

Universidad de Granada  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filologías Inglesa y Alemana



**TESIS DOCTORAL**

**MATERNIDAD Y VOCES POÉTICAS  
EN *THE ADOPTION PAPERS* DE JACKIE KAY:  
Un estudio de estilística de corpus**

**María del Coral Calvo Maturana**

2012

**Editor:** Universidad de Granada. Tesis Doctorales

**Autor:** María del Coral Calvo Maturana

**ISBN:** 978-84-1306-977-7

**URI:** <http://hdl.handle.net/10481/70114>



**TESIS DOCTORAL**

**MATERNIDAD Y VOCES POÉTICAS  
EN *THE ADOPTION PAPERS* DE JACKIE KAY:**

**Un estudio de estilística de corpus**

**María del Coral Calvo Maturana**

Dirigida por la doctora **Marta Falces Sierra**

Universidad de Granada  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filologías Inglesa y Alemana  
2012

A mis padres y hermano,  
Causa de mi felicidad diaria

## CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

### I. JACKIE KAY

<b>CAPÍTULO 1: JACKIE KAY. LA PLURALIDAD DEL YO POÉTICO.....</b>	<b>11</b>
1.1. Introducción.....	11
1.2. Jackie Kay, apuntes biográficos.....	15
1.3. Influencias.....	17
1.4. Evolución.....	23
1.5. “The Adoption Papers”.....	26
1.5.1. Estructura.....	27
1.5.2. Maternidad, adopción e identidad.....	30

### II. MODALIDAD Y VOCES POÉTICAS

<b>CAPÍTULO 2: LA MODALIDAD: FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>39</b>
2.1. Introducción.....	39
2.2. Definición de <i>modalidad</i> . Palmer (1986, 2001), Quereda (1997) [1993], Halliday (2004) [1985].....	40
2.3. Quereda Rodríguez-Navarro (1997) [1993].....	49
2.3.1. Dos bloques semánticos vinculados al concepto de <i>modalidad</i> ...49	
A. ‘Modalidad de conocimiento’.....	50
B. ‘Modalidad de influencia’.....	52
a. Papeles semánticos.....	55
b. Procesos sintácticos.....	56
c. Contextualización.....	58
2.3.2. Representación gramatical de la <i>modalidad</i> : el <u>modo</u> .....	59
A. Perífrasis: Verbos modales auxiliares.....	60
a. ‘Modalidad de conocimiento’.....	61
i. Posibilidad lógica neutral – <i>can</i> y <i>may</i> .....	62
ii. Posibilidad lógica tentativa – <i>could</i> y <i>might</i> .....	64

iii. Necesidad lógica neutral – <i>must</i> y <i>will</i> .....	67
iv. Necesidad lógica tentativa – <i>would</i> , <i>should</i> y <i>were to</i> .....	68
b. ‘Modalidad de influencia’.....	69
v. Obligación – <i>is to</i> , <i>have (got) to</i> , <i>must</i> y <i>need</i> .....	70
vi. Deseo – <i>shall</i> , <i>will</i> , <i>be going to</i> , <i>should</i> , <i>ought to</i> y <i>had better</i> .....	73
vii. Permiso – <i>may</i> , <i>can</i> , <i>might</i> y <i>could</i> .....	78
B. Derivación: El imperativo y el subjuntivo.....	79
a. El imperativo.....	79
i. La forma base.....	79
ii. La construcción con <i>let</i> -.....	84
b. El subjuntivo.....	85

### **CAPÍTULO 3: LA RELACIÓN MODAL ENTRE LAS VOCES POÉTICAS Y EL PROCESO DE ADOPCIÓN.....87**

#### **3.1. Introducción.....87**

A. Corpus principal: “The Adoption Papers” (Kay, 1991b:10-34).....88

B. Selección de las formas verbales modales.....92

C. Clasificación de los datos.....93

  a. Criterios de clasificación.....93

  b. Metodología: Niveles discursivos.....95

D. Organización de la información.....103

#### **3.2. La hija (H) a través de la *modalidad* verbal.....105**

##### **3.2.1. Introducción.....105**

##### **3.2.2. Clasificación de los datos.....108**

##### **3.2.3. Tipificación de las formas verbales modales auxiliares en su contexto.....118**

##### **3.2.4. Análisis.....128**

A. La certeza afectiva frente a la incertidumbre genética:

  (H) y (MA).....129

B. Donde el desconocimiento se encuentra con la imaginación:

  (H) en relación con (MB), (HeMB) y (AB).....133

C. La admiración de (H) por Angela Davis.....144

D. La actitud segregacionista del entorno escolar: (P), (PH) y (CH)..151

E. La solicitud de información: (H) en contacto con (CaH) y (F)....157

F. La visión multi-cultural de la hija.....	164
Notas finales sobre la <i>modalidad</i> en (H).....	168
<b>3.3. La madre adoptiva (MA) a través de la <i>modalidad</i> verbal.....</b>	<b>169</b>
<b>3.3.1. Introducción.....</b>	<b>169</b>
<b>3.3.2. Clasificación de los datos.....</b>	<b>172</b>
<b>3.3.3. Tipificación de las formas verbales modales auxiliares en su co-             texto.....</b>	<b>180</b>
<b>3.3.4. Análisis.....</b>	<b>191</b>
A. El deseo en conflicto con la imposibilidad teórica de concebir...192	
B. El papel del padre adoptivo (PA).....	195
C. La supeditación de (MA) a la aprobación de (CS).....	198
D. La posición de (MA) ante la adopción de su hija.....	204
E. La subordinación de (MA) al deseo de (MB).....	211
F. La unión de (MA) y (H) ante la discriminación de (A) y (MC).....	214
Notas finales sobre la <i>modalidad</i> en (MA).....	218
<b>3.4. La madre biológica (MB) a través de la <i>modalidad</i> verbal.....</b>	<b>219</b>
<b>3.4.1. Introducción.....</b>	<b>219</b>
<b>3.4.2. Clasificación de los datos.....</b>	<b>222</b>
<b>3.4.3. Tipificación de las formas verbales modales auxiliares en su co-             texto.....</b>	<b>228</b>
<b>3.4.4. Análisis.....</b>	<b>232</b>
A. El intento frustrado de olvidar: La madre biológica (MB) y su hija (H).....	232
B. La obligación compartida de (MB) y (PB).....	241
C. La soledad de (MB) ante la adopción y su propio entorno.....	247
Notas finales sobre la <i>modalidad</i> en (MB).....	248

### III. LÉXICO Y VOCES POÉTICAS

<b>CAPÍTULO 4: LOS ESTUDIOS CONTRASTIVOS DE ESTILÍSTICA DE CORPUS: FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>263</b>
<b>4.1. Introducción.....</b>	<b>263</b>
<b>4.2. Identificación de las categorías léxicas y semánticas.....</b>	<b>263</b>

<b>4.2.1. Delimitación del corpus.....</b>	<b>265</b>
A. Aproximación intertextual.....	265
B. Aproximación intratextual.....	266
a. Corpus principal (CP).....	268
b. Bancos de datos.....	270
c. Corpus de referencia (CR).....	271
<b>4.2.2. Software: <i>WordSmith Tools 5.0</i> y <i>W-matrix3</i>.....</b>	<b>272</b>
<b>4.2.3. Parámetros.....</b>	<b>275</b>
A. Frecuencia de corte.....	275
B. Valor de probabilidad.....	275
<b>4.2.4. Estudio contrastivo.....</b>	<b>283</b>
<b>4.3. Análisis e interpretación de datos.....</b>	<b>285</b>
<b>4.3.1. Categorías léxicas clave.....</b>	<b>286</b>
A. Estudio de cada forma léxica clave en su co-texto.....	286
a. Descripción de las formas léxicas clave.....	287
b. Unidades de significado.....	292
c. La forma de palabra en el sub-corpus principal.....	298
<b>4.3.2. Categorías semánticas clave.....</b>	<b>299</b>

**CAPÍTULO 5: LA EXPERIENCIA DE LAS VOCES POÉTICAS TRAZADA EN UN MAPA DE SIGNIFICADOS.....301**

<b>5.1. Estudio léxico-semántico de la voz poética (H) – Hija</b>	
<b>5.1.1. Introducción.....</b>	<b>301</b>
<b>5.2.1. Análisis.....</b>	<b>313</b>
A. Los conceptos de genealogía y paternidad.....	314
a. El embarazo.....	316
b. La sangre: replanteamiento de la herencia genética.....	318
B. La relación de la hija con su entorno familiar.....	326
a. La hija, los padres adoptivos y Angela Davis.....	327
b. La hija y su familia biológica.....	348
C. La discriminación racial en la escuela.....	363



<b>5.2. Estudio léxico-semántico de la voz poética (MA) – Madre Adoptiva</b>	
<b>5.2.1. Introducción.....</b>	<b>377</b>
<b>5.2.2. Análisis.....</b>	<b>386</b>
A. El deseo frustrado de dar a luz.....	386
B. La adopción.....	394
a. Las agencias.....	394
b. La consejera social.....	401
c. Las voces de la sociedad escocesa en relación con (MA).....	406
C. El camino hacia la hija junto al padre adoptivo.....	408
D. La maternidad.....	410
a. La unión afectiva.....	410
b. La posición de (MA) como madre adoptiva.....	417
c. La segregación racial.....	425
<b>5.3. Estudio léxico-semántico de la voz poética (MB) – Madre Biológica</b>	
<b>5.3.1. Introducción.....</b>	<b>417</b>
<b>5.3.2. Análisis.....</b>	<b>421</b>
A. El embarazo y la relación con el padre biológico.....	421
B. La entrega de la hija en adopción.....	426
a. La prolongación en el tiempo: El intento de olvido y la segregación social.....	426
b. La soledad de (MB) y su representación de la maternidad.....	431
c. El recuerdo de la hija.....	434
d. La muerte metafórica de la hija.....	439
C. La superación.....	444
<b>CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES.....</b>	<b>447</b>
<b>GLOSARIO.....</b>	<b>469</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>471</b>
<b>OBRA LITERARIA – JACKIE KAY.....</b>	<b>501</b>

<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>503</b>
--	------------

## **ANEXOS**

### **ANEXOS DEL ESTUDIO MORFO-SINTÁCTICO**

<b>ANEXO Corpus 1 – Discurso poético – Hija (H).....</b>	<b>531</b>
--	------------

#### Datos cuantitativos

Búsqueda de <i>imagine</i> en BNC.....	531
--	-----

#### Canción

<i>The Riddle Song</i> .....	534
------------------------------	-----

<i>I can't do without my kitchen man</i> .....	535
--	-----

### **ANEXOS DEL ESTUDIO LÉXICO-SEMÁNTICO**

<b>ANEXO CP<sub>1</sub> – Voz poética – Hija (H).....</b>	<b>537</b>
---	------------

#### Datos cuantitativos

a. La lista de concordancias de las palabras clave.....	537
---	-----

b. La lista de formas de palabra en los grupos léxicos, junto a las líneas de concordancias correspondiente a las formas en cada grupo.....	539
---	-----

#### Poemas

c. <i>Hottentot Venus</i> .....	547
---------------------------------	-----

d. <i>Things Fall Apart</i> .....	548
-----------------------------------	-----

e. <i>Telephone Conversation</i> .....	549
--	-----

#### Imágenes

f. Portada <i>The Story of Little Black Sambo</i> .....	550
---	-----

<b>ANEXO CP<sub>2</sub> – Voz poética – Madre adoptiva (MA).....</b>	<b>551</b>
--	------------

#### Datos cuantitativos

a. La lista de concordancias de las palabras clave.....	551
---	-----

b. La lista de formas de palabra en los grupos léxicos, junto a las líneas de concordancias correspondiente a las formas en cada grupo.....	554
---	-----

#### Poemas

c. <i>Old Tongue</i> .....	559
----------------------------	-----

**ANEXO CP<sub>3</sub> – Voz poética – Madre biológica (MB) .....561**

Datos cuantitativos

- a. Las listas de concordancias de las palabras clave.....561
- b. Las listas de formas de palabra en los grupos léxicos, junto a las líneas de concordancias correspondiente a las formas en cada grupo.....563

Poemas

- c. *Ye Banks and Braes*.....569
- d. *Baby Lazarus*.....570

## MATERIAL COMPLEMENTARIO:

### A. Colección poética *The Adoption Papers*

#### B. CD

##### 1. Estudio morfo-sintáctico – *Modalidad*

###### 1.1. Discurso poético – Hija (H)

- **Corpus:** H\_modalidad.txt
- **Datos estadísticos:** H\_modalidad.lst

###### 1.2. Discurso poético – Madre adoptiva (MA)

- **Corpus:** MA\_modalidad.txt
- **Datos estadísticos:** MA\_modalidad.lst

###### 1.3. Discurso poético – Madre biológica (MB)

- **Corpus:** MB\_modalidad.txt
- **Datos estadísticos:** MB\_modalidad.txt

##### 2. Estudio léxico-semántico

###### 2.1. Voces poéticas principales

- **Corpus principal**
  - **Corpora:** CP\_1\_H.txt, CP\_2\_MA.txt y CP\_3\_MB.txt
  - **Datos estadísticos**  
CP\_1\_H.lst, CP\_2\_MA.lst y CP\_3\_MB.lst  
Formas de palabra en H. txt; FP en MA. txt; FP en MB. txt
- **Corpus de referencia**
  - **Corpora:** CR\_1\_MA\_MB.txt, CR\_2\_H\_MB.txt y CR\_3\_H\_MA.txt
  - **Datos estadísticos**  
CR\_1\_MA\_MB.lst, CR\_2\_H\_MB.lst y CR\_3\_H\_MA.lst  
Formas de palabra en H y MA. txt, en H y MB. txt y en MA y MB. txt

###### 2.2. Bancos de datos – Voces poéticas dependientes

- **(H)**
  - **Campos semánticos:** \_AB.html, \_CaH.html, \_CH.html, \_CHs.html, \_F.html, \_HeMB.html, \_MA.html, \_P.html, \_PA.html y \_PH.html
  - **Datos estadísticos:** Bancos de datos en H.lst
  - **Voces:** AB.txt, CaH.txt, CH.txt, CHs.txt, F.txt, HeMB.txt, MA.txt, P.txt, PA.txt y PH.txt

