras clave es el CSPN.

Determinante	una	667	0.956711	451	0.729892	20.1609
Sustantivos concretos	copa	47	0.067414	9	0.014565	23.88281
	botella	18	0.025818	0		22.84811
	cabeza	44	0.063111	13	0.021039	14.27941
	entrañas	10	0.014343	0		12.69286
	película	15	0.021515	1		13.06889
	mujer	57	0.081758	18	0.029131	16.88427
	mujeres	38	0.054505	11	0.017802	12.66374
	policía	10	0.014343	0		12.69286
	animal	17	0.024384	2		11.81264
	animales	19	0.027253	3		11.12323
	páginas	29	0.041596	4		18.478
	campos	22	0.031556	2		17.17861
	luna	74	0.106142	22	0.035604	23.82546
	obscuridad	9	0.012909	0		11.42351
retrato	21	0.030121	3		13.10266	
Demostrativos	esa	287	0.411658	39	0.063117	184.8235
	ese	229	0.328466	50	0.080919	104.0156
	esas	87	0.124788	6		75.03493
	esos	80	0.114748	14	0.022657	43.59285
	eso	53	0.076021	7	0.011329	34.62919
	aquella	85	0.12192	27	0.043696	24.97338
	aquellos	40	0.057374	9	0.014565	17.63262
	aquellas	31	0.044465	7	0.011329	13.61733
	esto	38	0.054505	12	0.019421	11.25416
Inglés	the	43	0.061677	9	0.014565	20.26344
Preposiciones y conjunciones	que	1985	2.847184	1309	2.118466	71.8929
	como	746	1.070025	400	0.647354	69.10692
	ah	59	0.084627	3		55.41312
	ante	107	0.153475	31	0.05017	35.64214
	por	587	0.841963	354	0.572908	33.83525
	a	1044	1.497461	722	1.168474	26.9593
	quienes	30	0.04303	5		16.92567
	hasta	124	0.177859	59	0.095485	16.44113
	cuanto	47	0.067414	14	0.022657	15.08983
	pero	194	0.278264	112	0.181259	13.49093
	junto	53	0.076021	20	0.032368	11.76102
Nombres propios	shakespeare	24	0.034424	0		30.46512
	borges	18	0.025818	0		22.84811
	stendhal	17	0.024384	0		21.57866
	tácito	13	0.018647	0		16.50098
	césar	13	0.018647	0		16.50098
	virgilio	13	0.018647	0		16.50098

	mozart	27	0.038727	4		16.47325
	john	17	0.024384	1		15.36493
	welles	12	0.017212	0		15.23159
	velázquez	12	0.017212	0		15.23159
	lester	12	0.017212	0		15.23159
	montaigne	11	0.015778	0		13.96222
	von	10	0.014343	0		12.69286
	kavafis	10	0.014343	0		12.69286
	adriano	10	0.014343	0		12.69286
	lawrence	10	0.014343	0		12.69286
	callas	10	0.014343	0		12.69286
	marco	10	0.014343	0		12.69286
	teresa	9	0.012909	0		11.42351
Pronombres	usted	35	0.050202	1		36.80203
	mi	352	0.504891	208	0.336624	22.19665
	nosotros	55	0.078889	20	0.032368	13.03987
	nuestros	34	0.048768	9	0.014565	12.63247
	su	620	0.889297	444	0.718563	11.97105
	os	32	0.045899	9	0.014565	11.0583
Topónimos	venezia	28	0.040162	0		35.5434
	roma	38	0.054505	5		24.87833
	istanbul	19	0.027253	0		24.11758
	parís	28	0.040162	6		12.91712
Verbos	pasa	30	0.04303	4		19.49322
	pasaron	9	0.012909	0		11.42351
	leer	15	0.021515	1		13.06889
	supongo	9	0.012909	0		11.42351
	anuncia	9	0.012909	0		11.42351
	amamos	11	0.015778	0		13.96222
	amas	10	0.014343	0		12.69286
	siente	19	0.027253	3		11.12323
	cargad	12	0.017212	0		15.23159
	pasear	11	0.015778	0		13.96222
	baila	14	0.020081	1		11.93292
	contemplo	24	0.034424	2		19.38388
	brilla	22	0.031556	3		14.11085
	contemplas	9	0.012909	0		11.42351
	aparece	9	0.012909	0		11.42351
	da	38	0.054505	8	0.012947	17.81378

