



Artículos

Adverbialidad locativa en *Reptil en el tiempo*: estudio de lingüística computacional

Augusto Escobar Mesa*
Universidad de Antioquia

*Primera versión recibida: 18 de marzo de 2003; versión final aceptada:
22 de abril de 2003 (Eds.)*

Resumen: Mediante el programa de lingüística computacional Cratilo (© Jorge Antonio Mejía, Francisco Javier Álvarez, John Albeiro Sánchez, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia), diseñado para el análisis cuantitativo de textos literarios o de otros géneros, el presente artículo se ocupa de la novela *Reptil en el tiempo* (1986) de María Helena Uribe de Estrada. Esta novela fue seleccionada por su novedad formal, su propuesta temática y su construcción estructural. El tratamiento del espacio en la novela se hace desde los adverbios locativos. Sólo se registran aquellos que cumplan exclusivamente su función (su univocidad) y se dejan de lado los que por su mismo contexto son equívocos. Se verifica su proporcionalidad: su relación con la totalidad de las frecuencias para construir una jerarquización porcentual que indique la prioridad establecida frente al texto y, por ende, su posible significación.

Descriptor: Novela colombiana; Lingüística computacional; Programa Cratilo; Literatura femenina colombiana; *Reptil en el tiempo*; Uribe de Estrada, María Helena.

Abstract: This article presents an analysis of *Reptil en el Tiempo* (1986), a novel by María Helena Uribe de Estrada, by using the computational linguistic program Cratilo (© Jorge Antonio Mejía, Francisco Javier Álvarez, John Albeiro Sánchez, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia). The roman was chosen because of its innovative form, the topic it proposes and its structural construction. The treatment of the space in the novel is

* Doctor en Letras, Universidad de Bordeaux III, Francia; profesor de la Universidad de Antioquia. aescobar@carios.udea.edu.co El presente artículo es un resultado de investigación del proyecto Sistema de Información de la Literatura Colombiana — SILC —, radicado en el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia — CODI—. E-mail: aescobar@carios.udea.edu.co

based on the locative adverbs. Only adverbs that completely fulfill their function (their univocity) appear, and those that because of their context seem equivocal are left out of consideration. Their proportionality is verified: their relation with all of the frequencies to build a graded hierarchy that indicates the priority established facing the text and thus its possible signification.

Key words: Colombian Novel; Computational Linguistic; Cratilo Program; Colombian Woman's Literature; *Reptil en el tiempo*; Uribe de Estrada, María Helena.

Podría decirse que el análisis cuantitativo computacional de textos literarios o de otros géneros es asunto bastante reciente en el ámbito académico latinoamericano, contrario de lo logrado en otros dominios académicos, especialmente europeos.¹ En el medio colombiano uno de los trabajos más avanzados en este campo con diversas aplicaciones ha sido el programa denominado Cratilo.² Cratilo es un programa de lingüística computacional que facilita a los analistas de textos diversas herramientas lexicográficas (cuantitativas) con las que es posible, a posteriori, realizar una o varias lecturas cualitativas, haciendo factible con ello distintas interpretaciones textuales; es un programa esencialmente descriptivo que identifica palabras gramaticales y no gramaticales que puede clasificar a priori —con la debida programación— más de cien categorías distintas; igualmente establece concordancias semiautomáticas y permite ubicar las palabras en su contexto. Con esta importante información sistemática y automática aprendida por el programa, es posible hacer inferencias de diversa índole del texto (método inductivo) una vez sometido al análisis, igual llegar a establecer conclusiones significativas en cuanto a la interpretación textual (Escobar, Mejía, 2001).

Para la aplicación del análisis cuantitativo computacional Cratilo se seleccionó la novela *Reptil en el tiempo* (1986) de la escritora María Helena Uribe de Estrada,³ por ser un texto significativo de la literatura colombiana de finales del siglo XX, por su novedad formal, propuesta temática, construcción estructural y modernidad. Uribe es considerada una de las escritoras más representativas de la literatura femenina colombiana.

1 Hay trabajos realizados al respecto por, entre otros investigadores, Giovanni Meo Zilio (1988, 622- 623), Georges Antoniadis (200, 297), Max Reinert (1997, 301-302; 1994, 172-173).

2 Elaborado por el profesor Jorge Antonio Mejía y expertos en ingeniería de sistemas de la Universidad de Antioquia.

3 Uribe realiza sus estudios primarios y secundarios en el colegio del Sagrado Corazón de Medellín. Continúa su formación en Bruselas y luego en Nueva York. Alterna sus estudios de

El tratamiento del espacio en la novela de Uribe lo haremos desde un elemento concreto, los adverbios locativos, para verificar la operatividad de la herramienta computacional. El procedimiento es el siguiente: teniendo en cuenta su frecuencia (mayor de cinco),⁴ sólo se registran aquellos adverbios locativos que en el debido espacio textual cumplan exclusivamente la función locativa (su univocidad) y se dejan de lado aquellos que por su mismo contexto son equívocos en su función, es decir, tienen otra distinta, por ejemplo, temporal, nominal, adjetiva, etc. Segundo, se verifica su proporcionalidad, es decir, su relación con la totalidad de las frecuencias, para dar a conocer su jerarquización porcentual (de mayor a menor) que permita indicar la prioridad establecida en el texto y, por ende, su posible significación. La información cuantitativa que brinda Cratilo de las formas espaciales adverbiales en la novela es importante no sólo para el análisis formal y sistemático de tales articuladores narrativos, sino para realizar diversas lecturas en el plano de su significación. La información resultante es el camino expedito para, mediante la aplicación de cualquier instrumento crítico y metodológico (la semiótica, la hermenéutica, la teoría crítica, la sociocrítica, etc.), observar, detrás de esos datos cuantitativos y recurrentes, estructuras profundas de contenido socio-ideológico (visión particular del mundo) o paradigmas semióticos, mediante el reconocimiento de ciertos ideosemas articuladores y estructurantes de la realidad.

Antes de entrar a analizar la adverbialidad locativa, consideramos pertinente dar a conocer algunos aspectos de la novela para su mejor comprensión. *Reptil en el tiempo*⁵ es un texto que la escritora Uribe estuvo reescribiendo durante más de veinte años y de la que se conocen once versiones mecanoescritas. Una lectura atenta de los manuscritos y de la edición definitiva deja entrever claramente el proceso de decantación estilística del texto, el interés de cons-

idiomas y artes plásticas con el deporte y la cultura en general. Es autora de un libro de cuentos *Polvo y ceniza* (1963), la novela *Reptil en el tiempo* (1986), dos libros de ensayos sobre el escritor y filósofo Fernando González, varios guiones para televisión, diversos relatos y numerosos ensayos y artículos periodísticos. También escribió poesía, pintó y tocó distintos instrumentos musicales. Entre sus lecturas preferidas se reconoce autores como Zola, Stendhal, Flaubert, Twain, Camus, Simone de Beauvoir, Manuel Mejía Vallejo, Fernando González, y buena parte de la literatura francesa de los años treinta a los sesenta del siglo XX.