– (MA)

- **Campos semánticos:** \_A.html, \_CS.html, \_H.html, \_MB.html, \_MCH.html, \_PA.html y \_SE.html
- **Datos estadísticos:** Bancos de datos en MA.lst
- **Voces:** A.txt, CS.txt, H. txt, MB.txt, MCH.txt, PA.txt y SE.txt

– (MB)

- **Campos semánticos:** \_SE.html
- **Datos estadísticos:** Bancos de datos en MB.lst
- **Voces:** SE.txt

### 2.3. Formas de palabra clave

– (H)

- **Palabras clave:** Palabras clave\_H.lst y Palabras clave\_H.txt
- **Lista de concordancias:** After, Blood, Hands, Ma y Mammy
- **Lista de co-ocurrencias:** After\_4\_4, After\_5\_5, Blood\_4\_4, Blood\_5\_5, Hands\_4\_4, Hands\_5\_5, Ma\_4\_4, Ma\_5\_5, Mammy\_4\_4 y Mammy\_5\_5

– (MA)

- **Palabras clave:** Palabras clave\_MA.lst y Palabras clave\_MA.txt
- **Lista de concordancias:** After.lst, Bloods.lst, Hands.lst, Ma.lst y Mammy.lst
- **Lista de co-ocurrencias:** After\_4\_4, After\_5\_5, Blood\_5\_5, Hands\_4\_4, Hands\_5\_5, Ma\_4\_4, Ma\_5\_5, Mammy\_4\_4 y Mammy\_5\_5

– (MB)

- **Palabras clave:** Palabras clave\_MB.lst y Palabras clave\_MB.txt
- **Lista de concordancias:** Body.lst, Driven.lst, Never.lst y Still.lst
- **Lista de co-ocurrencias:** Body\_4\_4, Body\_5\_5, Driven\_4\_4, Driven\_5\_5, Never\_4\_4, Never\_5\_5, Still\_4\_4 y Still\_5\_5

### 2.4. Campos semánticos clave

– (H)

- **Campos semánticos clave:** CP\_1 vs. CR\_1.html
- **Concordancias de cada campo semántico:** Formas de palabra.html, Listado de concordancias.html de ‘Anatomía y Fisiología’, ‘Educación’, ‘Gente\_femenino’ y ‘Parentesco’

– (MA)

- **Campos semánticos clave:** CP\_2 vs. CR\_2.html
- **Concordancias de cada campo semántico:** Formas de palabra.html y Listado de concordancias.html de ‘Anatomía y Fisiología’, ‘Deseado’ y ‘Discurso\_comunicación’

– (MB)

- **Campos semánticos clave:** CP\_3 vs. CR\_3.html
- **Concordancias de cada campo semántico:** Formas de palabra.html y Listado de concordancias.html de ‘Discurso\_comunicación’, ‘Forma’, ‘Parentesco’, ‘Plantas’, ‘Tiempo’, ‘Tiempo\_comienzo’

## AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que, de una forma u otra, han hecho posible este trabajo a lo largo de los últimos cuatro años, sirva este apartado de agradecimientos como pequeño reconocimiento a su ayuda y generosidad.

Deseo que mis primeras palabras estén dirigidas a la Dra. Marta Falces Sierra, directora de esta tesis doctoral. Es difícil resumir aquí mi profunda gratitud hacia la persona que ha guiado mis pasos en estos años de formación e investigación y que ha hecho posible la realización de esta tesis doctoral. Mi vocación por la estilística surgió en sus clases de ‘Crítica Lingüística Aplicada a la Literatura en Lengua Inglesa’, en aquellas ya lejanas mañanas del curso académico 2004-05, que alentaron mis propias inquietudes. De ella he aprendido la entrega vocacional, la virtud de la rigurosidad académica, el concepto de una universidad fundada en el trabajo intelectual en equipo y, también, en el compañerismo. Marta, una vez me aconsejaste que leyese a Robert Frost, y ahora, *I shall be telling with a sigh/ somewhere ages and ages hence/ Two roads diverged in a wood, and I, / I took the one less travelled by, And you have made all the difference.* Gracias por ayudarme a trazar el camino, por tu comprensión en los momentos difíciles, por haberme dedicado mucho de tu tiempo, de tu experiencia y conocimientos, por tu amistad y afecto.

Agradezco a la Universidad de Granada y al Ministerio de Educación y Ciencia el apoyo económico e institucional que he recibido como becaria de Formación del Personal Investigador (FPI) y Formación del Personal Universitario (FPU). Estas becas han hecho posible mis estancias en el extranjero y participación en congresos así como la construcción de una biblioteca personal. Además, me han permitido impartir docencia en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana, una experiencia que ha sido una motivación constante, una fuente de satisfacción y un aprendizaje continuo.

Quiero manifestar mi sincera gratitud a los profesores del Departamento de Filologías Inglesa y Alemana. A ellos les debo mi formación como filóloga y, de alguna manera, todos han sido partícipes de esta tesis doctoral. Gracias por las ocasiones en las que han hecho un alto en su actividad para dedicarme unas palabras de apoyo y confianza, y por el cálido afecto con el que me han arropado durante estos años de formación e investigación. Deseo agradecer al director y a los miembros del grupo de investigación A.I.D.E.L.I., al que

pertenezco, a los doctores Luis Quereda, Juan Santana, Encarnación Hidalgo y Salvador Valera, que me han acogido durante estos años y prestado siempre su ayuda. Un papel fundamental han tenido a su vez las doctoras Carmen Pérez Basanta y María Moreno Jaén, por sus orientaciones, su afecto y por hacerme participe de sus actividades investigadoras.

Un lugar muy especial lo ocupan mis compañeros becarios de investigación, con los que he compartido proyectos e inquietudes en estos años. Su apoyo y amistad han sido esenciales en los momentos más duros, de todos he aprendido. Gracias, también, a Marina Romera, secretaria de nuestro Departamento, a su extraordinaria eficiencia y a su actitud siempre atenta a todo lo que he podido necesitar.

Esta tesis surgió en parte durante el año que fui alumna Erasmus en la Universidad de Edimburgo, donde viví una cultura que, desde entonces, forma parte de mí. Como diría el Dr. McLaren, a quien agradezco su apoyo y saber: con nosotros quedan las puestas de sol en un paseo por la Royal Mile, viendo cómo la luz cae sobre las montañas de Holyrood Park y Arthur Seat. Durante este año en la capital escocesa tuve la suerte de asistir a las clases de estilística del profesor Norman MacLeod, a quien quiero expresar mi sincera gratitud por su respaldo, sus valiosas orientaciones y el interés con el que ha recibido y leído este proyecto.

Dos estancias de investigación han sido fundamentales en el desarrollo de esta tesis doctoral y en mi propio crecimiento intelectual y académico. El apoyo del Dr. Gerry Carruthers hizo posible una estancia de cuatro meses en la Universidad de Glasgow. A él, al igual que a la Dra. Kirsteen McCue y al Dr. Alan Riach, miembros del único departamento especializado en Literatura Escocesa, les agradezco su amabilidad y orientaciones. Éstas últimas fueron una valiosa guía en el estudio de la pluralidad de voces literarias escocesas. En esta misma Universidad y en el departamento de Lengua Inglesa, deseo agradecer la acogida de la Dra. Catherine Emmott así como la ayuda y la generosidad de la profesora Jean Anderson, quien me permitió participar en el proyecto ENROLLER y asistir al curso *Literary and Linguistic Computing*. Estas clases, junto al contacto con los miembros del proyecto SCOTS, han sido centrales en el desarrollo metodológico de esta tesis. En éste último grupo de investigación, quiero agradecer especialmente a los doctores John Corbett y Wendy Anderson por interesarse en mi trabajo y por haber leído y evaluado este proyecto para la obtención de la Mención Internacional.



Mi gratitud igualmente al Dr. Michael Toolan por el interés con el que ha atendido a este proyecto, por sus sabios consejos y su cálido recibimiento en la Universidad de Birmingham; también a los doctores Paul Thompson y Nick Groom, de esa universidad, por sus orientaciones metodológicas en lingüística de corpus. Igualmente, quiero agradecer el apoyo y la cercanía de la Dra. Carla Rodríguez en los momentos de gestación de esta tesis doctoral.

A Rosie Chilton por leer y revisar el resumen en lengua inglesa de esta tesis, una muestra más de apoyo y amistad. A Katherine Mansfield por tu amistad y hospitalidad en mis estancias escocesas. A mis amigas de toda la vida, porque su apoyo ha sido esencial durante estos años, en este proyecto y en otros muchos, por estar siempre ahí; y, especialmente, a Blanca, por las muchas horas de trabajo, de inquietudes y proyectos compartidas, su apoyo constate, su cálido afecto y su gran corazón.

Realmente no existe un lenguaje que pueda expresar mi agradecimiento hacia las tres personas que dan sentido a mi experiencia y cuyo discurso ha estado siempre marcado por los grupos léxicos de ‘amor’ y ‘comprensión’. A mi hermano Antonio, en el que siempre he encontrado un refugio y un amigo, por estar en todo momento y por hacerme sencillamente feliz. A mis padres, Antonio y Coral, por cuidarme con tanto cariño, por ser la roca en la que me he apoyado siempre y por brindarme todas las oportunidades. Gracias por darme la mejor educación, vuestro ejemplo diario, vuestro amor y el apoyo incondicional.

## INTRODUCCIÓN

En esta tesis doctoral convergen nuestro interés por la estilística, la lingüística de corpus y la literatura escocesa. En el curso 2003-2004, tercer año de la Licenciatura de Filología Inglesa, realicé estudios en la Universidad de Edimburgo como alumna del Programa Erasmus, una valiosa experiencia en mi formación académica y personal. A mi regreso a la Universidad de Granada, fui alumna de la Dra. Falces Sierra en la asignatura *Crítica lingüística aplicada a la literatura en lengua inglesa*; sus clases y orientaciones para la investigación canalizaron e incentivaron mis inquietudes. Con la perspectiva del tiempo transcurrido podría afirmar que, de alguna manera, la génesis de este trabajo está en ambas experiencias. Como origen de esta tesis doctoral cabe a su vez mencionar los proyectos de Iniciación a la Investigación: *Creatividad en el discurso poético: Edwin Morgan*, y Suficiencia Investigadora: *Aproximación a la Voz Poética de Jackie Kay a través de The Broons: Un Estudio Contrastivo de Estilística de Corpus*, así como las estancias de investigación en las Universidades de Glasgow y Birmingham.

La tesis doctoral que aquí presentamos tiene un carácter experimental que tiene como punto de partida la lingüística aplicada al estudio de la literatura. Este ámbito de estudio queda aquí acotado por la metodología propia de la lingüística de corpus y por nuestra preferencia por la literatura escocesa contemporánea. Así, este proyecto aborda un estudio de estilística de corpus aplicado a “The Adoption Papers” (Kay, 1991b: 10-34), uno de los poemarios de la autora escocesa Jackie Kay. Nuestro objetivo es describir y analizar el modo en el que cada una de las voces poéticas principales: la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB), construyen su identidad en torno al mismo proceso de adopción, atendiendo a los marcadores morfo-sintácticos modales, así como a las categorías léxico-semánticas de su discurso. La información que se desprende de categorías como la *modalidad* o los mapas léxicos queda así al servicio del estudio de las voces poéticas, las cuales están a su vez asociadas al tratamiento de la maternidad y la adopción.

Esta investigación aporta en definitiva un enfoque lingüístico al estudio de la producción poética de Jackie Kay. Así, y mientras que hasta ahora su obra ha sido principalmente estudiada a partir de acercamientos de corte feminista y poscolonial (Palmer McCulloch, 2001; Lumsden, 2000; Winning, 2000; Clandfield, 2002; Rodríguez, 2004a;

---

Severin, 2004; Hácova, 2005; McClellan, 2005; Arana, 2006; Brown, 2007; entre otros), el análisis de su particular forma de decir ha ocupado un papel secundario. Esta nueva perspectiva en el estudio de su poesía se hace aún más necesaria atendiendo a la propia opinión de la autora, quien afirma: *Poetry is language at its most rich* (Sprackland, 2001). Junto a las aproximaciones críticas a “The Adoption Papers”, otra de las fuentes de información sobre las aportaciones de esta colección de poemas es aquella que se desprende de las propias palabras de la autora durante muchas de las entrevistas que ha concedido a lo largo de estos años, tal y como quedan recogidas en Close, 1991; O’Kelly, 1991; Gish, 2004; Murray, 2008 y Kindberg, 2009, entre otros. Si bien la posición de Jackie Kay ante este poemario aparece incluida en el primer capítulo de esta tesis doctoral (“Jackie Kay, la pluralidad del yo poético”), éste ha sido el último apartado que hemos redactado, con la intención de evitar que la perspectiva personal de la autora interfiriera en el análisis lingüístico propiamente dicho.

La decisión de centrar nuestro trabajo en “The Adoption Papers” atiende a los siguientes motivos: en primer lugar, la perspectiva de esta colección de poemas sobre el proceso de adopción en sí misma y la sensibilidad con la que convergen los temas de la maternidad, el origen, el racismo, el arte y la política, los cuales sirven para presentar de forma crítica el concepto de ‘identidad’; en segundo lugar, la propia estructura del poemario, que enlaza y enfrenta a su vez la experiencia de tres voces poéticas; y, en último lugar, la posición central que esta obra ocupa en la producción de la autora, a partir de la cual creemos que es posible establecer una red léxica que enlaza las inquietudes de las voces poéticas en el poemario, con aquellas en otras colecciones.

Igualmente, el lenguaje, las voces poéticas y el humor son tres características que nos llevaron hacia esta obra. El lenguaje de Jackie Kay está caracterizado por un estilo informal, los ‘juegos’ de las licencias poéticas, el uso de otras lenguas y el ingenio. Por otra parte, las voces poéticas en “The Adoption Papers” son voces reales con las que el lector puede identificarse fácilmente. Éstas son el camino a partir del cual los conceptos de ‘origen’, ‘raza’, ‘sexualidad’ o ‘género’ han sido explorados de forma independiente a los estereotipos o tabúes sociales y culturales. Finalmente, el humor es a nuestro entender la esencia de su poesía, especialmente cuando éste se convierte en el canal para tratar una situación trágica.