Anexo E: Palabras Clave Negativas del C_MdC***

Palabras clave	C_MdC (fr.)	FR %	CSPN (fr.)	FR%	Keyness
silencio	46	0.065980092	75	0.121378861	-10.96994019
negro	7	0.010040449	23	0.037222851	-11.0355854
tras	22	0.031555697	45	0.072827317	-11.08441925
vivo	9	0.012909148	27	0.043696392	-11.72555161
llegar	6		22	0.035604466	-11.75557804
no	620	0.889296889	670	1.084317803	-12.79695702
ni	118	0.169253275	161	0.260559946	-12.88775063
dolor	12	0.017212197	33	0.0534067	-12.89407253
los	1017	1.458733797	1064	1.721961498	-14.54272556
tan	83	0.119051032	127	0.205534875	-15.38839912
tiempo	81	0.116182335	125	0.202298105	-15.55676651
hojas	5		24	0.038841236	-15.94283772
cielo	23	0.032990046	53	0.085774399	-16.07793427
las	699	1.002610564	769	1.24453795	-17.32812691
pecho	10	0.014343498	35	0.056643471	-17.89731789
en	1609	2.307868958	1652	2.673571825	-18.08021927
voz	16	0.022949597	45	0.072827317	-18.09085083
palabras	32	0.045899194	69	0.111668557	-18.72362518
para	198	0.284001261	263	0.425635219	-18.78649139
al	333	0.477638483	409	0.661919415	-19.78598022
rosas	5		28	0.045314778	-20.57745552
entre	72	0.103273183	124	0.200679719	-20.98453331
cuatro	6		31	0.05016993	-21.65158653
palabra	10	0.014343498	39	0.063117012	-22.02653885
jardín	7	0.010040449	36	0.058261856	-25.06852531
sombras	9	0.012909148	41	0.066353776	-26.22972107
luz	121	0.173556328	194	0.313966662	-27.09621429
del	617	0.884993851	726	1.174947381	-27.1825428
sin	150	0.215152472	230	0.372228503	-28.09074974
amor	103	0.147738025	175	0.283217341	-28.62581444
porque	41	0.058808342	98	0.158601716	-31.49731445
un	798	1.14461112	927	1.50024271	-31.92891312
azul	10	0.014343498	49	0.079300858	-33.02864456
agua	21	0.030121345	70	0.113286942	-34.10476303
aire	34	0.048767895	95	0.15374656	-37.89905167
pues	16	0.022949597	70	0.113286942	-43.44434357
el	1974	2.831406593	2190	3.544262886	-54.16468811
y	1985	2.84718442	2306	3.731995583	-81.06070709

*** El corpus de referencia utilizado para generar esta lista de palabras clave negativas, es el CSPN.

Anexo F: Lemas más Frecuentes de las Categorías Sintácticas de Clase Cerrada

Categorías de palabras de clase cerrada

Pronombres (P)		Posesivos (POSS)		Demostrativos (DEM)		Artículos (ART)		Conjunciones (C)		Cuantificadores (Q)		Preposiciones (PREP)		Relativos (REL)	
Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.	Término	fr.
se	656	su	609	esa	276	el	2729	y	1953	un	762	de	3847	que	1101
me	382	mi	340	ese	220	la	2475	que	572	una	642	en	1522	como	284
te	285	tu	268	esta	141	los	927	como	418	más	277	a	1059	cuando	157
nos	183	sus	265	este	119	las	643	o	220	todo	154	por	532	donde	114
lo	180	tus	135	aquel	98	lo	79	pero	188	algo	99	con	520	quien	60
yo	140	mis	118	esas	86			si	177	todos	76	para	191	cuanto	44
la	140	nuestra	48	aquella	81			ni	105	otro	76	sobre	171	quienes	30
lo_que	140	nuestro	38	esos	77			mientras	68	otra	75	del	164	cuya	14
le	122	nuestros	34	estos	34			sino	64	nada	73	sin	124		
tú	96	mía	19	aquellos	34			porque	41	tan	69	ante	107		
qué	83	nuestras	17	estas	31			mas	40	otros	62	bajo	93		
ella	60	tuyo	12	aquellas	29			aunque	34	muy	60	hasta	92		
él	57	míos	10	tal	12			e	15	unos	58	entre	70		
nosotros	56							pues	15	dos	46	al	64		
os	55							cuando	13	algún	43	desde	54		
mí	53									alguna	42	contra	51		
eso	51									cada	40	junto_a	50		