4 Como punto de corte sólo se tuvo en cuenta para la estadística las frecuencias mayores de cinco, porque menos de esta cifra resultaba poco relevante aún para la evaluación cualitativa.

5 *Reptil en el tiempo*. Medellín: Editorial Molino de Papel, 1986. En adelante se sigue la paginación de esta edición. Todas las citas textuales de la novela se reproducirán exactamente con la tipografía peculiar de la primera edición, es decir, con cursivas, paréntesis, mayúsculas, puntos suspensivos, etc.

trucción y perfección formal del mismo y una profunda reflexión sobre la condición del espíritu humano, en especial, los afanes del alma femenina en su más agudo estado de pregunta por su razón de ser en un mundo que se torna cada vez más ajeno para la protagonista.

Fundada sobre una compleja estructura y diagramación tipográfica, la historia que se narra corresponde a la vida de la protagonista —sin nombre—, encerrada en una cárcel por la muerte de una amiga que ella mata por casualidad. Aunque nadie la acusa, decide entregarse a la justicia y asumir el castigo que merece para remediar una culpa que implicará mucho más que el acto cometido. Se inicia para ella un calvario sin tregua. En el penal trata de aislarse del mundo y familiares para iniciar el camino del remordimiento. Sabe, además, que otra prisión pesa sobre ella: la de la culpa que va acentuándose hasta fundirse con una culpa de origen, superior a cualquier destino humano. La prisión física se convierte en un refugio para dialogar consigo misma. Trata de encontrar con desasosiego alguna salida a su alma angustiada, pero sólo halla silencios y oscuridad. Padece el olvido de sí, la indiferencia ante todo y todos, el desencuentro con Dios. Por su conciencia pasa la imagen reiterada de la muerte: sólo le queda la escritura como una forma de enfrentar el desolado porvenir. Desde sus soliloquios entendemos el estado de abandono físico y del peso moral que la asfixia, los recuerdos felices de infancia que contrastan con el presente, el paso ineludible del tiempo y la búsqueda desesperada e imposible por establecer una comunicación con el Otro (Dios) y con los otros que revelan su propia contingencia y fragilidad. Nos habla de sí misma, de su inmenso dolor, de su desgarramiento por una falta que extiende sus raíces más allá de su existencia individual.

En la cárcel entabla amistad sólo y esporádicamente con una monja con la que comparte sus dudas, desvelos y soledad. La religiosa sirve de pretexto —supuesto narratorio— para que la protagonista desnude su alma al lector. Así, sabemos que vive sumergida en un inframundo de suciedad, orfandad y abandono. Se rebela contra el orden, la limpieza y contra las normas de la institución; critica a quienes se jactan de la pulcritud externa porque considera esto como una especie de máscara que cubre lo natural y la propia realidad enajenada por la sociedad de consumo. Su vida se vuelve insoportable por el peso de la tragedia que lleva. En medio de los muchos monólogos, la protagonista decide escribir la historia de otros seres sufrientes, cuya existencia real y cotidiana se mueve entre la incertidumbre de sus actos, la fe en Dios erosionada por esos mismos actos y el afán de saber quiénes son y qué sentido tienen sus vidas. Ellos inten-

tan diversos modos de fuga ante la imposibilidad de resolver sus propios conflictos. Así, cada reflexión de la protagonista sobre sí misma, sobre su fe, sobre sus prejuicios sociales y morales o sobre la vida y la muerte, se ve proyectada en otras historias que intercala al relato principal y en las cuales aparecen otros personajes que padecen la angustia de existir. El libro interpolado que recoge todas esas historias se titula *Estos pies nuestros*,⁶ que se distingue del relato principal, *Reptil en el tiempo*, porque sus páginas son de color sepia y con paginación diferente a la historia matriz (con números arábigos y en orden secuencial), mientras el color de las páginas del libro principal es blanco y aparece paginado con letras minúsculas.

Finalmente la protagonista ensimismada, y luego de haber vivido con amor, con agonía y con pasión todos aquellos seres, “retazos de su alma”, se siente en la más oscura de las noches que le hace bordear la cima de la desolación y de la locura. Al no poder congraciarse con la vida, se deja a la deriva hasta la abulia casi total. Sólo la escritura la sostiene en vilo como un péndulo y la conforta, aunque a veces también la desespera. La escritura se convierte en su realización como persona y como mujer, le permite trascender la vil condición material y acercarse a algo más perenne. Representa la más alta expresión del espíritu humano, algo que la acerca en cierto sentido a la trascendencia.

Teniendo en cuenta lo anterior podemos inferir, a priori, la existencia en la novela de un reducido universo referencial espacial material, concreto, medible en relación con uno subjetivo, abstracto, intrasubjetivo y metafísico. Esto, visto desde los adverbios espaciales como clasificadores gramaticales. Decimos que esta espacialidad física, observable, es altamente limitada porque la historia de la novela y la acción de la protagonista y personajes creados por ella (desde esta última perspectiva, lo espacial se restringiría a algo meramente ficcional) se desarrolla en buena parte en espacios cerrados (pieza, casa, iglesia, clínica, convento, de la intranovela *Estos pies nuestros*) y particularmente en uno clausurado por excelencia, el presidio y la celda, en la que se encuentra la protagonista del texto eje (es decir, de *Reptil en el tiempo*). En ese sentido, a medida que avanza la historia, más se recluye el personaje y van desapareciendo los espacios abiertos, externos, materializables, para dar lugar al mundo restringido del calabozo y al universo limitado de unos cuantos objetos y de nociones que pierden su condición específica de espacio medible para convertirse en datos

6 Por las características de extensión, trama y desenlace es otra historia, o podría denominarse subhistoria porque depende de la primera, mas supera la función de un simple microrrelato interpolado.

abstractos, modales y psíquicos. La celda, última instancia de concentración de lo locativo, termina siendo complemento esencial e ineludible del cuerpo y, a su vez, réplica del alma. Para alguien que vive en función del diálogo consigo misma y con su conciencia, los referentes materiales, la locatividad del mundo de fuera, la geografía de lo externo terminan siendo un obstáculo, un impedimento para alcanzar tan anhelada ascesis mental y espiritual y poder acceder así al reino de lo metafísico.