Una primera parte del análisis ha sido realizada atendiendo al acercamiento morfo-sintáctico al estudio de las voces poéticas, que hemos adoptado como una de las vías de análisis de las voces poéticas. La *modalidad* nos permite describir la perspectiva de las voces poéticas y su posición ante la veracidad del mensaje; las características personales que las dotan o las privan de la posibilidad teórica de actuar, experimentar o decir; así como las obligaciones, concesiones y deseos que las llevan a actuar o a no hacerlo. La decisión de estudiar el valor de las marcas verbales modales queda a su vez sustentada en una revisión previa de los listados de formas de palabra asociados al corpus de cada voz poética principal, los cuales incluyen a primera vista un número significativo de verbos modales auxiliares.

El acercamiento morfo-sintáctico y modal a la posición de las voces poéticas ha hecho necesario la elección inicial de un modelo que trate el concepto de *modalidad* y que permita analizar la actitud de las voces poéticas a partir del valor de las marcas verbales modales en su discurso, si bien esta tesis no está centrada en la *modalidad* en sí, ni sobre el planteamiento de su representación lingüística. El modelo que hemos escogido con este fin es el de Quereda (1997) [1993], en el que las referencias a Close (1980), Coates (1980, 1983), Halliday (1985), Huddleston (1971, 1984), Leech (1971), Palmer (1974, 1979), Perkins (1983), Young (1980), y Quirk y otros (1985), constituyen sus antecedentes inmediatos.

Las características principales que justifican la elección de este modelo para la descripción e interpretación de la aportación semántica de las marcas verbales modales en (H), (MA) y (MB) son las siguientes. En primer lugar, la representación gradual de la *modalidad* facilita la clasificación de la aportación de las marcas modales en un continuo y favorece su interrelación con otros valores. Así, la *modalidad* queda asociada a una escala de mayor a menor certeza, ‘modalidad de conocimiento’, y a otra de mayor a menor compulsión, ‘modalidad de influencia’. En segundo lugar, este modelo está caracterizado por su precisión y carácter ilustrativo, ya que detalla los valores modales de cada forma verbal (semi-)auxiliar con especial atención a la pluralidad semántica y, a su vez, acompaña cada categoría de ejemplos que aportan una visión global del análisis junto a los gráficos y esquemas.

La precisión del modelo se observa a su vez en los parámetros que de forma consistente delimitan ambos bloques semánticos. Por un lado, las categorías que estructuran la ‘modalidad de conocimiento’, la posibilidad y la necesidad lógica, pueden ser neutral o tentativa y resultar de la deducción o la conjetura. Por otro lado, los valores asociados a la ‘modalidad de influencia’, obligación, deseo y concesión, están siempre supeditados a la delimitación y la interrelación de tres variables: los papeles semánticos, que discernen la fuerza y el actor; el valor modal en sí; y el proceso sintáctico, que atiende a si la oración es afirmativa, negativa o interrogativa. En resumen, el modelo recogido en Quereda (1997) destaca por su flexibilidad y rigurosidad; cualidades que, si bien pueden parecer opuestas, resultan de una visión gradual de la *modalidad* y de la concisión, claridad y solidez con la que los valores modales quedan delimitados.

Junto a su valor semántico, hemos clasificado las formas verbales auxiliares atendiendo a un marco discursivo-modal; esto es, quién decide el valor modal, qué o quién está definido modalmente y cómo queda discursivamente representado el mensaje. Este análisis nos permitirá describir la perspectiva de la hija, la madre adoptiva y la madre biológica con relación a su entorno, a su vez representado a través de un entramado de voces secundarias. Así, entendemos que las voces principales o independientes, (H), (MA) y (MB), son aquellas que estructuran el poemario a partir de su narración; y, en comparación, las voces dependientes son el mapa de voces secundarias que emergen a partir de la locución de las voces principales, quienes reproducen sus mensajes en estilo directo o indirecto. A nuestro entender, la perspectiva de las voces principales queda determinada por la posición del mapa de voces dependientes que las rodean y, en consecuencia, éstas últimas deben estar incluidas en el estudio de las primeras.

Una segunda parte de esta tesis se centra en un análisis léxico-semántico de los poemas. Ésta está relacionada con las primeras lecturas del poemario, donde ya apreciamos formas léxicas que parecían recoger la carga semántica del mismo. Así, el estudio de las categorías léxicas y semánticas, que parte de una identificación cuantitativa, tiene como fin descubrir el vocabulario que constituye la forma particular en la que las voces poéticas experimentan el proceso de adopción, hilo conductor de esta colección de poemas. Este enfoque pretende a su vez ofrecer una visión global del discurso de las voces. Por un lado, la clasificación cuantitativa de las categorías léxicas y semánticas objeto de estudio permite el tratamiento integral de cada locución; y, por otro lado, las formas léxicas están estudiadas

---

a partir de las unidades léxico-semánticas en las que participan; esto es, atendiendo a las colocaciones, la preferencia semántica y la prosodia discursiva (Sinclair, 1996; Tognini-Bonelli, 2001 y Moreno-Jaén, 2009). Esta aproximación de conjunto ha facilitado la descripción de la red léxica que intuíamos en nuestras primeras lecturas.

El estudio de las formas de palabra en redes léxicas parte a su vez de la información recogida en los diccionarios *Visual Thesaurus* y *The Historical Thesaurus*. Accedemos a éste último a partir de la herramienta ENROLLER, que nos permite contrastar su información con otros diccionarios y corpora. Por último, el análisis de las unidades de significado y del uso habitual de las formas léxicas está en parte basado en la información que se desprende de dos corpus de referencia: el *British National Corpus*, que utilizamos a partir del interfaz de Mark Davis: BYU-BNC; y *The Scottish Corpus of Text and Speech*.

La intención de acercarnos a este análisis a partir de la metodología que nos ofrece la estilística de corpus queda asociada a las posibilidades ofrecidas por los programas de análisis léxico *WordSmith Tools 5.0*. (Scott, 2010) y *W-matrix 3.0*. (Rayson 2011): la ordenación de las formas de palabra, la presentación de las mismas en su co-texto, el cálculo de su frecuencia; y, esencial para este proyecto, la identificación de las categorías clave en un corpus principal en comparación con un corpus de referencia. Mientras que estas herramientas representan a nuestro entender un buen punto de partida para clasificar las categorías objeto de estudio y pese al objetivo de aproximarnos a las voces poéticas a partir de un estudio contrastivo de estilística de corpus, la selección de un corpus de referencia adecuado planteó inicialmente las siguientes cuestiones: ¿qué grupo de textos es comparable con el poemario?, ¿qué corpus de referencia puede arrojar resultados significativos para la interpretación de la experiencia propia a las voces poéticas?

La respuesta a estas interrogantes y, en consecuencia, a la composición final de la tesis está asociada a los criterios metodológicos establecidos en Culpeper (2009), en donde presenta un estudio contrastivo de corpus atendiendo a la comparación interna de la locución de los personajes en *Romeo y Julieta*. Esto es, la locución de cada personaje aparece comparada con la norma que resulta de la suma de los discursos del resto de personajes. Este método ha sido a su vez recogido en los trabajos en McIntyre (2010) y Walker (2010), quienes lo aplican respectivamente a los personajes en la película *Reservoir Dogs* y a los narradores en *Talking It Over*. Estos estudios y, consecuentemente, esta tesis aportan un

---

enfoque alternativo al estudio contrastivo intertextual de *The Mark on the Wall* en Leech (2008) o de *Pride and Prejudice* en Fischer-Starcke (2009) y Malhberg y Smith (2010).

La aproximación intratextual al estudio de las voces poéticas queda así justificada atendiendo, por un lado, a la propia estructura de ‘The Adoption Papers’, cuya edición distingue grafológicamente los discursos de las tres voces poéticas principales; y, por otro lado, al objetivo en sí de nuestro proyecto, la descripción de la experiencia propia a cada voz. El carácter contrastivo del estudio ha permitido a su vez relacionar la forma en la que la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB) viven el mismo proceso de adopción. Si bien como acabamos de mencionar la metodología del análisis que aquí incluimos está enmarcada en Culpeper (2009), McIntyre (2010) y Walker (2010), la particularidad de nuestro acercamiento resulta de, por un lado, la aplicación del estudio contrastivo a la locución de voces poéticas; y, por otro, del tratamiento particular de las voces según son independientes o dependientes.

Por tanto, para llevar a cabo nuestra investigación hemos dividido la participación de (H), (MA) y (MB) en tres corpus principales: CP<sub>1</sub>, CP<sub>2</sub> y CP<sub>3</sub>, si bien las locuciones de dichas voces aparecen entrelazadas en el poemario. En primer lugar, las herramientas *Wordlist* y *Concord* del programa *WordSmith Tools 5.0*. han facilitado la identificación de todas las formas semi-auxiliares en cada uno de los corpus, así como el estudio y la descripción del valor semántico de las mismas en su co-texto. En segundo lugar, la opción *KeyWords* del programa mencionado, junto a *Key Semantic Domains* del software *W-matrix3* (Rayson, 2011), ha permitido el estudio contrastivo inicial de las categorías léxicas y semánticas en la locución de cada voz, en comparación con aquella que resulta de la suma de las locuciones de las dos restantes.

La experiencia de las tres voces principales ante la adopción ha resultado igualmente de su interacción con el mapa de voces dependientes. En relación al tratamiento de estas voces, el estudio de la modalidad describe su actitud a partir de las marcas modales en su discurso, tal y como quedan recogidas en los mensajes que las voces principales reproducen en estilo directo e indirecto. Por su parte, la primera fase del análisis léxico-semántico de las voces dependientes consiste en la identificación de los mensajes en estilo directo. Éstos son extraídos del corpus principal y, a su vez, agrupados en los llamados *bancos de datos*. Este paso es necesario para que la participación de las voces secundarias no interfiera en la

---

selección automática de las categorías léxicas y semánticas clave propias al discurso de (H), (MA) y (MB).

Por último y en cuanto a la organización del proyecto de tesis, el trabajo queda estructurado a partir de un capítulo introductorio a Jackie Kay y ‘The Adoption Papers’, que sirve de preludio de los dos módulos que son base de este proyecto: el estudio morfo-sintáctico y léxico-semántico de la locución de las voces poéticas principales. Ambos bloques vienen a su vez precedidos de una descripción del modelo y metodología de análisis utilizado en los análisis posteriores.

Así, el contenido de esta tesis está estructurado en los siguientes capítulos:

El **capítulo 1** incluye una semblanza de Jackie Kay y una revisión crítica de la autora atendiendo a su concepto de poesía, a la red de artistas que participan en su formación y que resultan de la interrelación de la música con la literatura escocesa, afro-americana y nigeriana; y, finalmente, al desarrollo de Jackie Kay como poeta. Este acercamiento concluye con una presentación del poemario ‘The Adoption Papers’ (Kay, 1991b: 10-34) a partir de las propias reflexiones de la autora (O’Kelly, 1991; Gish, 2004; Murray, 2008; y *The Poetry Paper*, 2011) y de la posición de otros críticos (Griffin, 1997; Lumsden, 2000; Clandfield, 2002; Rodríguez González, 2004a; Brown, 2007; y Tolan, 2010).

El **capítulo 2** presenta una revisión crítica del concepto de *modalidad* a partir de Palmer (2001 [1986] y 2003), Halliday (2004) [1985], y Quereda (1997) [1993]. El capítulo se centra en la descripción detallada del modelo de Quereda (1997) [1993], a partir del cual hemos estructurado el estudio de las voces poéticas en ‘The Adoption Papers’. Así, y tras una presentación de los dos bloques semánticos relacionados con la *modalidad*: ‘conocimiento’ e ‘influencia’, incluimos una relación de las distintas manifestaciones gramaticales a partir de la perífrasis de los verbos modales (semi)-auxiliares, o atendiendo a la derivación de las oraciones imperativas y subjuntivas.

El **capítulo 3** está centrado en el análisis y el estudio de la perspectiva de cada una de las tres voces poéticas principales atendiendo a las marcas verbales modales en el discurso de cada una de ellas. La sección introductoria del capítulo incluye una descripción de los corpus principales, del proceso de selección de las formas verbales modales, de los criterios



y del método seguido para la clasificación de los datos, así como del razonamiento que subyace a la organización del análisis, a partir del cual presentamos los datos sobre la experiencia de la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB). El estudio particular de cada una de las voces poéticas principales se presenta a su vez atendiendo a los siguientes criterios: los poemas en los que aparecen, así como el tema, las voces poéticas dependientes y los participantes que estructuran el análisis posterior. Por último, el análisis ha sido organizado de acuerdo a una primera fase de identificación y clasificación de las formas verbales modales; y una segunda, de interpretación de los datos de acuerdo a la relación de la voz poética con su entorno y su actitud ante el proceso de adopción.

El **capítulo 4** da comienzo a la segunda parte de análisis de la tesis a partir de la descripción de las fases cuantitativas y cualitativas que componen el estudio léxico-semántico de la locución de la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB). Así, y en relación al proceso de identificación de las categorías léxicas y semánticas, presentamos una revisión crítica de estudios contrastivos de estilística de corpus con la intención de justificar y definir la metodología utilizada. En primer lugar, distinguimos entre las aproximaciones intertextual e intratextual a la delimitación del corpus; y, a su vez, describimos los corpora que estructuran nuestro estudio: el corpus principal, los bancos de datos y el corpus de referencia. Seguidamente, presentamos los programas *WordSmith Tools 5.0*. y *W-matrix3*, así como el valor de los parámetros que han acotado la búsqueda de las formas y los campos léxicos clave: la frecuencia de corte y el valor de probabilidad. Esta primera sección concluye con una descripción del estudio contrastivo en sí. En cuanto al análisis y la interpretación de los datos, el capítulo 4 presenta los criterios así como las herramientas utilizadas para completar el estudio léxico-semántico.