ti	48				tanto	33	hacia	43
los	46				alguien	32	tras	22
quién	40				nadie	31	como	16
esto	38				todas	30	a_través_de	10
ellos	35				unas	29		
usted	35				mucho	26		
las	33				tantas	25		
la_que	33				toda	23		
los_que	33				otras	21		
uno	33				tantos	20		
el_que	26				algunos	17		
les	20				un_poco	17		
conmigo	20				poco	16		
ellas	15				muchos	15		
aquello	15				menos	15		
vosotros	13				cierta	15		
contigo	13				tres	15		
las_que	12				cualquier	14		
éste	11				algunas	14		
					ciertos	13		
					ciertas	13		
					primera	12		
					alguno	11		
					mil	11		

Anexo G: Los Lemas más Frecuentes de Cada Tiempo y Modo Verbal

Clasificación de lemas verbales según su tiempo y modo

Modo indicativo								Modo condicional		Modo imperativo		Modo subjuntivo			
Presente		Pret. imperfecto		Pret. indefinido		Futuro simple		Condicional simple		Imperativo		Presente		Pret. imperfecto	
Lema	fr.	Lema	fr.	Lema	fr.	Lema	fr.	Lema	fr.	Lema	fr.	Lema	fr.	Lema	fr.
SER	586	SER	133	SER	121	SER	47	SER	14	MIRAR	30	SER	42	SER	42
HABER	130	ESTAR	39	DECIR	59	VER	13	PODER	12	DEJAR	25	ESTAR	12	PODER	11
ESTAR	121	DECIR	24	VER	40	ESTAR	12	DECIR	10	CONTEMPLAR	15	PODER	10		
PODER	98	TENER	22	HACER	29	HABER	11			RECORDAR	12				
SABER	73	HABER	19	PASAR	23	OLVIDAR	10			CARGAR	12				
HACER	71	MIRAR	15	IR	21					ESCUCHAR	10				
IR	69	SABER	14	MIRAR	16					BEBER	10				
MIRAR	65	IR	13	DAR	15										
PASAR	56	AMAR	12	SENTIR	15										
CONTEMPLAR	51	LLEVAR	12	SOÑAR	14										
DECIR	51	PODER	11	LEVANTAR	13										
TENER	51			PODER	12										
DAR	48			AMAR	11										
VER	48			BRILLAR	11										
AMAR	43			LLEGAR	11										
DEBER	37			TENER	11										
RECORDAR	34			QUEDAR	10										

BRILLAR	33
SENTIR	29
VOLVER	27
VENIR	26
OÍR	24
QUEDAR	24
DESEAR	23
DEJAR	22
PARECER	22
BEBER	21
ABRIR	20
BAILAR	20
SEGUIR	20
PENSAR	19
IMPORTAR	18
ESCUCHAR	17
LLAMAR	17
LLEGAR	17
PERDER	16
AGUARDAR	15
DORMIR	15
QUERER	15
SENTIR/SENTAR	15
TOCAR	15
CRUZAR	14
ESCRIBIR	14
ABANDONAR	13
APARECER	13
LEER	13
LEVANTAR	13

SABER	10				
-------	----	--	--	--	--

LLEVAR	13
MOVER	13
SALIR	13
CAER	12
CONOCER	12
ENTRAR	12
ESPERAR	12
PASEAR	12
TRAER	12
ACOMPañAR	11
ALZAR	11
ARDER	11
CANTAR	11
ILUMINAR	11
NOTAR	11
ROMPER	11
SERVIR	11
SOÑAR	11
SUBIR	11
TOMAR	11
ANUNCIAR	10
BRINDAR	10
MORIR	10
OFRECER	10
PEDIR	10