El topos espacial observado en los adverbios adquieren gran relevancia en relación con cualquier otra forma locativa, de ahí el interés de su estudio. En el criterio de Alcaraz y Martínez, los adverbios espaciales “son los que denotan un lugar en el que puede ubicarse algo, ya sea un objeto, ya sea la acción, estado o proceso significados por el predicado” (1997, 32). En un texto narrativo lo locativo, entendido como adverbio o sustantivo, además de ser un componente necesario por la función articuladora de la forma y la trama, lo es por su efecto de cohesión de las historias y subhistorias. El espacio pone de manifiesto la naturaleza real de los seres y las cosas y la dimensión que le corresponde en un orden cronotópico. El espacio asegura pues el carácter distintivo de lo existente, es decir, se manifiesta como cosa. Cada ser y cada cosa es pues lo que es específicamente en la medida básica de su materialidad física y su ubicación en un tiempo que le pertenece. Esa especificidad permite su reconocimiento. Así, cualquier elemento gramatical que represente una forma en el espacio real o imaginario es significativo y apunta a revelar un valor, bien sea de uso o de cambio, según la perspectiva del observador, creador, lector y de la cosa misma (comprendidos los seres vivos o inertes). Es decir, no hay gratuidad en la existencia y presencia de las cosas, y menos lo hay cuando se trata de construcciones de mundos imaginarios o simuladores de la realidad. En el texto, la cronotopía adquiere relevancia porque existe por voluntad del creador e interactúa con los demás del conjunto, generando espacios de sentidos.

Todo texto narrativo, mediado pues por una historia, funciona porque se estructura sobre dos ejes esenciales sobre la cuales se cimenta, un dónde y un cuándo, cronotopos que dependen, a su vez, de un qué (diégesis) y específicamente de un cómo (estructura). Unos y otros se vuelven construcción múltiple interactuante en el caso del universo ficcional narrativo.

En la oración, el adverbio tiene gramaticalmente la potestad no sólo de acompañar al verbo, al adjetivo y a otro adverbio, sino de modificarlo o precisar su sentido. De ahí la importancia de reconocer su operatividad como componente de la oración en la organización, distribución y funcionamiento textual.

El uso de los distintos adverbios locativos en la novela de Uribe permite precisar ciertos sentidos de la obra que no deja de abrirse de nuevo en el plano semántico, pero como elementos gramaticales que son, permiten igualmente la restricción del dominio de significación y nos hace accesible una aproximación al texto. El eje de la novela gira en torno a la historia de la protagonista encarcelada sin ninguna otra acción más que la mirada sobre sí misma. Sin embargo, el texto tiene la virtud de abrirse una y muchas veces (en su recepción) por, entre otras cosas, su manifiesta riqueza léxica, su elaborada construcción formal, el manejo de recursos lingüísticos que se hacen medios indispensables para mostrar el estado de reflexión y autorreflexión de un ser doblegado por sus faltas. Reflexión que no se agota en sí; por el contrario, en la novela una idea remite, trae otra y ésta a muchas más formando una cadena interminable, respondiendo de algún modo al subtítulo del texto: “ensayo de una novela del alma”. Son ejercicios, aproximaciones, intentos renovados, ensayos para construir un orden narrativo, un universo textual que dé cuenta del espíritu de un alma agónica.

Visto lo espacial desde una perspectiva desde lo exterior hacia lo interior, es decir, en profundidad o con cierto carácter centrípeto, podemos observar diversos niveles de realidad espacial en la novela que lleva hacia una cierta esencialidad (el cuerpo, la escritura). El primer nivel es *el mundo exterior* que en la tercera página de la novela, de las 245 que tiene, desaparece para dar lugar, en ocasiones, a imágenes, ruidos o reminiscencias externas, casi todas provenientes de la infancia y del pasado en general. El segundo nivel corresponde a la *cárcel* (24f)⁷ y a su interior, y en muy pocas veces se habla de ella, por ejemplo, el *patio* (14f), los *muros* (7f), los *corredores* (5f), ya que la protagonista se niega a salir de su propio lugar de reclusión, luego es innecesaria la referencia a otro espacio distinto a aquel en el que se encuentra, es decir, la celda o tercer nivel de concentración espacial. Este nivel se afianza con un cuarto, ya subjetivo, y que sería el deseo de la protagonista de rechazar todo contacto con el mundo exterior aún dentro de la misma cárcel, para hacer más agudo el estado de confinamiento, de negación y abandono de sí. Esta abulia hacia cualquier cosa externa o que le recuerde ese mundo, puede observarse en la suciedad de la celda, en el abandono físico y corporal del personaje, en el mínimo consumo de alimento, como si fuera parte del proceso necesario de despojo de lo material hacia el camino ascético. Podría hablarse de un quinto nivel completamente intrasubjetivo, psíquico, donde no hay posibilidad de resquicio alguno para la

7 Irá seguido del número de ocurrencias la letra f para designar “frecuencias”.

referencia espacial, ni siquiera verbal. Corresponde al estado de la conciencia de la protagonista que se manifiesta de diverso modo: un yo consciente, profundamente crítico, que lucha por sobrevivir a su condición agónica, un yo supraconsciente (normativo, moral) que pone en evidencia su sentimiento de autonegación, de culpa, de pecado original —percibido en referencias reiteradas a los sustantivos *agua* (29f), *mar* (22f), *tierra* (20f), *polvo* (19f), *barro* (5f) (véase anexo I)—, y la presencia de un yo que deja aflorar su rebeldía, su no sometimiento, su unicidad, distinción y el deseo de perennidad con una escritura y vida singular.

En el cuadro sobre la adverbialidad locativa se puede observar la totalidad de los adverbios locativos utilizados en la novela con sus frecuencias, porcentualidad y escala decreciente según su predominio en el texto (C1).

C1

ADVERBIOS LOCATIVO			
341 ocurrencias y 20 formas gráficas			
Número	Adverbio	Frecuencia	Porcentaje
1	donde	57	16,7%
2	dónde	44	12,9%
3	aquí	39	11,4%
4	junto	28	8,2%
5	dentro	19	5,6%
6	allá	18	5,3%
7	detrás	15	4,4%
8	lejos	15	4,4%
9	bajo	12	3,5%
10	cerca	12	3,5%
11	encima	10	2,9%
12	arriba	10	2,9%
13	abajo	8	2,3%
14	adelante	8	2,3%
15	adentro	8	2,3%
16	fuera	8	2,3%
17	allí	8	2,3%
18	debajo	8	2,3%
19	atrás	8	2,3%
20	afuera	6	1,8%
Total		341	100%

Una simple mirada sirve para constatar la prioridad establecida con respecto a dos adverbios cuyas altas frecuencias resaltan por encima de los otros: *donde* (57f) y *dónde* (44f), es decir, casi una tercera parte (101f=31%) de la totalidad de ocurrencias (341f). Como se observó brevemente en la relectura de la diégesis y en los avances interpretativos hechos en la parte introductoria a la espacialidad, estos adverbios, que denotan una imprecisa relación espacial, permiten corroborar que la historia de la novela carece casi por completo de acción, de movimiento, de desplazamientos y, por ende, se hace innecesaria una recurrencia a lo espacial concreto, identificable. Todo se reduce a biografiar el estado del alma de un ser doliente encerrado en su propia piel y su pecado. Bastan algunos ejemplos, entre muchos, de distintos adverbios locativos que presupondrían alejamiento del sujeto que habla o actúa, para evidenciar que ni siquiera en éstos se da tal distancia, que todo termina siendo un reflejo del centro de la acción y de la subjetividad de la protagonista y personajes:

“Dicen que el hombre es el único animal erecto. Se yergue para andar, busca reposo en los taburetes porque la urbanidad no le permite acostarse fuera de su cama” (31).