El **capítulo 5** incluye el análisis léxico-semántico en sí de las tres voces poéticas independientes: la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB). Para cada una, el análisis ha sido dividido en dos partes: una sección introductoria que incluye los listados de formas de palabras y los campos semánticos clave, así como los datos asociados a las categorías léxico-semánticas en los bancos de datos; y un segundo apartado en el que describimos el mundo de las voces poéticas a partir del análisis de los datos. Éste último queda organizado de acuerdo a los temas que estructuran la experiencia de las voces poéticas.

Junto a las conclusiones finales, que hemos incluido en el **capítulo 6**, este trabajo se completa con un **glosario** el cual incluye una tabla aclaratoria de las siglas empleadas para referirnos a las voces poéticas, los **anexos** asociados a los datos cuantitativos de los estudios prácticos recogidos en los capítulos tres y cinco, así como a las referencias culturales relacionadas con el análisis de los mismos; y, finalmente, una relación de la **obra literaria de Jackie Kay** así como de las **referencias bibliográficas**. En estas últimas recogemos tanto las referencias de todos los trabajos citados directamente en el cuerpo de la tesis como de aquellos cuya lectura ha sido necesaria para la redacción de este trabajo de investigación. Así mismo, el volumen se acompaña de un **CD**, con los corpora y los resultados cuantitativos del análisis, así como una copia de la colección poética *The Adoption Papers*.



# **CAPÍTULO 1**

**JACKIE KAY**

**LA PLURALIDAD DEL *YO* POÉTICO**

## 1.1. Introducción

La mayor parte de la producción artística de la escritora escocesa Jackie Kay (1961–) gira en torno al concepto de identidad, que incluye el replanteamiento de cuestiones de género, raza, origen, genealogía y sexualidad.<sup>1</sup> Hemos titulado este capítulo *la pluralidad del yo poético* con la intención de recoger una característica clave en su obra: la exploración de distintas personalidades y experiencias,<sup>2</sup> así como la representación de una identidad abierta, que trasciende la categorización y celebra la diversidad: *I think of identity as being a very fluid thing, and my own identity as being very fluid, as something that changes with culture and with time and with perspective.* (Kay en Gish, 2004: 174)

Mientras que nuestro acercamiento a la aportación de la obra poética de la autora es claramente lingüístico, el objetivo de este capítulo es ofrecer una aproximación a la figura de Jackie Kay a través de la información que se desprende de entrevistas a la poeta (Farrell, 1989; O’Kelly, 1991; Sprackland, 2001; Severin, 2002; Gish, 2004; Smart, 2006; Dalgarno, 2007; Murray, 2008; Brown, 2010; Muñoz, 2010; Rustin, 2012; entre otras), de sus lecturas públicas en la Universidad de Stirling (2008), el Festival de Edimburgo (2009) y la librería Mitchell de Glasgow (2009), del estreno de *The Maw Broon Monologues* en el teatro *Tron* de Glasgow (2009); y, por último, de las revisiones críticas que se aproximan a su producción artística desde otras perspectivas (Griffin, 1997; Winning, 2000; Clandfield, 2002; Bell, 2004; Rodríguez, 2004a/2004b; Brown, 2007; Ethelbert, 2008; Wilson, 2009; y Tolan, 2010, entre otros). Así, este capítulo recoge una breve reseña biográfica de la autora y, a su vez, atiende a su papel polifacético como escritora, al entorno de intelectuales que de alguna manera repercuten y participan en su producción artística, a su evolución como poeta y a los acercamientos críticos a “The Adoption Papers” (Kay, 1991b:10-34).

Las siguientes notas biográficas deben entenderse únicamente como el contexto que dota a Jackie Kay de la percepción y las inquietudes necesarias para escribir. Así,

---

<sup>1</sup> Agradecemos a la artista Joyce Gunn Cairns habernos facilitado una imagen de su retrato de Jackie Kay: *Jackie Kay, Poet Extraordinaire*.

<sup>2</sup> Close (2007) describe a Jackie Kay a partir de lo que denomina a *ventriloquist’s ability*, en relación a la riqueza de voces poéticas en *The Adoption Papers* (Kay, 1991b), *Other Lovers* (Kay, 1993) y *Off Colour* (Kay, 1998). Este mismo término, *poetic ventriloquism*, es a su vez utilizado por Mort (2011) para en esta ocasión aludir a la pluralidad de voces que componen la última colección poética de Jackie Kay: *Fiere* (Kay, 2011).

pese a que en ocasiones es posible establecer un paralelismo entre la autora y sus voces poéticas, narradores o personajes, su producción artística resulta, tal y como queda recogido en numerosas entrevistas y estudios críticos (Wilson y Somerville, 1990; Close, 1991; Lockerbie, 1993; Robinson, 2002; Rowat, 2002; Arana, 2006; Dalgarno, 2007; y Wilson, 2009: 27), de la intersección de la realidad y la imaginación, de lo familiar y lo extraño, de lo ordinario y lo extraordinario: *I sometimes take my own experience as a diving board to jump off into the pool of my imagination, but I don't want to write about the diving board; I don't even want to talk about it.* (Kay en Brooks, 2002).

Jackie Kay nació en Edimburgo en 1961 de Elizabeth Fraser, original de Nairn (Escocia), y Jonathan O., de procedencia Nigeriana. Al nacer, la pequeña Joy, nombre con el que Elizabeth llamó a Jackie Kay, fue adoptada por una pareja escocesa, Helen y John Kay, procedentes de Glasgow. Él trabajó para el Partido Comunista y ella fue la secretaria escocesa del CND (*Campaign for Nuclear Disarmament*). Unos años antes, y pese a la actitud racista de las agencias de adopción, la pareja había adoptado al hermano de Kay, Matthew (Kay, 2010a:20-24).

Sabemos gran parte de la información sobre sus padres biológicos a través del libro autobiográfico *Red Dust Road*, que Jackie Kay ha publicado recientemente (2010a). Aquí, el proceso de búsqueda de los padres biológicos está presentado sin un orden cronológico y a partir de un narrador de primera persona, que cede su discurso en muchos casos a las distintas voces que forman parte de su experiencia. Esta estructura, unida al modo en el que la narración de su vida se entreteje con el relato sobre sus progenitores, sumerge al lector en la realidad del narrador principal. Las memorias de Jackie Kay no incluyen en ningún caso el nombre completo de su padre biológico, un reconocido especialista y académico en el campo de la herbología, original de Ukpok, posiblemente con la intención de respetar su deseo de no reconocer públicamente a Kay como hija propia.

El vínculo entre la autora y sus padres adoptivos, a los que entiende como sus padres verdaderos, es evidente en su libro autobiográfico así como en casi todas sus entrevistas (O'Kelly, 1991; McGlone, 1993; Kindberg, 2009; Robinson, 2010; Brown, 2010; y Kay, 2010b, entre otras) y en su propia poesía (1).

(1) My seventy-seven-year-old father  
put his reading glasses on  
to help my mother do the buttons  
on the back of her dress.  
'What a pair the two of us are!'  
my mother said, 'Me with my sore wrist,  
you with your bad eyes, your soft thumbs!'

And off they went, my two parents  
to march against the war in Iraq,  
him with his plastic hips, her with her arthritis,  
to congregate at George Square where the banners  
waved at each other like old friends, flapping,  
where'd they'd met for so many marches over their years,  
for peace on earth, for pity's sake, for peace, for peace.  
(Kay, 2005: 46)

Jackie Kay se refiere a ellos como propulsores de sus propias inquietudes y origen de su vocación como escritora: *I'm sure I'm a writer because of the way my mum told me stories* (Kay en Brown, 2010). La autora, que se define así misma como socialista, califica la educación de sus padres adoptivos como positiva y abierta (Murray, 2008: 7 y Brown, 2010); una formación que para Jackie Kay ha representado un refugio, o más bien, una ventana al exterior frente a la segregación racial y la falta de un referente físico en el entorno cotidiano: *there were no other black kids around, apart from my brother, to confirm that sense of identity* (Kay en Farrell, 1989).<sup>3</sup>

En relación a su formación académica, Jackie Kay completó las etapas de primaria y secundaria en Glasgow, en los centros *Balmuilday Primary School* y *Bishopbriggs High School*. Su preferencia por las asignaturas de inglés, español e historia destaca en este período. Estos años están a su vez marcados por la asistencia semanal a *The Royal Academy of Music and Drama*, donde aprendió a actuar, proyectar la voz e improvisar. Mientras que su faceta como artista queda en gran parte truncada por la actitud racista de la sociedad de la época: *One time this woman said to me, 'You're really good dear, you're just*

---

<sup>3</sup> La autora recuerda hacer tarjetas navideñas junto a su madre para los prisioneros en Sudáfrica durante la legislación del Apartheid (Robinson, 2002).

*the wrong colour,*' (Kay en Rustin, 2012), su formación teatral continua a nuestro entender visible en la actualidad en la fuerza comunicativa con la que imprime el carácter de sus lecturas públicas.

Finalmente, Kay concluye sus estudios en la Universidad de Stirling, donde obtiene la licenciatura de inglés tras un proyecto fin de carrera en el que analizó la relación entre las mujeres y el concepto de locura, atendiendo a su representación en el marco de la literatura femenina de los siglos diecinueve y veinte (Murray, 2008: 1-6 y 9). Pese a que comienza a escribir desde su infancia, su reconocimiento público está asociado a la publicación de *The Adoption Papers* en 1991. Con anterioridad, Kay trabajó durante el período estival de sus años universitarios como portera en el hospital de *Westminster* (Londres). Como licenciada, colaboró con la editorial feminista *Sheba* durante tres años, en los que también fue conductora del mini-bus del centro escolar Dalston Children's Centre (Murray, 2008:23-24 y 28-29). Kay colaboraba como Escritora Residente en *Hammersmith and Fulham* cuando, finalmente, comenzó a publicar su obra como resultado del éxito de sus participaciones en lecturas públicas.

La autora habla abiertamente de su vida personal, que compartió durante quince años con la "Poeta Laureada" escocesa Carol Ann Duffy, con quien le une un lenguaje propio:

[do you think you [Kay and Duffy] influenced each other's writing?] I think probably we did, because we shared a love of both being Scottish, and a love of language, so we did influence each other in a way, in that we'd have this thing, that we gave various different names to but it was almost like a private language. (Kay en Murray, 2008: 31)

El poeta Fred D'Aguiar se encuentra igualmente en el círculo íntimo de Kay, como amigo y como padre de su hijo Matthew, que en la actualidad es director de cine y reside en Londres (Murray, 2008 y Rustin, 2012). El origen de la contribución literaria de Jackie Kay al género infantil parece de hecho encontrarse en su propia maternidad. En la actualidad, Jackie Kay reside en Manchester e imparte desde hace unos años un curso de escritura creativa en la Universidad de Newcastle (Rustin, 2012). Así, pese a su amor declarado por Escocia y la frecuencia de los viajes a su tierra natal, Kay decide vivir en Manchester en la búsqueda de un contexto que abrace la multi-culturalidad, especialmente para la educación de su hijo (Brooks, 2002).



Estas breves pinceladas sobre la vida de la autora han de ser completadas con una lectura de su libro autobiográfico *Red Dust Road* (Kay, 2010), que Kay describe como: *a love letter to my parents* (Kay en Brown, 2010), así como de su primera y última colecciones poéticas, *The Adoption Papers* (Kay, 1991b) y *Fiere* (Kay, 2011). Rustin (2012) enlaza estas tres publicaciones como representativas del modo en el que la autora construye su propia experiencia a lo largo de su producción artística. En relación a *Fiere, the companion piece to her memoir* (Wade, 2011), la propia autora declara que las características del texto poético le han permitido recoger vivencias imposibles de expresar en un formato distinto: *I wrote Fiere as a companion book to Red Dust Road, really when I was travelling round Nigeria. There were certain things that happened to me that were poems... I couldn't write about them in prose and yet I still wanted to write about them* (The Poetry Paper, 2011). La misma carretera roja con la que Jackie Kay dibuja el paisaje nigeriano ha formado siempre parte de su propia identidad: *a sort of genetically imprinted landscape* (Kay en Robinson, 2010). Jackie Kay presenta sus memorias, tituladas en honor al mismo camino rojo *which symbolises her roots* (Muñoz, 2010), atendiendo al apoyo de sus padres adoptivos y al encuentro con su familia biológica. Su autobiografía recoge igualmente su propia experiencia como madre y como escritora, así como su desarrollo personal a pesar de un contexto en algunos casos segregacionista con respecto a la raza y a la sexualidad.

## 1.2. Jackie Kay, apuntes biográficos

Desde 2006, Jackie Kay es miembro de la Excelentísima Orden del Imperio Británico (MBE) por su contribución literaria.<sup>4</sup> Su extensa producción artística ya fue anticipada por el reconocido escritor y pintor escocés Alasdair Gray, quien, tras leer los poemas que Kay escribió con catorce años de edad, afirmó de ella: [she is] *a writer, no doubt above all, a writer* (Lockerbie, 1993). La obra de Jackie Kay abarca los géneros de poesía infantil (Kay, 1992, 1994, 1998c, 2007b)<sup>5</sup> y adulta (Kay y otros, 1985 y Kay,

---

<sup>4</sup> Junto a los reconocimientos asociados a sus libros y al nombramiento honorífico MBE, debemos mencionar los siguientes premios: “Eric Gregory Award 1991”, fundado en 1960 con la intención de premiar a poetas menores de treinta años; “Forward Poetry Prizes 1992”, creado en 1991 con el fin de acercar la poesía contemporánea al lector; “Cholmondeley Award 2003”, que aparece en 1966 para premiar la producción individual de poetas; y, preselección a “Ted Hughes Award for New Work in Poetry 2010”.

<sup>5</sup> “Signal Poetry Award 1993”, “Signal Poetry Award 1999” y “CLPE Poetry Award 2008”.