“Preguntaste por ella, a cada hora, durante varios meses. Yo contestaba: Está aquí o allá, ya viene, espera” (109).

“Hubiera querido retroceder el tiempo porque no se retracta uno ante los hombres y Dios no estaba allí, no estaba en ninguna parte, de otro modo me habría retenido” (104).

“En su borde [de la almohada] recostaba la cabeza para no quedar muy lejos de ti” (67).

Cuando se requiere hacer menciones espaciales mínimas para que la historia narrativa funcione, se hace para indicar el estado de pérdida de lo locativo, de la “sitialidad” y mostrar la condición de arrinconamiento, de solitariedad, de aislamiento del mundo de la protagonista, representado en la ausencia de personas y cosas de valor en torno a ella, porque, como dice Bachelard, todo rincón de una casa, de una pieza, de un “espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad” (1986, 171). Soledad para revelarse ante sus remordimientos y vacío de respuesta a las preguntas metafísicas. Tal estrechamiento físico sobre sí misma conlleva una marca negativa porque “restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo” (171). Contrario a lo que piensa Bachelard de que en el “rincón no se habla consigo mismo”, en la novela es precisamente en ese “rincón vivido” y rodeada por el “silencio de los pensa-

mientos” (172) que la protagonista entabla un profundo diálogo consigo misma y con un Dios cuya ausencia es presencia. Nada mejor que la siguiente cita para percibir tal atmósfera de confinamiento de la mujer: “Queda más lejos el suelo del alma, que el dolor de la inconsciencia. Todo el misterio se ha refugiado en el rincón más inaccesible” (208). En la siguiente cita se afirma una presencia ausente del otro y en el fondo el deseo de interlocución con el ser que la acosa (la amiga muerta) para restituir la unidad perdida (la amistad, la vida, la conciencia no culposa): “*¡Esta maldita cárcel tiene la culpa!, exclamé. Me despertó el grito. Fue peor la sensación de no estar junto a ti, pero perseguí el sueño en la imaginación para componerlo a mi modo*” (231).

Precisamente algunos de los siguientes adverbios con alta frecuencia son dicientes al respecto del estado de encerramiento: *aquí* (39f), *junto* (28f), *dentro* (19f), *encima* (10), *adentro* (8), cuya suma representa casi la otra tercera parte de las ocurrencias (104f=31%). Estos adverbios denotan la disposición de centralidad (más que en la cárcel como espacio cerrado todo sucede en la celda, espacio clausurado), de convergencia hacia elementos espaciales cada vez más reducidos en cuanto a su locatividad, pero a su vez altamente valorativos en cuanto a la significación que representa para el personaje y para la historia narrada: *papel/es* (28f), *cama* (17f), *mesa* (17f), *carta* (15f) —estos cuatro elementos representan las máximas ocurrencias en el campo de los objetos, 77f de 290 ocurrencias que equivalen a 27%—, *libro/s* (14f), *tinta* (7f), *lápiz* (6f), *máquina* (5f) (véase anexo II).

Así como la casa o sus sustitutos (convento, iglesia, etc.) terminan, según Bachelard (1986, 33-106),⁸ siendo un universo único y peculiar del hombre, “su rincón” —la celda en el caso de la protagonista— constituye su cosmos. Hasta en ese lugar íntimo los pocos objetos que hay se vuelven únicos, esenciales porque en ellos se proyecta y realiza la protagonista al nombrarlos y determinar su utilidad mediadora como el papel y el lápiz (ya que ella es, ante todo, un ser de palabras, pensante y autónomo). Los objetos la convocan, animan y con el uso de algunos: máquina, papel, tinta, etc., ella hace catarsis mediante el ejercicio —en que interactúan parte o todos— de la escritura; actividad ésta que libera su espíritu de la sujeción de las cosas, de las paredes que la someten y permite romper las cadenas que le atan física, emocional y afectivamente. Ella vuela libre con su imaginación —que recuerda al personaje Meursault de Camus

8 Bachelard dedica dos capítulos al tema de la casa en su *Poética del espacio*: “La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza” y “Casa y universo”.

cuando en la celda da rienda suelta a sus ojos e imaginación que van tras las nubes más allá de las rejas que le atan— a pesar de la intimidación de su delito y culpas, y no en vano afirma: “*La mente es lo único que no me arrebataron. Para quitármela habrían tenido que matarme, y aún así seguiría conmigo*” (118).

Observando el cuadro de los adverbios locativos (C1), encontramos los siguientes con mayor frecuencia:

Donde: con 57 ocurrencias, equivalente a 16.7% de todas las frecuencias adverbiales locativas (341f); este adverbio indica una vaga relación locativa que sólo se determina por su antecedente, lo cual, según *Vox*, “puede ser otro adverbio locativo, un sustantivo que exprese lugar, un pronombre neutro, o el concepto general expresado por una oración” (1968, 637). La prioridad de este adverbio, al igual que su compañero el interrogativo, admirativo o enfático *dónde* (44f, 12.9%), son indicativos de la posición de indefinición espacial en la novela. El primero, acentúa el carácter de una historia carente de acción. No interesa una ubicación espacial precisa de seres, objetos, menos una toponimia, salvo el ser que piensa y dramatiza su propio estado íntimo, el cual no demanda asidero material alguno. Las siguientes citas ilustran al respecto:

“Es una mujer triste, entre un montón de gente triste que ríe y ríe sin parar. Durmiendo donde puede, comiendo cuando le den con qué, muriendo en el abrazo de cada noche” (161).

“Este hombre es un camino hacia donde se junta el alfabeto en una sola letra. Nada más” (243).

El segundo adverbio, *dónde*, acuña el primero, ya que el espacio en el texto se hace pregunta metafísica, interrogante de una razón de ser en sí y en el mundo. La protagonista hace de su discurso un cuestionamiento permanente. Casi podría decirse que no hay página en la que no aparezca una o muchas interrogaciones que le sirven para poner todo en cuestión. Veamos unos cuantos ejemplos de este preguntar incesante sin posible respuesta:

“*La soledad es la misma. ¿Dónde estará el amor que cubra todas las distancias de un alma que nació infinita?*” (26).