1991a, 1991b, 1993, 1996, 1998a, 1998b, 2005, 2007a, 2008, 2011),<sup>6</sup> prosa infantil (Kay, 2002b) y adulta (Kay, 1998d),<sup>7</sup> biografía (Kay, 1997), autobiografía (Kay, 2010a),<sup>8</sup> historias cortas (Kay, 2002a, 2006a, 2006b, 2012)<sup>9</sup> y teatro (Kay, 1987, 1989). Su participación en el teatro incluye igualmente algunas obras que no han sido publicadas aún, tal como “The Maw Broon Monologues”, que fue estrenada en el teatro *Tron* de Glasgow en Noviembre de 2009.<sup>10</sup>

La voz poética de Jackie Kay, *one of the ‘major’ voices at the cutting-edge of Scottish poetry* (Winning, 2000: 238), está igualmente recogida en numerosas antologías [Alnutt y otros (1988), Dawson (1992), Duffy (1992), Filling y otros (1991), France (1993), Jenkins (1991), McEwen (1988), O’Rourke (1994), Crawford (2009), Gifford (2009), entre otras], cuyos títulos clasifican su obra atendiendo a categorías como la sexualidad, la ideología o el origen. Este es el caso de *Naming the Waves: Contemporary Lesbian Poetry* (McEwen, 1988), *The End of the Regime?: An Anthology of Scottish South African Writing Against Apartheid* (Filling y otros, 1991) o *Dream State: The New Scottish Poets* (O’Rourke, 1994). Finalmente, la autora ha participado en programas de radio, cine, y televisión. Así, Jackie Kay es locutora asidua en las emisiones de *Women’s Hour* y *Radio 4*, y ha escrito a su vez el guión cinematográfico para la adaptación de su novela *Trumpet*, que será dirigida por Gurinder Chadha. Su experiencia en televisión incluye su participación en una serie de *poetry-documentaries* (Farrel, 1992), que la autora dedica al caso de Amelia Rossiter, condenada a cadena perpetua por asesinar a su marido, así como su colaboración como guionista en la serie de la BBC *Pornography: The Right to Choose* (Wilson y Somerville, 1990:120).

---

<sup>6</sup> “Saltire Society Scottish First Book of the Year Award 1992”, “Scottish Arts Council Award 1992”, “Somerset Maugham Award 1994”, “Poetry Book Society Recommendation 1998”, “Poetry Book Society Recommendation 2005” y preselección a “Saltire Society Scottish Book of the Year Award 2009”.

<sup>7</sup> “The Guardian Fiction Prize 1998”, “The Author’s Club First Novel Award 1998” y preselección a “International IMPAC Dublin Literary Award 2000”.

<sup>8</sup> Preseleccionada a “PEN/Ackerley Prize 2011”.

<sup>9</sup> “British Book Awards Decibel Writer of the Year 2007”. La historia corta “How to Get Away with Suicide”, incluida en *Wish I Was Here* (Kay, 2006a), fue a su vez seleccionada como finalista para el premio “National Short Story Competition 2007”. Para una traducción de las historias cortas *The Last of Smokers y Grace and Rose*, véase Rodríguez González (2008).

<sup>10</sup> Para revisiones críticas de la obra de Jackie Kay, véase Burns (1991), Wilson (1993), McDowell (1999), McGlone (2002), Bertram (2005), Boll (2005), Burns (2005), Robinson (2005), Water (2005), Murphy (2007), Ramaswamy (2007), Sampson (2007), Brownjohn (2008), Fyfe (2008), Nelson (2008), Skoulding (2008), Brigley (2011), Johnstone (2011), Noel-Tod (2011) y Wilkinson (2011), entre otros.

Quizá la forma más idónea de describir la figura de Jackie Kay como poeta es atendiendo a sus propias palabras. La siguiente cita recoge su posición ante la poesía como discurso en relación a la riqueza lingüística del texto poético.

Poetry is language at its most rich [...] The techniques of poetry - metaphor, rhythm, conciseness - can be used in any form of writing, to great effect. When you read poetry you realise that there are many multiple meanings in one single short poem. Poetry provokes discussion and argument. Poetry inhabits ideas better than any other form. (Kay en Sprackland, 2001)

A su vez, tal y como queda recogido en Sprackland (2001), Smartt (2006) y Koval (2008), Jackie Kay entiende la poesía como medio en el que convergen las identidades de las voces poéticas y el lector, un espacio en el cual cuestionar los tabúes sociales a partir de un tono humorístico: *For me, poetry is a place to rest in and also a place to be challenged in. I get a huge kick from it, more than from anything else – except sex,” says Kay, with a great giggle.* (Kay Lockerbie, 1993)

Tal vez por este último motivo, las voces poéticas en la obra de Jackie Kay son voces reales, voces que permiten al lector identificarse con ellas: *you have to find a way to get the reader to think that’s them, to identify with your characters* (Kay en Murray, 2008: 19).<sup>11</sup> Este proceso de identificación está a su vez asociado a la libertad del lector, dado que este puede encontrar distintos significados en el texto, de acuerdo a su propia experiencia o imaginación, y no está limitado a una única lectura del poema: *You as a writer call and the reader responds* (Kay en Severin, 2002).

### 1.3. Influencias

La identidad polifacética de Jackie Kay aparece igualmente reflejada en la variedad de tradiciones con las que su obra está relacionada: *influence does not necessarily mean that you’re going to create a similar thing; it just means that you broaden your perspective and see what’s possible* (Kay en Severin, 2002). Estas influencias incluyen la literatura escocesa, afro-americana y nigeriana (Close, 1991; Severin, 2002; Murray, 2008; Rustin, 2012). La posibilidad de reconocerse en estas literaturas está a su vez asociada a su propia evolución. Así, y si bien en un comienzo sintió la necesidad de rechazar su origen escocés para así poder desarrollar su identidad como escritora negra, más tarde

---

<sup>11</sup> La misma autora menciona su identificación como lectora con el personaje protagonista de la novela de Montgomery (1994) [1908]: *Anne Of Green Gables* (*Ana de las Tejas Verdes*) cuando era una niña.

encuentra el modo de conciliar y desarrollar ambas identidades; un cambio que resulta en parte del contacto con la escritora afro-americana Audre Lorde.

*It's a strength! You [Jackie Kay] can be both [Scottish and African]!* Kay says in a hearty approximation of Lorde's accent. *That was an amazing thing to hear. So I stopped feeling like a sore thumb and realised that complexity could bring something, that there are advantages as well as disadvantages.* (Kay en Rustin, 2012).

En relación a la literatura escocesa y frente a la tradicional imposición de la voz patriarcal: *women poets have often been devalued and defined in restrictive terms* (Villar-Argáiz, 2007: 27), Jackie Kay forma parte de un nuevo elenco de voces femeninas, que han seguido el camino iniciado por Liz Lochhead: *I think that certain people are flame carriers for a whole lot of people to come after them. I would say that without Liz Lochhead, I wouldn't exist* (Kay en Severin, 2002).

Así, y mientras que durante el renacimiento literario escocés, las voces de Catherine Carswell (1879-1946), Willa Muir (1890-1970), Nan Shepherd (1893-1981) y Naomi Mitchison (1897-1999) quedan relegadas a una posición secundaria – ocultas tras un acercamiento más objetivo y pragmático de escritores como MacDiarmid– (Bell, 2004), Liz Lochhead (1947-) pasa a ser la representante del inicio de una nueva tradición femenina en la poesía escocesa de la segunda mitad del siglo XX (Palmer, 2001; Rodríguez, 2004b; Wilson, 2009).<sup>12</sup> Esta escritora, junto al grupo de voces femeninas que emergen posteriormente, Kate Clanchy (1965-), Carol Ann Duffy (1955-), Janice Galloway (1955-), Kathleen Jaime (1962-), Angela McSeveney (1964-), Janet Paisley (1948-), Dilys Rose (1954-), Maud Sulter (1960-2008), o la propia Jackie Kay (1961-), plantean desde distintas perspectivas la reconstrucción de la identidad escocesa. Como hijas del siglo XX, vivieron los movimientos nacionalistas de una centuria que tuvo un simbólico hito en la restauración del Parlamento escocés en 1999 (Rodríguez, 2004:15-18; Wilson, 2009).

En este contexto, Jackie Kay aporta cuestiones de sexualidad, raza o genealogía al debate sobre la nueva nación escocesa (Rodríguez, 2004: 17),<sup>13</sup> a la vez que forma parte

---

<sup>12</sup> Para conocer la posición de Liz Lochhead ante la literatura escocesa contemporánea y su propia producción poética, véase Rodríguez González (2004c).

<sup>13</sup> Véase la tesis doctoral recogida en Rodríguez González (2004a) para un estudio detallado de la producción artística de Jackie Kay desde las teorías del postestructuralismo de Barthes (1994) [1975], Derrida (1988) y De Man (1979); los postulados feministas en Neuman (1992), Anzaldúa (1983) y Kaplan

de un grupo emergente de artistas británicos negros que han superado las limitaciones de un entorno segregacionista, tales como Benjamin Zephaniah (1958–), Salman Rushdie (1947–), o Maud Sulter (1960-2008) (Ethelbert, 2008). Este grupo intelectual aboga por una visión plural del Reino Unido, que abrace la diversidad y las distintas herencias culturales (Brown, 2010: 219). Asociada con este círculo, Jackie Kay niega pertenecer a un grupo minoritario y afirma de forma ingeniosa:

I hate the idea of looking at myself as a minority because I'm not. I'm a woman and there's more women in the world than men, I'm a black person and there's more black people in the world than white, and I'm a Scot and there are more Scottish people scattered around the world than there are in Scotland (Close, 1991).

De la relación entre los escritores escoceses y su cultura, Kay destaca a Tom Leonard (1944–), Alasdair Gray (1934–) o Edwin Morgan (1920-2010),<sup>14</sup> vinculados al concepto de poesía como actuación, así como a su componente dramático, el cual determina la creación de las voces poéticas (Severin, 2002). Así, las primeras impresiones literarias de Jackie Kay tienen lugar durante su infancia, en las cenas en honor a Robert Burns, celebradas cada 25 de enero, y en las lecturas públicas del *Highland Institute* de Glasgow. De estas últimas, Jackie Kay, que en estos momentos es aún una niña, destaca su sorpresa ante la proximidad de la experiencia y el lenguaje de las voces poéticas con respecto a su propia realidad: *poetry could be part of ourselves, of our very own voices* (Kay en *The Poetry Archive*, 2005).

El tratamiento humorístico de situaciones dramáticas, así como el uso del escocés, forman igualmente parte de su herencia escocesa. Éstas son las características que, según Edwin Morgan, sustentan la diferencia entre la poesía escocesa e inglesa: *In England, you write in English and that's it. In Scotland you have not only English but various kinds of Scots, Gaelic...Also... Scottish poets have much more interest in comedy in poetry and believe that comedy can be used seriously* (Cambridge, 1997). El sentido de humor se convierte así en el medio de comunicación más efectivo para tratar el dolor, los prejuicios, la violencia, las cuestiones de identidad o el sufrimiento asociado a situaciones extremas (Smartt, 2006).

---

(1992); así como las proposiciones de Smith (1992) [1987] y Seyhan (2001) en relación a la representación de las identidades relacionales.

<sup>14</sup> La colección poética *Fiere* (Kay, 2011) incluye un poema en honor a Edwin Morgan, tras su reciente muerte en 2011, titulado 'Strawberries Meringue'. El título está relacionado con el reconocido poema 'Strawberries', recogido en Morgan (1968).

Por último, Jackie Kay considera inherente a la idiosincrasia escocesa la preocupación por el *alter ego* o *doppelgänger* (Murray, 2008: 33). La exploración del *alter ego* es el vehículo a partir del que explora distintas posibilidades en la persona de sus personajes, narradores o voces poéticas. Su sentido del *alter ego*, que encuentra su origen en su propia adopción, está a su vez asociado al concepto de identidad, al continuo replanteamiento del ‘yo’ y a la aceptación de los rasgos contradictorios propios a un individuo.

Esta exploración de un ‘yo’ hipotético es en ocasiones el vehículo a partir del cual Jackie Kay rompe o reconstruye la visión estereotipada de la sociedad, tal y como queda manifiesto en el tratamiento del personaje de cómic Maw Broon a partir de la voz poética en ‘Maw Broon goes for colonic irrigation’, ‘Maw Broon on the Starr Report’, ‘Maw Broon has a multiple orgasm’, o ‘Maw Broon meets Gordon Broon’, entre otros; una perspectiva que resulta del conflicto entre *Maw Broon inner and outer self* (Cooper, 2009), de su tratamiento humorístico y de la trasgresión de los valores tradicionales que caracterizan a la tira cómica. El siguiente ejemplo (2) incluye un fragmento del poema ‘Maw Broon Visits a Therapist’, en el que la voz poética muestra su frustración y pérdida de identidad frente a la aparente satisfacción como ama de casa y madre de ocho hijos del personaje de cómic.<sup>15</sup>

(2) Crivens! This is jist typical.

When it comes tae talking aboot me,  
Well, A’ jist clam up. Canny think whit  
tae say.

[...]

A’ dinny ken who Maw Broon is anymare.

‘Maw Broon Visits a Therapist’, vs. 1-4 y 5; en Kay, 1998: 46

Por su parte y de acuerdo con las propias declaraciones de la autora en Severin (2002), Smartt (2006) y Murray (2008), la poesía afro-americana representa una liberación para Jackie Kay. En ella encuentra un espacio en el que plantear sus propias inquietudes en torno a cuestiones de raza y género, cuestiones que quedaban en ese momento silenciadas en la literatura de su entorno más cercano: *At that time, I didn’t*

---

<sup>15</sup> Véanse Calvo Maturana (2009a, 2009b), Cooper (2009) y McMillan (2009).

*know anybody existed that was like me at all. [...] They were able to do that through poetry* (Kay en Severin, 2002). Este nuevo círculo intelectual que forma parte de la experiencia artística de la autora incluye a Alice Walker (1944-), Nikki Giovanni (1943-), Ntozake Shange (1948-), Sonia Sanchez (1934-), Gayl Jones (1949-), Gloria Naylor (1950-), Maya Angelou (1928-), Audre Lorde (1934-1992), y Toni Morrison (1931-). De entre ellos, Audre Lorde es quizá una de las escritoras afro-americanas más influyente sobre la autora. A través de su poesía, Lorde le muestra la función del texto poético como medio para dar voz a grupos marginados y replantear situaciones cotidianas o temas tratados como tabú.