“No sé por dónde empezar. ¿A dónde se fueron mis palabras? Se han sumado al mutismo y en él permanecen para darnos cuenta de nuestra nada” (70).

“Es inútil desearlo, si existiera Dios, si leyera esta carta a medida que la escribo, no le importaría yo, ¿sabes a dónde van los rechazados?” (107).

Así como la narradora dice que novela es un ensayo del alma, también podría decirse que es la novela de la pregunta por el ser, es el texto que interro-

ga y se interroga dando pie a un autorreflexividad singular y la estadística corrobora ese estado de pregunta del texto cuando en el siguiente cuadro (C2) de signos utilizados en la novela, observamos como el signo interrogativo aparece 413 veces de un total de 962, que equivale a casi la mitad de los signos del texto (43%).⁹

C2

CUADRO DE SIGNOS			
Nº	Signos	Ocurrencias	Porcentaje
1	Interrogación ?	413	43,0%
2	Paréntesis ()	271	28,1%
3	Espacios en blanco ¹⁰	184	19,1%
4	Puntos suspensivos ...	45	4,7%
5	Admiración ;	33	3,4%
6	Múltiples puntos	15	1,6%
7	Doble paréntesis (())	1	0,1%
Total		962	100%

Aquí: Es el adverbio que mejor responde a la condición del personaje, de ahí su alta frecuencia. Con 39 ocurrencias que equivalen a un 11.4% del total, este adverbio señala el lugar en que se halla de manera precisa el personaje que habla, la protagonista, y decimos esto porque en la novela este adverbio no admite la otra variante, es decir, proximidad. No hay fisura alguna. La protagonista se define por el lugar que ocupa físicamente en toda la novela: encerramiento, en un aquí (calabozo) y en un ahora que se eterniza y se sobredimensiona hasta alcanzar la propia conciencia. Veámoslo con algunas citas:

“*Aquí* atardece ahora, (*como todos los días*). Ya conoce el proceso de cuatro paredes blancas que se vuelven más severas y sombrías” (50).

“Si supiera que allá también se va a encontrar con ese mismo Alfredo que se fue; y ella, *aquí*, será la misma. Nada habrá cambiado, aunque pongan el océano de por medio” (200).

“Me pareció atrevida esa manera mía de estudiarlo. Bajé los ojos. ¿Para qué quiero paraíso, si él está *aquí*?” (243).

9 Debido a su importancia, este tema de los signos en la novela se está trabajando para otro artículo en conjunción con los de personajes, cuerpo y escritura.

10 Éstos aparecen en distinto tamaño y forma hasta llegar a la hoja vacía.

Se observa la coincidencia entre la alta frecuencia de ese *aquí* con los adverbios temporales *ya* (142f y segunda más alta ocurrencia temporal), *ahora* (72f) y *hoy* (53f) —suman 267 ocurrencias de las 868 existentes que equivalen a 30.8 % del total de los adverbios de tiempo (C3)— como para enfatizar el continuo presente en que vive la protagonista. La culpa, lo sabemos desde los griegos, hace que desaparezcan las fronteras entre las tres dimensiones temporales, haciendo de ello un eterno y acerbo presente en la conciencia individual. El cuadro siguiente es altamente significativo al respecto:

“Olvidar el pasado-presente-futuro, presente-futuro-pasado, futuro-pasado-presente superpuestos, ocultos, aprisionados entre sí. No sabe cuál derriba a cuál, ni qué ruidos aplastan con su peso a otros, que continúan sonando aisladamente, dentro de ella” (44).

C3

ADVERBIOS TEMPORALES			
Número	Adverbios	Frecuencia	Porcentaje
1	cuando	184	21,2%
2	ya	142	16,4%
3	siempre	83	9,6%
4	ahora	72	8,3%
5	entonces	69	8%
6	nunca	64	7,4%
7	hoy	53	6,1%
8	mientras	40	4,6%
9	aún	37	4,3%
10	mañana	30	3,5%
11	tarde	28	3,2%
12	todavía	21	2,4%
13	pronto	21	2,4%
14	ayer	13	1,5%
15	cuándo	11	1,3%
Total		868	100%

La voz sentenciosa de la reclusa con la que se abre el texto, ilustra la doble condición de opresión culposa que vive, espacial y psíquica. Así se expresa, insertando, además, al discurso un signo sintáctico de paréntesis para afianzar ese estado: “(Doble celda. La mía propia que me asfixia, y esta otra, con un

espacio libre entre la ventana y mi cuerpo...) [...] Sería incapaz de atravesar el límite que me separa de mí misma” (11-12). La celda es su rincón del cosmos que le permite acceder al nicho de su alma. Es el mundo del yo hecho pregunta que dialécticamente se conjuga con el no-yo (Bachelard, 1986, 35) del mundo de fuera, mundo que le sirve de acicate para alejarse de él —porque la pierde y la aleja de su yo cuestionado— y reconcentrarse en sí, en su caparazón óptica.

Una observación sobre el uso del *aquí* en la novela con respecto al adverbio *acá* que es su sinónimo, es que éste último, de mayor utilización entre los hablantes latinoamericanos y que indica un lenguaje más coloquial, más familiar, no aparece ni una sola vez en la novela. *Reptil en el tiempo* es un texto que revela una construcción lingüística sumamente cuidada, cuya decantación no es sólo estructural, sino también sintáctica y semántica. El manejo impecable de la lengua de Uribe hace pensar en una obra de arte que tiende a la belleza formal y espiritual, porque eso es lo que se observa en la novela a través del drama de la protagonista: alcanzar mediante el despojamiento de lo material la trascendencia del espíritu expresado en términos de un arte textual logrado por efecto de su decantamiento formal: doce versiones de la novela, veinte años de construcción y deconstrucción. Debido a ello se entiende la ausencia de la coloquialidad y el registro de voces y expresiones fijas marcadas por lo cotidiano, mas sí se resalta la presencia significativa del soliloquio, del monólogo indirecto, del interdiálogo entre un yo y su conciencia.

Junto: con 28 ocurrencias correspondientes a un 8.2% del total, este adverbio indica proximidad, pequeña distancia del que observa o punto de origen relacional. Al lado de la protagonista y aún de los otros personajes de la novela no hay lugar para el otro, sólo para el remordimiento, para la conciencia escindida. En la primera, por un acto homicida, y en los demás, por haber transgredido una norma moral y/o social, por haber apostasiado de la religión o quebrantado algún mandamiento, etc. Padres e hijos de *Estos pies nuestros* están juntos y sometidos al dilema de una caída que va más allá de la derivada por un acto cometido en el presente. Hasta los mismos elementos naturales conviven en una proximidad que se vuelve metáfora de la necesidad del otro —por su ausencia—, así enajene a momentos: “La tierra se hace humilde junto al mar. Es arena pobre y desnuda cuando el mar la toca” (58). La protagonista y los demás personajes conviven en espacios conjugados que los van cercando irremediamente para quedar sólo uno, el de la conciencia lacerada, como bien lo revela el siguiente pasaje: “Yo no veía el alma sino el cuerpo deshaciéndose, que se hundía conmigo junto con el sol rojo de la tarde tras el panorama eterno e inútil” (211).

Dentro: Sus 19 ocurrencias (5.6%) podrían sumarse a las de *aquí* con 39 (11.4%) y *adentro* con 8 (2.3%) para un total de 66 frecuencias, equivalentes a un 19.4%. Todos estos adverbios suponen un espacio limitado, interioridad, un flujo hacia el centro donde convergen toda la dinámica y fuerzas desplegadas por la protagonista y los otros personajes creados por ella. También *dentro* y *adentro* en el texto cumplen con otro sentido menos concretizable: el de interior de un lugar no espacial, concepto o término imaginario o metafísico, por ejemplo, “dentro de mi alma”:

“Realizó la obra de criarla libre, ahora vivirá sin dolor. Pero algo le quema, adentro: Dios también se aparta cuando él pasa” (134).

“Formaba parte del amor, y de la humanidad que la acorralaba desde adentro haciéndola partícipe de todas las generaciones” (187).

“(… *Comprenderé todos los lenguajes porque la voz estará dentro de mí*). ‘LLEVAD UNOS LA CARGA DE LOS OTROS...’ (233).

“Amigas siempre, estudiamos juntas, nacieron nuestros hijos casi entremezclados; nos ayudábamos. (Ahora es un cadáver dentro del mío)” (13).

Si a estos adverbios añadimos otros que denotan igualmente una proximidad generalmente mediata como: *junto* (28f, 8.2%), *detrás* (15f, 4.4%), *bajo* (12f, 3.5%), *cerca* (12f, 3.5%), *encima* (10f, 2.9%), *arriba* (10f, 2.9%), *abajo* (8f, 2.3%), *adelante* (8f, 2.3%), *atrás* (8f, 2.3%) y *debajo* (8f, 2.3%), tendremos 185 ocurrencias de un total de 341, que corresponderían a 54.2%, es decir, más de la mitad de la adverbialidad locativa que remite, como se ha visto, a una concentración del espacio que tiende a perder su consistencia física, observable, para dar lugar a referencias espaciales más conceptuales, abstractas, o por lo menos, cuya exterioridad deja de ser significativa en el sentido de concreción, para convertirse en nociones que remiten a estados inmateriales, subjetivos. Estos adverbios que muestran un tal carácter espacial evidencian el estado de ensimismamiento, de “egocentricidad” de la protagonista. El mundo gira alrededor de ella, los demás y lo demás parecieran ser simples efluvios de ella, al fin y al cabo los otros personajes existen porque se han desprendido de su conciencia. Nada más allá de sí y de su conciencia tiene sentido, de ahí el solipsismo y una realidad concentrada como una caparazón. Ilustremos ello con algunas citas textuales:

“*Quedo sola. Sigo corriendo con otros recién llegados. Van conmigo detrás de un nuevo tren y todos suben menos yo*” (235).

“No importa, el hombre y la mujer viven separados bajo el mismo techo, o con muchas paredes de por medio. La soledad es la misma” (26).

“Le hace falta el agua. Tan cerca de ella y tan lejos, a un paso, pero no hay proximidad posible cuando nos separa el tiempo. (*Minutos de polvo vivo ahora*)” (74).

“Alcanzó a llegar. La fetidez de su cuarto se le echó encima como un hedor ajeno” (234).

“amor entumecido, trabado entre las rayas finas que cruzan la superficie de izquierda a derecha (*o al revés*) para las palabras, de abajo hacia arriba (*o viceversa*)” (68).

Si a esas 185 ocurrencias, agregamos las 101 de los dos adverbios *donde* y *dónde* cuya definición locativa es poco precisa y ambigua, se puede evidenciar el nivel de abstracción que el espacio alcanza en la novela —esto se verá igualmente con los sustantivos locativos que enunciamos antes—, resultando así un gran total de 286 ocurrencias, es decir, más de las tres cuartas partes (83.8%) del total. El porcentaje restante, es decir, 16.2% corresponden a adverbios que indican alejamiento, distancia determinada o indeterminada casi siempre. Ellos son en orden decreciente: *Allá* (18f, 5.3%), *lejos* (15f, 4.4%), *fuera* (8f, 2, 4%), *allí* (8f, 2.4%), *afuera* (6f, 2%). Unos y otros denotan lugar alejado, distante, a veces impreciso con respecto al que habla. Menos preciso es el caso de *allá* en relación con la determinación locativa de *allí*, y éste en relación con *aquí*, designa un sitio o paraje indefinido. Unos relativizan a otros según la proximidad al lugar centro de la acción (la celda) o al sujeto que habla (la homicida):

“Miró a los lados. Retrocedió para orientarse. El patio conocido quedaba lejos; éste le pareció una plaza desierta, desolada, con corredores de pilares y rejas como fachadas solitarias de interiores ocultos” (232).

“Y un nuevo amor para vivir la fuerza, y perseguir juntos ese otro hacia el cual vamos como ríos al mar, como mar a las nubes, a los cúmulos más altos y más allá” (48).

“Estaré fuera tres días. No es un viaje común, éste. Se trata de un anciano que corre hacia su madre para recuperar la infancia” (217).

“*Un murmullo suave del riachuelo, y el lecho del riachuelo que arrullaba su ser eterno, ahora dueño de ella más que el hombre que allí la había llevado*” (187).

Cada uno de los adverbios locativos que remiten a exterioridad expresa en la novela una intención que se conoce por la propia voz de la protagonista o de la narradora —alter ego de aquélla— y es la del mundo de afuera que se repudia porque le recuerda, de un lado, el desfondamiento de todos los valores morales producto del desquicio de la sociedad contemporánea, la parafernalia

de las modas efímeras, el ruido ensordecedor que aniquila e impide toda comunicación, la irresponsabilidad en la formación de los hijos, la pérdida de toda vitalidad para resistir la seducción del consumismo. Por otro lado, y desde una mirada interior, le hace presente su actitud orgullosa, autosuficiente que le aleja de todos al reconocerse como ser único, superior, y eso la hace flaquear en su afán de acceder a la privación de toda vanidad. Hasta los mismos adverbios locativos de distancia no muestran una tal lejanía de quién habla o actúa por el carácter, como se ha dicho, siempre subjetivo, autorreflexivo del texto. Esto puede observarse en los ejemplos siguientes, entre muchos otros, en que lo exterior en la novela no es más que un complemento del mundo interior:

“Se vuelve para buscarla con un gesto instintivo y olvidado. Sabe que no está allí, sin embargo, acecha; casi [que] lamenta la mentira de esos dedos ausentes que lo tocan” (219).