She [Audre Lorde] has inspired so many people. She spoke out about so many things that nobody was speaking out about at the time. She talked about identity and naming, mothers and daughters, she talked about sex, raising sons, she talked about breast cancer, having a White lover, she talked about long-term relationships, she talked about Black people's homophobia – all sorts of things that were tricky and difficult. And also her book, *Sister Outsider*, talks about how and what kind of strength you can get from being a so-called 'outsider' (Kay en Smartt, 2006)

Al igual que en el caso de la literatura afro-americana, la tradición nigeriana ofrece a la autora un medio en el que explorar su propio origen: *There's a real excitement to find in your reading a mirror of untold experience; reading then becomes a way of understanding yourself, and of getting to know yourself. It also holds out a dear hand, and says I'm here* (Kay en Kindberg, 2009), en el que reconocer paisajes y experiencias que dan igualmente vida a las voces poéticas en *Life Mask* (Kay, 2005) y *Fiere* (Kay, 2011). Entre el grupo de escritores nigerianos, Kay alude en Kindberg (2009: 14-15) a Wole Soyinka, Chimamanda Ngozi Adichie, Chinua Achebe y Bessie Emery Head. A modo de ejemplo de la relación entre la producción poética de Jackie Kay y la literatura Nigeriana, cabe aquí mencionar su poema *Things Fall Apart* (Kay, 2005: 33), titulado así por la novela más conocida de Achebe (1958), en el que la voz poética presenta el reencuentro con su padre biológico en un hotel de Abuja, un padre que es *less flesh than dark earth; less blood than red dust. / Less bone than Kano camels; less like me than Chinua Achebe.*

Por último, la música ha formado parte de Jackie Kay desde su infancia, tal y como queda reflejado en su libro autobiográfico (Kay, 2010: 30-31), en el que recuerda las reuniones familiares con los camaradas del partido comunista al son de 'St James Infirmary Blues', 'Well Alright OK You Win', 'Brush up Your Shakespeare', 'The Wilds

of Croftamie', 'Ae Fon Kiss' o 'John Anderson my jo', entre otras composiciones. Entre sus preferencias musicales, Kay destaca a Duke Ellington, Count Basie, Billie Holiday, Bessie Smith y Pearl Bailey (Severin, 2002). Referencias a estos artistas pueden encontrarse en la poesía de la autora (3) - (4),<sup>16</sup> quien afirma que su poesía *is consciously and also unconsciously influenced by jazz and blues* (Severin, 2002).

(3) don't have Donny Osmond or David Cassidy  
on our walls and we don't wear Starsky and Hutch  
jumpers either. Round at her house we put on  
the old record player and mime to Pearl Bailey  
Tired of the life I lead, tired of the blues I breed  
and Bessie Smith I can't do without my kitchen man.  
'Chapter 6: The Telling Part', vs. 70-76; en Kay, 1991b:23

(4) Bessie and I are in her Pullman heading for Tennessee  
Bessie and I are in her Pullman heading for Tennessee  
We got so much heartbreak, we can't divide it easily.  
I take one piece, she takes another, we both drive  
And our sadness drives further,  
It's way up ahead, ahead of Bessie and me.  
'In the Pullman', v. 1-6; en Kay, 1993:10

Todas estas influencias y tradiciones alcanzan su forma final en la imaginación de la autora: *there is nothing more dangerous and subversive than imagination* (Kay en Smartt, 2006) y en su deseo de experimentar con nuevas formas. Su producción artística es así el espacio en el que converge su herencia multi-cultural y en el que aboga por una Escocia internacional, que abrace la riqueza de las distintas tradiciones que la forman: *Kay [...] writer herself into existence, and for Scotland* (Winning, 2000:244).

---

<sup>16</sup> La colección poética *Other Lovers* (Kay, 1993) contiene siete poemas en honor a la figura de Bessie Smith: *one of the key figures in Kay's early imaginary* (Winning, 2000:239), que le ayudó a construir su persona como mujer negra escocesa. En el fragmento que aquí presentamos (4), la voz poética emprende un viaje imaginario con Bessie Smith, con quien comparte el dolor de la segregación: *taking these imaginary trips with Smith, across alternative landscapes and national identities, 'halves' Kay's 'heartbreak'* (Winning, 2000:240).



#### 1.4. Evolución

Junto a las influencias anteriores, la misma autora traza una línea de evolución en su producción poética con motivo de la entrevista recogida en Severin (2002). Así, en una primera etapa, Jackie Kay escribe poemas caracterizados por un tono serio y crítico. En ellos, la autora plantea cuestiones de injusticia social y muestra su riguroso rechazo a la segregación de manera explícita: *I'd go off and write these little poems of revenge* [ante su propia discriminación]. *I was angry about other things too – apartheid, poverty. But that's how I started* (Robinson, 2002; Jamieson, 2006). La producción artística de Jackie Kay en este período está igualmente relacionada con una marcada ideología feminista. Es entonces cuando la autora trabaja para *Sheba Feminist Publishers* y es, a su vez, miembro de un colectivo feminista que lucha por la integración de la mujer negra en los discursos de género (Smartt, 2006; Rodríguez González, 2004). Uno de los poemas extensamente citado (Wilson y Somerville, 1990) como representativo de este período se titula “So You Think I’m a Mule”, que forma parte de la colección *A Dangerous Knowing. Four Black Women Poets* (Kay y otros, 1985). Aquí, la voz poética muestra su indignación ante el interrogatorio inquisitivo de su interlocutora, la cual cuestiona el origen escocés de la primera atendiendo a su color de piel (5). El doble sentido de la forma léxica *mule* en este poema, “mula” y “mulato”, forma parte de la crítica al entorno segregacionista de la voz poética.

(5) I have to tell you:

take your beady eyes offa my skin;

don't concern yourself with

the “dialectics of mixtures”;

don't pull that strange blood crap

on me Great White Mother

‘So You Think I’m a Mule’, vs. 34-39; en Kay y otros, 1985:53

Este poema recoge así el sentimiento de alteridad al que la propia autora debe enfrentarse con frecuencia en su propio país: *That poem came about because the question, Where do you come from? is one that probably every Black person in this country is asked too many times for comfort. And the question always implies You don't belong here.* (Wilson y Somerville, 1990: 121).

Si bien la producción artística de Jackie Kay está al servicio de la representación de una escocia internacional, su obra evoluciona en la manera en la que se acerca a la lucha a favor de la diversidad:<sup>17</sup>

*Of course I'm still interested in politics and current affairs, but I don't feel the need to try and tell people what to think or feel anymore. I'd much rather write something that might touch someone on a personal level* (Kay en Jane, 2006)

El inicio de esta nueva fase en la escritura de Jackie Kay queda ilustrado en *The Adoption Papers* (Kay, 1991b): *When I started to write The Adoption Papers, I felt as if I'd really become a poet [...] I felt, yes, that I could write poetry that was informed by my life but was also imaginary* (Kay en Severin, 2002). Esta segunda etapa surge como una respuesta intermedia entre su primera poesía rotunda y reivindicativa, que la propia autora califica como: *morbid, drepressed teenage sort of poems, terrible mushroom-taking kind of poems* (Severin, 2002), y su posterior intento de expresarse de manera distinta a partir de poemas muy personales que quedaban demasiado próximos a su propia experiencia.

Mientras que las voces de la hija, la madre adoptiva y la madre biológica en la primera parte de *The Adoption Papers* están en gran parte relacionadas con su vida, la autora utiliza la estructura poética del monólogo dramático para reproducir otras voces, personalidades y experiencias, que quedan recogidas en “Severe Gale 8” (Kay, 1991b), así como en algunos poemas en *Other Lovers* (Kay, 1993) y *Off Colour* (Kay, 1998). Sirva a modo de ejemplo la voz poética en “Hottentot Venus”, que adopta la persona de Sarah Baartman, mujer khoikhoi que durante el siglo XIX fue exhibida públicamente en Londres acorde con la antropología eurocentrista decimonónica (6).

---

<sup>17</sup> Con motivo de una lectura pública en el Festival de Literatura de Edimburgo en Agosto de 2009, preguntamos a Jackie Kay sobre su posición ante el tratamiento de estereotipos y los tabúes sociales. Jackie Kay afirmó entonces que le gusta ser considerada una escritora política, en relación a la lucha por una escocia internacional, que abraza el mundo, explore y abogue por descubrir distintos aspectos de la vida.

- (6) They made a plaster cast of my corpse  
took wax moulds of my genitals and anus,  
my famous anomalous buttocks  
till the last sigh in me left my body.  
'Hottentot Venus', vs.1-4; en Kay, 1998:25

No obstante, Jackie Kay parece alejarse cada vez más de la técnica del monólogo dramático, que define como *tedious* y *old-fashioned* (Severin, 2002), para aproximarse a una poesía lírica que no implique la creación de un personaje y supere así las restricciones asociadas a su creación, que esté marcada por el drama, y que le permita ofrecer una visión más amplia del contexto, la percepción y la experiencia de la voz poética. Este es el caso de la voz poética en 'Old Tongue' (Kay, 2005), que lamenta la pérdida de su acento escocés (7).

- (7) When I was eight, I was forced south  
Not long after, when I opened  
my mouth, a strange thing happened.  
I lost my Scottish accent.  
Words fell off my tongue:  
*eedyit, dreich, wabbit, crabbit*  
*stummer, teuchter, heidbanger,*  
*so you are, so am ur, see you, see ma ma,*  
*shut yer geggie or I'll gie you the malkie!*  
'Old Tongue', vs. 1-9; en Kay, 2005

Aún así, el monólogo dramático sigue en ocasiones presente en su producción poética posterior, como en el caso de *Lady with a Parasol*, incluido en *Fiere* (Kay, 2011), en el que la voz poética adopta la persona de la mujer en el cuadro de Degas.

Finalmente cabe señalar el contraste entre la producción poética de la primera etapa, reivindicativa y más agresiva, con su actitud asociada a una segunda etapa, más ingeniosa. En este sentido, Rodríguez González (2004: 280) compara los poemas "So

You Think I'm a Mule" (5) e "In My Country" (8).<sup>18</sup> Mientras que ambos están relacionados con el rechazo del discurso de razas híbridas y la discriminación racial, y pese a que el segundo tiene un tono *less conversational, more sinister* (Winning, 2000:237), la voz poética en "So You Think I'm a Mule" se enfrenta directamente a la voz segregacionista y, en comparación, aquella en 'In My Country' contesta de forma menos beligerante. Esta diferencia *denota como el enfrentamiento abierto con la experiencia racista debe emprenderse con métodos más sutiles y en ámbitos en los que se puedan obtener beneficios prácticos más allá del mero enfrentamiento* (Rodríguez González, 2004: 280).

(8) so when she finally spoke  
her words spliced into bars  
of an old wheel. A segment of air.  
*Where do you come from?*  
'Here,' I said, 'Here. These Parts.'  
'In My Country', vs. 7-12; en Kay, 1993: 24

Las voces poéticas en ambos casos reflejan la propia experiencia de Jackie Kay, el rechazo de su contexto cultural, que cuestiona su pertenencia al país, y la repercusión que esta actitud tiene sobre ella misma: *being black in a white country makes you a stranger to yourself* (Brown, 2010).

### 1.5. "The Adoption Papers"

Este apartado está dedicado a la presentación de "The Adoption Papers", el corpus de poemas en el que hemos centrado el análisis de esta tesis, a partir de lo que la crítica ha destacado del mismo (Griffin, 1997; Lumsden, 2000; Winning, 2000; Clandfield, 2002; Rodríguez González, 2004a, 2004b; Brown, 2007; Gill, 2007; Wilson, 2009 y Tolan 2010), así como de las declaraciones de la propia Jackie Kay (O'Kelly, 1991; McGlone, 1993; Brooks, 2002; Gish, 2004; Murray, 2008; Kindberg, 2009 y *The Poetry Paper* 2011).

---

<sup>18</sup> Esta comparación está ejemplificada en Winning (2000: 235-237) y Rodríguez González (2004: 280). El poema 'So You Think I'm A Mule' está recogido en *A Dangerous Knowing* (Kay y otros, 1985: 53). Por su parte, 'In My Country' está incluido en *Other Lovers* (Kay, 1993:24).

El poemario *The Adoption Papers* (Kay, 1991b) está dividido en dos secciones: una primera, con el mismo nombre, una segunda, titulada ‘Severe Gale 8’.<sup>19</sup> El título y la propia portada del libro, la cual incluye la fotografía ‘Human chromosomes’,<sup>20</sup> señala la sección inicial de esta colección poética como central (Lumsden, 2000: 80). El tema de esta primera parte gira en torno a la maternidad y al proceso de adopción de una niña de origen nigeriano en la Escocia de los años sesenta-ochenta del siglo XX. La segunda muestra una visión negativa de la sociedad británica durante el gobierno de Margaret Thatcher en relación a la privatización de la sanidad, las escasas oportunidades de la clase obrera, la pobreza y el desequilibrio económico:<sup>21</sup> *I was trying to think about a world where nothing could be controlled for the good of people, but everything was controlled for the bad of people* (Kay en Murray, 2008:25), así como distintos aspectos sobre la paternidad, el envejecimiento y las relaciones entre parejas homosexuales.<sup>22</sup> Por tanto, frente a la unidad temática en “The Adoption Papers”, “Severe Gale 8” incluye un abanico de temas más variado, todos ellos unidos por la visión crítica del contexto económico, político y social del Reino Unido, que queda recogida en las voces poéticas. Aún así, ambas partes comparten la visión de la autora sobre el concepto de identidad, tanto en ámbito familiar, como en el contexto social.

‘Severe Gale 8’ provides a counterpoint to ‘The Adoption Papers’ suggesting that however much identity may be familiarly (or genetically) constructed, the individual must exist outside the family in an often hostile society which sets its own parameters for the ways in which we are defined. (Lumsden, 2000:82)

### 1.5.1. Estructura

El hilo conductor de los doce poemas de esta colección es la representación de la experiencia de cada una de las tres voces poéticas: la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB) ante el mismo proceso de adopción. La idea de relato queda a su vez marcada en la distribución cronológica de los poemas, que están organizados en tres partes que coinciden con la edad de la voz poética de la hija: su infancia (Part 1: 1961-1962), adolescencia (Part 2: 1967-1971) y madurez (Part 3: 1980-1990). Estas partes están a su vez subdivididas en poemas, denominados capítulos (“chapters”). Por

---

<sup>19</sup> Utilizamos la letra cursiva para hacer referencia a la colección poética (*The Adoption Papers*) y las comillas para referirnos a la primera parte de dicha colección (“The Adoption Papers”).

<sup>20</sup> CNRI/ Science Photo Library.

<sup>21</sup> Véase Rodríguez González, 2004a:282.

<sup>22</sup> Véase Griffin, 1997:170 y Gill, 2007:178-179.

último, el poemario incluye un poema introductorio y otro final, a modo de prólogo y epílogo. Distintos críticos hacen referencia al poemario como unidad y utilizan términos tales como *narrative thread* (Clandfield, 2002:7-8) o *cycle of poems* (Tolan, 2010: 196) para referirse a él.

Pese al marco temporal que marca la experiencia de las voces poéticas, la primera parte, que corresponde con los dos primeros años de vida de la hija, incluye fragmentos en los que el discurso de esta voz poética se caracteriza por razonamientos, situaciones y recuerdos que no corresponden a su edad. Rodríguez González (2004a:286) relaciona esta disociación con la manera en la que el proceso de adopción aparece representado en la experiencia compartida de las tres voces poéticas, ya que se presenta entre la realidad y la imaginación, más allá del aspecto fidedigno de un relato autobiográfico.

La manera en la que las voces poéticas viven el mismo proceso de adopción en ‘The Adoption Papers’ en comparación con la experiencia personal de Jackie Kay, tal y como aparece recogida en su libro autobiográfico *Red Dust Road* (Kay, 2010a), refleja la similitud entre la narración poética y la vida misma de la autora. Sin embargo, esta afirmación debe entenderse con cautela. En primer lugar, no existe una equivalencia exacta entre las voces poéticas y la vida de Jackie Kay;<sup>23</sup> tampoco la estructura de la obra coincide con la de una autobiografía tradicional; y, finalmente, a nuestro entender el aspecto más importante, el valor del poemario trasciende un mero relato biográfico.<sup>24</sup>

Junto al hilo conductor que unifica la colección de poemas, la particularidad de la estructura de ‘The Adoption Papers’ reside en el modo en el que el discurso de las tres voces poéticas femeninas: (H), (MA) y (MB) se hilvana a través de los distintos poemas. La locución de cada una de las voces poéticas principales aparece en el texto claramente diferenciada tipográficamente, alternándose mediante turnos de palabra. Esta distribución acerca el formato del poemario a la conversación, consecuentemente al teatro. En este sentido, Tolan (2010:196-197) hace referencia a las voces poéticas como *dramatis personae* o *characters* y define la interrelación de los discursos como *dialogues*. Así, y pese a que la locución de cada voz poética principal está presentada de manera

---

<sup>23</sup> La entrevista de Kay con McGlone (1993) recoge algunos términos con los que la autora explica la relación entre su obra y su vida: *evasion, imagination/ lies* o *translation*. Al parecer, según sus propias declaraciones, en “The Adoption Papers” se combinan su propia experiencia con la de su hermano adoptivo Maxwell.

<sup>24</sup> Véase (1.5.2.).

independiente, la interrelación de las mismas permite la comparación de las tres experiencias: *The three women never converse directly, but the structure of the work allows them to speak to, or echo, each other's concerns* (Clandfield, 2002: 8).

Si bien el poemario está formado por este triángulo de voces poéticas, Rodríguez González (2004a:284) argumenta que la hija es la voz cardinal que organiza el discurso de la madre adoptiva y la madre biológica. Así, la hija, el nexo de unión de ambas madres, controla la participación de estas dos últimas al contextualizarlas cronológicamente y, a su vez, crea la voz imaginaria de la madre biológica: *la hija, [es] responsable de la cohesión de la obra y de la existencia, dentro de ésta, de la mujer que la gestó* (Rodríguez González, 2004:291).

En relación al origen de “The Adoption Papers”, este estaba en un principio formado por dos poemas: “The Mother Poem 1” y “The Mother Poem 2”, que la autora presentó con motivo de la conferencia *Commonwealth Literature* (Murray, 2008: 24). Tras la aceptación del público, Jackie Kay decide escribir un nuevo grupo de poemas, que publica en *That Distance Apart*.<sup>25</sup>

it's called *That Distance Apart*, which is very hard to get hold of, and is a rare little book, and has *The Adoption Papers* poems as they would have been if they hadn't been mixed up, so it's quite interesting to see. (Kay en Murray, 2008: 30).

Si bien la composición original del poemario, recogida en *That Distance Apart* (Kay, 1991a), distribuye el discurso de las voces en poemas individuales, la organización final del poemario resulta de la adaptación para su representación en el programa *Drama Now* de BBC Radio3 (O'Kelly, 1991).

[...] the book wouldn't have been published in the way that it was if I hadn't done the radio thing [...] ‘The Adoption Papers’ were originally a bunch of poems that were all separate voices [...]. And then when this person [...] said she'd like to make it into a radio play, she said she'd like the voices to interact more, so then I went and rewrote them, and [...] I suddenly decided that that was the best way to publish them, not all separate but in this counterpointed, interactive way. [...] I think that structure's everything, really. (Kay en Murray, 2008: 17).

---

<sup>25</sup> *That Distance Apart* es un pequeño panfleto, de edición limitada y ya agotada, que fue publicado con fecha anterior a *The Adoption Papers* y que recoge una primera versión. En una primera lectura, los dos aspectos principales que distinguen la primera publicación de la segunda son la distribución de las voces poéticas principales, y una mayor participación de la voz poética de la madre biológica.

Dicha distribución de las voces principales marca la experiencia compartida de cada una de ellas, así como su percepción individual ante el mismo proceso de adopción. El discurso de la hija, la madre adoptiva y la madre biológica queda igualmente diferenciado a partir del contraste entre el inglés estándar y el acento de Glasgow (Wilson, 2009: 27).

### 1.5.2. Maternidad, adopción e identidad

El espacio personal de la relación entre madre e hija es el tema central en “The Adoption Papers”: *the intimate, domestic realms of pregnancy and maternal instincts* (Tolan, 2010: 196). La propia Jackie Kay subraya la riqueza del contexto doméstico como punto de unión entre las voces de la madre adoptiva, la madre biológica y la hija:<sup>26</sup> *The domestic world can reveal its own violence, its own war. Everything you might find outside, you find intensified, concentrated, inside your own house.* (Kay en Brooks, 2002). A su vez, la experiencia de cada una de las voces poéticas adquiere un valor final en relación con la sociedad. Su identidad se forja en su entorno; un vínculo que está basado en la confrontación de los deseos personales con las limitaciones sociales (Griffin, 1997:168). La aportación de “The Adoption Papers” reside así en la intersección del ámbito doméstico y político-social; un espacio común que Rodríguez González describe con las siguientes palabras (2004a):

Todas las influencias de los discursos -tanto los más tradicionales como los más subversivos- terminan en última instancia confluyendo en un espacio en el que se desarrollan los conflictos de las distintas fuerzas opuestas que convergen. (Rodríguez González, 2004a:271).

“The Adoption Papers” trata el tema de la maternidad y de la adopción a partir de la experiencia de las tres voces poéticas, la cual conocemos a lo largo del poemario a partir del discurso de cada una de ellas. Críticos como Winning (2000: 238) y Clandfield (2002:8) coinciden en la descripción principal de estas tres voces femeninas: la madre adoptiva es una mujer de origen escocés de carácter luchador y militante política, que alcanza su deseo de ser madre en unión con su hija adoptiva; la madre biológica está marcada por el dolor de la entrega de su hija en adopción; y, finalmente, la hija está

---

<sup>26</sup> La maternidad es un tema frecuente en el marco de la literatura escocesa contemporánea: *This new openness to all kinds of love has also, I think, allowed in the course of the last hundred years an increasing celebration of motherhood* (McMillan, 2003: 47).



caracterizada por su sentido de justicia política, la fuerza con la que lucha contra su propia segregación racial en el entorno escolar, y su acento escocés.<sup>27</sup> Pese a que Clandfield argumenta que las personalidades de ambas madres están recogidas en la figura de la hija, en nuestra opinión, la similitud de la madre adoptiva y la hija sobresale en comparación con la posible semejanza de esta última con su madre biológica, tal y como pretendemos demostrar a través de los análisis que presentamos en los capítulos posteriores. A su vez, creemos que la argumentación en Clandfield (2002: 8) sobre la similitud entre la hija y la madre biológica, basada en *her [...] interest in language*, es ambigua dado que no explica en qué sentido o cómo se manifiesta dicho interés compartido.

De acuerdo con las propias declaraciones de Jackie Kay, “The Adoption Papers” representan un nuevo enfoque al tratamiento de la adopción desde la poesía, una visión que se aleja de otras más populares vinculadas a las representaciones de la adopción en series televisivas y en el cine: *I wanted to write about adoption in a serious way, because it is a subject that is so rarely examined in art or literature [...] It comes up in soaps and movies, but only in a silly way* (Kay en O’Kelly, 1991). Frente al tratamiento en *Dallas*, *Dinasty*, *Coronation Street* o *East Enders*, ejemplos a los que alude la propia autora, en “The Adoption Papers”, la voz poética de la hija conoce su situación como hija adoptiva desde el principio. En el poemario hay incluso algunas referencias explícitas a *Dinasty* a través de la voz poética de la madre adoptiva: *Tonight I [(MA)] cried watching bloody Adam/ Carrington discover he’s not a Carrington/ any more. Daft. Getting myself into a tizzzy* (‘Chapter 9: The Phone Call’: vs. 29-31). En algunas entrevistas, esta intención de la autora aparece como una crítica a la representación simplista de la adopción en estas telenovelas [O’Kelly (1991), Gish (2004: 172) y Murray (2008:20)].

Con relación al tratamiento general de la adopción que mayoritariamente se ha transmitido a través de la literatura, la posición de Jackie Kay parece variar según las opiniones recogidas en distintas entrevistas, tal vez debido a la fecha en la que fueron realizadas. Así, en Gish (2004: 172) y O’Kelly (1991), Kay se refiere a la adopción como un tema silenciado en la literatura. Por otra parte, la entrevista de Murray, (2008:20) incluye declaraciones en las que Kay afirma que la literatura está llena de casos de

---

<sup>27</sup> La hija sufre una doble segregación con respecto a dos modelos canónicos: el británico, en relación a su acento; y el escocés, en cuanto a su color (Rodríguez Gonzalez, 2004a:272-273; Craig 1996).

adopciones, normalmente asociados a la idea de tragedia: *the idea of the outsiders coming in, and ruining the family! It's all the way through literature* (Murray, 2008: 20).

De cualquier forma, la adopción es un tema central para Jackie Kay, cuyo origen, indudablemente, es su propia experiencia personal: *If I was an academic, I'd look at that theme, adoption in literature, in all sorts of different ways* (Kay en Murray, 2008:20). Esto es, en otras palabras, a lo que la propia Kay (Brooks, 2002 y Gish, 2004) se refiere cuando asocia el tratamiento de la adopción en su poesía al propio replanteamiento del 'yo' y el *alter ego*: *You always ask, 'Would I have been like this, if I had been brought up with my original parents?'* (Kay en Brooks, 2002).

Las voces poéticas en "The Adoption Papers" están así inmersas en la contradicción entre el conocimiento y el desconocimiento: *She* [la voz poética de la hija] *is searching for herself, and she knows herself* (Kay en Gish, 2004:173), que lleva a Wilson (2009: 27) a describir el poemario como *a process of knowing*. A su vez, las voces se enfrentan al conflicto entre lo verdadero y lo falso:<sup>28</sup> *those seeming opposites –how can someone be real and not be real?* (Kay en Gish, 2004: 173). La veracidad está aquí asociada a la diferenciación de los padres adoptivos y biológicos; esto es, a la decisión sobre quién de los dos representa la figura materna y paterna verdadera del hijo adoptivo. Finalmente, y relacionado con dicha dicotomía, la experiencia de las voces poéticas ante la adopción incluye el conflicto entre el vínculo genético y aquel que deriva de los lazos establecidos en el contexto familiar y social (Lumsden, 2000: 79-80).

En "The Adoption Papers", la imaginación es un componente esencial en la representación de la adopción, la cual permite *reivindica[r] la importancia de las vivencias subjetivas dentro de la memoria* (Rodríguez González, 2004a:293), participando en la reinvención del 'yo'. La imaginación está por lo tanto asociada a la construcción de una identidad polifacética y abierta:<sup>29</sup> *The past is unknown to them* [hijos adoptivos] [...] *constantly open to dreams, imagination, fantasy, and interpretation* (Kay en Gish, 2004: 172 y 174).<sup>30</sup> Así, la imaginación permite el encuentro de las tres voces poéticas dado que este

---

<sup>28</sup> La veracidad está asociada a la diferenciación de los padres adoptivos y biológicos; esto es, a la decisión sobre quién de los dos representa la figura materna y paterna verdadera del hijo adoptivo. El planteamiento sobre la veracidad queda así relacionado con el conflicto entre el vínculo genético y el vínculo afectivo.

<sup>29</sup> Véase Lumsden, 2000: 80-81.

<sup>30</sup> La propia autora solía construir imágenes de su madre biológica, entre las que se encuentran la actriz Shirley Bassey (Gish, 2004:171). "The Adoption Papers" es en sí otro ejemplo de dichas creaciones

es el vehículo a partir del que la hija se enfrenta al desconocimiento de su familia biológica, la madre adoptiva manifiesta la ansiedad ante la posible pérdida de su hija, y la madre biológica se aproxima a la hija que ha entregado en adopción.<sup>31</sup>

Las distintas visiones sobre la maternidad convierten a la obra en el único espacio en el que se encuentran las tres voces, por medio de la imaginación que cada una de ellas desarrolla de la vida de las otras y, que de algún modo, completa los vacíos que sienten en la suya propia. (Rodríguez González, 2004a: 284)

Pese a que la hija intenta buscar a su madre biológica, el encuentro no queda resuelto en el poemario, que solo incluye una representación onírica desde su perspectiva ('Chapter 10: The Meeting Dream'). Este final aporta según la autora una visión más realista de la adopción, frente a otros textos que recogen una visión inexacta por idealizada.