“Le hace falta el agua. Tan cerca de ella y tan lejos, a un paso, pero no hay proximidad posible cuando nos separa el tiempo. (*Minutos de polvo vivo ahora*)” (74).

“*No empujan lentamente hacia lo desconocido y, de pronto, nos damos cuenta de que no podemos retroceder. ¿Es malo querer prolongar un poco más allá las paredes de nuestra habitación? Yo sólo quería vivir*” (224).

“Cada día crece más, como el trabajo. Las piernas no pueden con su cuerpo más y más estrecho por dentro, más grande y más voluminoso por fuera” (188).

En segundo lugar, la protagonista rechaza el mundo externo —teniendo en cuenta los actos de los otros personajes creados por ella en la subhistoria *Estos pies nuestros*— porque en éstos se pone de manifiesto un estado de vacío, de muerte en vida que se actualiza por la ausencia de Dios, por los sentimientos culposos de los personajes al haber violado muchas de las prescripciones morales y religiosas, por un acendrado pesimismo que les impide reconciliarse consigo y con el mundo.

Cuando al inicio de este trabajo se habló de los varios niveles de espacialidad en el texto —todos ellos en progresiva concentración hacia el centro—, se pudo ver al igual que ahora que, tanto desde la adverbialidad como de la sustantividad locativa, la novela de Uribe es la representación de un universo centrípeto. En ese universo todo converge hacia el uno y único personaje, la protagonista —los demás son espejos de ella—, mediado por una historia simple pero paradójicamente compleja e intrincada a la vez por sus efectos, ya que lo que sucede o se dice no muestra ni significa lo que en apariencia se ve o se

enuncia. Se observa un alto nivel de lucubración, de presuposición, de equivocidad, de hermetismo propio de una historia referida al alma individual. La mínima acción de la novela se difumina en un cerco de palabras: dichas, evocadas, soñadas, silenciadas, sugeridas, hechas pregunta sin posibilidad de respuesta alguna.

Observando detenidamente cada uno de los adverbios y su función más próxima, tal como lo vimos anteriormente, podemos agruparlos según cierta afinidad temática como puede observarse en el siguiente cuadro (C4).

Tal afinidad semántica permite inferir nociones claras en relación con el predominio de lo interior, indeterminado y abstracto, conceptos estos últimos que se asocian al primero en la medida que se alejan de lo real concreto para revelar una atmósfera, un estado subjetivo, psíquico a veces, o aún temporal; es decir, lo adverbial locativo se desliza o pierde su naturaleza para cumplir una función estrictamente de tiempo, pero igualmente indeterminado, porque sucede en la conciencia.

C4

TIPOS DE ESPACIALIDAD		
341 ocurrencias 20 formas gráficas		
Adverbios locativos	Frecuencia	Porcentaje
Espacio interior	66	19,4%
Espacio mediato	71	20,8%
Espacio inferior	28	8,2%
Espacio superior	20	5,9%
Espacio exterior inmediato	22	6,5%
Espacio exterior distante	33	9,7%
Espacio exterior indeterminado	101	29,6%
Total	341	100 %

Se seleccionaron siete grupos de adverbios acorde con el carácter espacial de ellos, comenzando por los que, según la diégesis y ciertos sentidos ya indicados y sugeridos de la novela, revelan interioridad y proximidad hacia lo que constituye el centro locativo esencial de la trama textual y del conflicto de la protagonista. Los adverbios van agrupados desde aquellos que ponen de manifiesto un mundo íntimo espacial y personal hasta los que expresan distancia, alejamiento, descentramiento. Así, en el primer grupo encontramos aquellos que indican exclusivamente el centro, “el rincón del mundo” lo llama Bachelard (1986,

34). En lo que llamamos *Espacio interior*, encontramos los adverbios *aquí* (39f, 11.4%), *dentro* (19f, 5.6%) y *adentro* (8f, 2.3%) con un total de 66 ocurrencias de 341, que equivalen a un 19.4%, es decir, la máxima recurrencia entre los demás grupos de adverbios con una cierta determinación espacial, ya que *donde* (57f, 16,7%) y *dónde* (44f, 13%), que son los de mayor número de ocurrencias (101f, 29.6%) y clasificados como *Espacio exterior indeterminado*, son adverbios cuya función locativa es indefinida. Sin embargo, en muchos de esos adverbios, la indefinición no va en detrimento de la proximidad, al contrario, revelan nociones altamente subjetivas, emocionales, bastantes próximas o relativas a estados de conciencia de la protagonista o personajes, constatable en las citas siguientes:

Es peor que una ironía. ¿Cómo puedo hacerlo, si aquí tengo la mía [la culpa] que me tumba?” (234).

“Yo sería un santo verdadero. Y me llenaba, por dentro, con mis propios gritos para ahogar el falsete de su voz” (102).

“*No es una avispa. Es roja, es bella. Si apagara la luz, ¿a dónde iría?, ¿qué haría sin mi luz?*” (115).

“Hoy, ayer, mañana: conceptos sin sentido, palabras huecas como su propia esencia. Se fue, no importa dónde, nunca le interesó el lugar” (200).

Observado el cuadro (C4), los adverbios del *Espacio interior* doblan en frecuencias a algunos grupos y a otros los triplica, por ejemplo en relación con los de: *Espacio exterior distante* (33f, 9.7%), *Espacio inferior* (28f, 8.2%), *Espacio inmediato* (22f, 7.4%), *Espacio superior* (20f, 5.9%). Los tres grupos: espacio mediato, inferior y superior con una frecuencia común de 119 ocurrencias que equivalen a un 34.9%, corresponden a una locatividad bastante próxima y mediata al espacio interior, por no decir que son extensiones de ese *aquí* y *adentro*. Los siguientes ejemplos son ilustrativos de ello:

“Los ojos sin abrir. Sólo su amor lo gozó vivo, bajo los besos” (194).

“El amor, vestido de hombre. Toda la dicha, detrás de unos ojos que la observan desde su propio abismo” (199).

“La indiferencia de Jenaro se le viene encima por las noches. La misma de aquel día” (191).

“Cada peldaño le pareció un paso hacia abajo, una caída que traicionaba sus pretensiones” (234).

“*No es más, pasó el cansancio sin decir que el sueño es una realidad. Pasó la risa entre tus dientes cerrados junto a mí*” (121).

“Tan cerca de su cuerpo, tan lejos de su alma” (151).

La adverbialidad locativa aquí estudiada cumple una función en la novela y es la de acentuar el drama que padece la protagonista enclaustrada y alejada del mundo exterior. En la medida en que el espacio desaparece como forma concreta, da paso a lo indeterminado, a formas cuya abstracción preanuncia nuevos sentidos mediados por lo subjetivo, por estados del alma, por lo metafísico. En consecuencia, la acción narrativa desaparece y se instaura otro nivel de realidad, el estado de la conciencia escindida, la palabra como único asidero. Con la siguiente cita textual de la escritora Uribe cerramos este libre ejercicio de lectura cuantitativa e interpretativa sobre la función de los adverbios locativos en la novela.

(Doble celda. La mía propia que me asfixia, y esta otra, con espacio libre entre la ventana y mi cuerpo donde puedo estirarme o caminar en redondo para conservar la elasticidad. Y me acuerdo del pececito de la biblioteca en su bomba de vidrio más pequeña que mi cabeza, donde giraba al compás de cualquier música. Decíamos que bailaba pero no era sino llanto, y dolor, y soledad. A medida que vivimos, vamos comprendiendo las actitudes de los otros. Ya he aprendido mucho y nada sé. Esto me conforma con mi encierro) [...] (Me protegen para que no escape, como si fuera posible saltar desde aquí. No comprenden. Soy homicida, pero temo la muerte. Sería incapaz de atravesar el límite que me separa de mí misma (11-12).

Bibliografía

- Alcaraz Varó, Enrique y María A, Martínez Linares. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Antoniadis, George y Claude Ponton. “Vers la génération noyau”, en : *Actas del VII Simposio Internacional de Comunicación Social, Santiago de Cuba*. Málaga: Centro de Lingüística Aplicada de Santiago de Cuba, Universidad de Málaga, 2001, 293-297.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: F.C.E, 1986.
- Escobar Mesa, Augusto y Jorge Antonio Mejía. “Examen de una interpretación de ‘El día señalado’, con el apoyo del programa Cratilo”, en: *Actas del VII Simposio Internacional de Comunicación Social, Santiago de Cuba*. Málaga: Centro de Lingüística Aplicada de Santiago de Cuba, Universidad de Málaga, 2001, t. II, 308-312; y en: *Sincronía*, Guadalajara, Revista

electrónica de Estudios Culturales del Departamento de Letras, Universidad de Guadalajara, 2001.

Meo Zilio, Giovanni. “El lenguaje poético de César Vallejo desde Los heraldos negros hasta España, aparta de mí este cáliz, visto a la luz de los resultados computacionales”, en: Américo Ferrari (ed.). *César Vallejo, obra poética (edición crítica)*. Paris: Archivos, 1988, 621-660.

Reinert, Max. “Les ‘mondes lexicaux’ et leur ‘logique’ à travers l’analyse statistique d’un corpus de récits de cauchemars”, en: *Langage et société*, 66, 1993, 5-39.

_____. “L’approche des mondes lexicaux dans Aurélia de G. de Nerval”, en: Evelyne Martin (ed.). *Les textes et l’informatique*. Paris: Didier Érudition, 1994, 145-175.

_____. “Les ‘mondes lexicaux’ des six numéros de la revue ‘Le surréalisme au service de la révolution’”, en: *Mélusine*, Cahier du Centre de Recherches sur le Surréalisme, 26, 1997, 271-302.

Uribe de Estrada, María Helena. *Reptil en el tiempo*. Medellín: Molino de Papel, 1986.

Vox. *Diccionario general ilustrado de la lengua española*. 2ª ed. Barcelona: Vox, 1968.

Anexos

Anexo 1

Sustantivos locativos						
944 Ocurrencias 80 Formas Gráficas						
Espacio abstracto indeterminado	Espacio abstracto determinado	Espacio citadino	Espacio citadino determinado	Espacio cerrado	Formas espaciales abstractas	Objetos
Agua (29f)	Camino (19f)	Calle (13f)	Casa (34f)	Puerta/s (43f)	Cosa/s (40f)	Papel/es (28f)
Mundo (24f)	Sitio (16f)	Ciudad (11f)	Cárcel (24f)	Pared/es (32f)	Lado (21f)	Pan/es (26f)
Mar (22f)	Lágrima (9f)	Parque (7f)	Iglesia (11f)	Ventana (24f)	Objeto (11f)	Cama (17f)
Tierra (20f)	Lugar (8f)	Edificio (5f)	Clínica (7f)	Suelo (22f)	Fondo (5f)	Mesa (17f)
Polvo (19f)	Gotas (6f)	Exterior (5f)	Hogar (5f)	Patio (14f)	Forma (5f)	Carta (15f)
Espacio (13f)	Basura (5f)		Convento (5f)	Rejas (10f)		Libro/s (14f)
Montañas (6f)				Piso (10f)		Vidrio/s (12f)
Cielo (6f)				Rincón (9f)		Vestido/s (11f)
Naturaleza (6f)				Techo (9f)		Café (10f)
Hierba (6f)				Muros (7f)		Cigarrillo (10f)
Arena (5f)				Fondo (7f)		Espejo (10f)
Barro (5f)				Cemento (7f)		Leche (9f)
Desierto (5f)				Baño (6f)		Ropa (9f)
				Dormitorio (6f)		Zapatos (9f)

Espacio abstracto indeterminado	Espacio abstracto determinado	Espacio ciudadano	Espacio ciudadano determinado	Espacio cerrado	Formas espaciales abstractas	Objetos
				Corredores (5f)		Muebles (9f)
				Celda (5f)		Comida (8f)
						Sábanas (8f)
						Sotana (8f)
						Tinta (7f)
						Almohada (6f)
						Lápiz (6f)
						Armario (6f)
						Camisa (5f)
						Llave (5f)
						Máquina (5f)
						Tapete (5f)
						Tela (5f)
						Trapo (5f)
						Periódicos (5f)
Total parcial: 166	63	41	86	216	82	290
Gran total: 944						

Anexo 2

OBJETOS	
Papel/es (28f)	Comida (8f)
Pan/es (26f)	Sábanas (8f)
Cama (17f)	Sotana (8f)
Mesa (17f)	Tinta (7f)
Carta (15f)	Almohada (6f)
Libro/s (14f)	Lápiz (6f)
Vidrio/s (12f)	Armario (6f)
Vestido/s (11f)	Camisa (5f)
Café (10f)	Llave (5f)
Cigarrillo (10f)	Máquina (5f)
Espejo (10f)	Tapete (5f)
Leche (9f)	Tela (5f)
Ropa (9f)	Trapo (5f)
Zapatos (9f)	Periódicos (5f)
Muebles (9f)	Total: 290