It [the adoption] is usually treated like a fairy story which ends happily when the child meets its birth mother and they find they share the same characteristics and mannerisms and have plenty to talk about. Life isn't like that. (Kay en O'Kelly, 1991).

La ambigüedad con la que se resuelve el encuentro de la hija y la madre biológica ha sido considerada como un reto a las teorías simplistas de la multi-racialidad (Clandfield, 2002:8) y está relacionada con la complejidad y la fluidez de la propia identidad: *subjectivity is [...] multiplistic, elusive and flexible* (Lumsden, 2000:80-81). Las preguntas sobre la importancia del origen, el color de piel o la genealogía quedan así abiertas *in the form of endless conversation, a perpetual riddle not a specific moment for enquiry and understanding* (Gill, 2007:178).

Lo onírico está finalmente asociado a la propia vida de la autora, tal y como queda evidente en su libro autobiográfico *Red Dust Road*:

I [Jackie Kay] pictured the plots of my land in the African landscape of my imagination [...] There are only a few details to furnish my [Jackie Kay] imaginings: Elizabeth from Nairn, Jonathan from Nigeria, the dance hall, was it a dance hall or a ballroom? (Kay, 2010:42 y 134).

---

imaginarias: *I wanted, in my writing, to give birth, if you like, to that birth mother, so that rather than her giving birth to me, this was me giving birth to her* (Kay en Gish, 2004:171).

<sup>31</sup> En relación a las secuencias oníricas en el poema, véase Tolan, 2010: 198-200.

Además de la relación que podemos establecer entre la adopción y la visión que de ella ofrecen cada una de las voces poéticas, estas mismas voces incluyen en cada una de sus locuciones, la imagen sobre la adopción de una sociedad segregacionista: *There's a lot of prejudice about adopted people [...] – bastards that were thrown out, the shame of illegitimacy* (Gish, 2004: 173). El rechazo es común a las tres voces poéticas, que se enfrentan a una sociedad que no acepta la adopción dentro de la estructura familiar y, menos aún, la adopción ‘interracial’.

Mientras que la herencia cultural de la hija y la ideología de sus padres adoptivos están relacionadas con una visión multi-cultural y plural de Escocia, los discursos discriminatorios que limitan una visión heterogénea del país quedan representados en la posición de las agencias de adopción y otras instituciones gubernamentales, al igual que en la actitud de la profesora de la hija.<sup>32</sup> Este contraste es aún más significativo en el contexto de los movimientos nacionalistas escoceses de la segunda mitad del siglo XX y el debate sobre la identidad escocesa. Así, el poemario ha sido definido como *a kind of manifesto against exclusivist definitions of citizenship and identity* (Brown, 2007: 221), *a challenge to oversimplified accounts of multiracial Britain* (Clandfield, 2002:8), *a never-ending quest for and a self-confined declaration of citizenship* (Brown, 2007:224).

“The Adoption Papers” representa en este momento uno de los medios más poderosos para reivindicar la construcción de una Escocia internacional, que acoja la diversidad racial, sexual, social o de género.<sup>33</sup>

This is surely one of the most exciting periods in Scottish history, time in which Scotland is being returned to itself. Amidst the euphoria and the forward planning, however, let us hope that questions of ‘difference’, gender, race, class, sexuality, do not sink miserably out of sight. (Winning, 2000:226).

La aportación de ‘The Adoption Papers’ a la realidad socio-política de Escocia y, en general, Gran Bretaña, está recogida en Griffin (1997:169). Aquí, las posturas de las tres voces poéticas se relacionan con los debates sobre la maternidad de la campaña electoral de 1993 del Partido Conservador británico, el compromiso con las tecnologías de la reproducción y la maternidad posmenopáusicas, los planteamientos sobre la

---

<sup>32</sup> Para más información sobre el entorno socio-político en “The Adoption Papers”, véase Brown, 2007: 222-224

<sup>33</sup> Véase Craig, 1996.

adopción interracial, y la adaptación de las normas de adopción en torno a una estructura familiar determinada,<sup>34</sup> entre otros aspectos.

Pese a que “The Adoption Papers” representa un rechazo a una visión reduccionista del espacio doméstico y social, Griffin (1997) advierte a su vez del peligro de interpretar el poemario desde una perspectiva conservadora y hegemónica, de la que pueda deducirse que toda mujer tiene el deseo innato de ser madre y, al mismo tiempo, entienda como natural el sufrimiento de tener relaciones fuera del matrimonio o el deseo de conocer el origen genético. En su opinión, esta ambigüedad queda resuelta si completamos la lectura de ‘The Adoption Papers’ con ‘Severe Gale 8’, ya que esta segunda parte *invites consideration of personas who push the boundaries of convention even further* (Griffin, 1997:172), como la familia representada en dos voces poéticas femeninas que recurren a la inseminación artificial en el poema ‘Mummy and Donor and Deirdre’. Así, los padres adoptivos en “The Adoption Papers”, pese a la marcada ideología comunista y su disposición para adoptar a un niño negro, pueden tal vez considerarse dentro de los patrones sociales convencionales: *[they] are nevertheless a heterosexual, economically secure unit. They can thus be seen, at least in some respects, as belonging to mainstream society* (Griffin, 1997:172).

La personalidad de la hija adoptada muestra así rasgos que llevan al lector a espacios de reflexión en torno a la multi-culturalidad, o a la riqueza y complejidad de la herencia escocesa y afro-americana. Esta voz poética muestra a lo largo del poemario preferencias por artistas tales como Pearl Bailey y Bessie Smith, frente a Donny Osmond, David Cassidy o Starsky y Hutch: *the white American idols of their peers in the 1970s* (Clandfield, 2002:9). Igualmente, tiene un papel especialmente relevante su explícita identificación con la activista Angela Davis, así como su acento escocés y las referencias explícitas a Escocia.<sup>35</sup> Así, la riqueza de culturas en la hija ejemplifica que la identidad no está limitada a una nación: *Identity not only as nationally bound, historically formed and locally*

<sup>34</sup> Entre los modelos familiares recogidos en la producción artística de Jackie Kay, McClellan (2006:17) hace referencia a: *non-nuclear mother/child relationships such as that of the adopted child and adoptive mother, the adoptive child and birth mother, a single mother, a transsexual mother and a second mother within a same-sex relationship.*

<sup>35</sup> La unión de la cultura escocesa y afro-americana está presente a lo largo de toda la obra de Jackie Kay, tal como queda reflejado en el libro biográfico de Bessie Smith (Kay, 1997): *this invigorating infusion of African-American culture into a Scottish life is reciprocated [...] in Kay’s book on Bessie Smith, where Scottish referents and idioms make their way into an African-American biography.* (Clandfield, 2002:9); o en el poema ‘Kail and Callaloo’, en el que la fusión de ambas culturas es visible en las palabras, la comida, los escritores y la Historia (Winning, 2000: 240-242).

*situated, but also as shaped by extensive networks of cosmopolitanist cross-reference and transnational belonging* (Brown, 2007:224).

Estos referentes culturales permiten que la hija reflexione sobre su identidad y, a su vez, se enfrente a la discriminación racial del entorno: *as a black-identified person in a white-dominated environment* (Clandfield, 2002:9). En este sentido, Clandfield (2002:10) indica el valor de la repetición léxica en los últimos versos de las tres estrofas que recogen la posición segregacionista de la profesora ('Chapter 7: Black Bottom', vs.49-66), ya que esta apunta a la angustia continuada de la hija *as she takes the teacher's crude synecdoche for heritage* [I thought/ you people had it in your blood] *literally* (Clandfield, 2002:10); dolor que queda evidente en la repetición de *right* en dos versos contiguos (vs.51 y 52) relacionados con la descoordinación de la hija en el intento frustrado de bailar el *Black Bottom*. Esto permite a la profesora de la niña construir un discurso segregacionista a partir de la asociación de la cultura y los rasgos físicos o biológicos.

The teacher deploy race as the traditional means to biologise cultural identity, naturalising their own normativity by locating national belonging in the blood. (Brown, 2007: 223-224).

El concepto de identidad en 'The Adoption Papers' queda así planteado a partir de la experiencia de las tres voces poéticas ante el proceso de adopción *in complex, often very painful ways* (Winning, 2000: 238). La identidad tiene una triple representación en relación a los documentos oficiales, al cuerpo y a los lazos afectivos (Tolan, 2010:198-200). En primer lugar, los papeles de adopción aparecen asociados a la maternidad de la madre adoptiva, a la firma de la madre biológica por la que entrega a su hija en adopción, a la escasa información que la hija recibe sobre su madre biológica y a las conjeturas de la hija sobre la identidad de su madre biológica.<sup>36</sup>

En segundo lugar, la identidad está igualmente materializada en el cuerpo y la genética de la hija:<sup>37</sup> *'Another culture' becomes literally written both on and through her body, and becomes an internalised sense of continual otherness* (Winning, 2000:237), así como en el parto de la madre biológica. Clandfield (2002: 10) alude a la ruptura o encabalgamiento de los versos en el discurso de la hija en el momento en el que ésta plantea su herencia física

---

<sup>36</sup> Rodríguez González, 2004:290.

<sup>37</sup> En este sentido, Rodríguez González (2004a:271-272) hace referencia a Roland Barthes, quien describe el cuerpo como la representación material de la historia genética familiar.

(Chapter 8: Generations: vs.29-58) y asocia este recurso literario a *her feelings of incompleteness*.<sup>38</sup> El poemario cuestiona así la relación existente entre la sangre –*nature*– y las características raciales e individuales –*nurture*.

For me I'm really interested in identity and what makes us who we are, and how much we're formed by *nature* or by *nurture*, and the complexities of identity, that includes racial identity and sexual identity and sexuality[...] But I'm also interested in people at moments of crisis, where they have to ask themselves: 'Who I am? What makes me who I am?' (Kay en *The Poetry Paper*, 2011; *énfasis añadido*)

Esta visión relativista del valor de la herencia genealógica está vinculada a la propia relación de la autora con sus padres adoptivos, con quien comparte un *ADN alternativo*:

I imagine that if I had been able to see my parents in an orchard of parent trees, I would have reached down and picked them! And stories and songs feel to me a part of an alternative DNA. (Kay en Kindberg, 2009).

Finalmente, la construcción del 'yo' queda relacionada, en oposición a los documentos y el cuerpo, al vínculo afectivo que nace de la experiencia compartida de la madre adoptiva y la hija, así como al contexto cultural e histórico. La identidad de la hija crece por tanto en la unión de lo biológico, el hogar, lo cultural y lo nacional (Brown: 2007, 224).

---

<sup>38</sup> Pese a que este recurso literario puede aportar información sobre la manera en la que la hija representa su posición ante la herencia genealógica, Clandfield apunta a esta desviación textual en una breve oración: *the adult daughter wonders about the physical details of her heritage in a long section whose line-breaks help to emphasize her feelings of incompleteness* (Clandfield, 2002: 10) y deja así sin resolver qué versos son ejemplo de este encabalgamiento y que aportación semántica concreta participa en la construcción del sentimiento de vacío.

## **CAPÍTULO 2**

### **LA MODALIDAD: FUNDAMENTOS TEÓRICOS**



## 2.1. Introducción

El concepto de *modalidad* está relacionado con la posición del hablante ante el mensaje. El emisor matiza la perspectiva del mensaje a través de la modificación modal de la proposición básica, acorde a sus predicciones, suposiciones, órdenes, concesiones, o deseos. La *modalidad* debe entenderse como un continuo de valores donde los matices contextuales son centrales para interpretar el acto de habla.

Lingüísticamente, la modalidad está representada a través de marcas gramaticales y selecciones léxicas. Discursivamente, los elementos no verbales o propios de otros modos de comunicación también son relevantes. Este trabajo está centrado en la representación lingüística.

Hemos adoptado la terminología propuesta por Quereda (1997) [1993] en virtud de la cual distinguimos entre el término modo para referirnos a la representación gramatical del concepto de *modalidad*, y dejamos el término modalidad solo para describir la representación léxica de este concepto. Tipográficamente, utilizamos la cursiva para referirnos a *modalidad* en general.<sup>39</sup>

La *modalidad* ha sido y sigue siendo un concepto ampliamente estudiado.<sup>40</sup> En este trabajo centramos la discusión sobre la *modalidad* en las aportaciones de tres modelos significativos. En primer lugar, comparamos los postulados en Palmer (1986, 2001) y en Halliday (2004) [1985] con aquellos en Quereda (1997) [1993], modelo del que parte el estudio recogido en el capítulo 3. En segundo lugar, describimos la *modalidad* de acuerdo a Quereda (1997) y a los ejemplos que obtenemos del poemario en torno al que gira el análisis posterior: ‘The Adoption Papers’ (Kay, 1991b: 10-34).

---

<sup>39</sup> Hemos optado por el uso de la cursiva para referirnos al concepto de *modalidad* en general, y distinguirlo así de ‘modalidad’ como representación léxica de la *modalidad* (Quereda, 1993) y de la ‘modalidad’ como categoría semántica (Halliday, 1985).

<sup>40</sup> Véanse Bartley e Hidalgo (2012), Bueno González (2010), Close (1980), Coates (1980, 1983), Coates y Leech (1980), Halliday (1985, 2004), Huddleston (1971, 1984), Leech (1971), Palmer (1974, 1979, 1986, 2001, 2003), Perkins (1983), Young (1980), Quereda (1993, 1997, 2010a, 2010b, 2010c) y Quirk *et al.* (1985), entre otros.

Seguidamente presentamos los postulados en Palmer (2001 [1986], 2003) y Halliday (2004) [1985], en comparación con Quereda (1997) [1993].

2.2. Definición de *modalidad*. Palmer (1986, 2001), Quereda (1997) [1993], Halliday (2004) [1985]<sup>41</sup>

Previa a la descripción del modelo que utilizamos en el análisis posterior del poemario, presentamos una breve sección en la que comparamos los postulados de Quereda (1997) con dos modelos de referencia: Palmer (2001,2003) y Halliday (1985).

Los sistemas modales aportados por Quereda (1997) [1993] y Palmer (1986/2001) tienen una base común que incluye la definición de *modalidad*, la distinción de dos bloques semánticos y el razonamiento que subyace a estas subcategorizaciones.<sup>42</sup> Estos modelos difieren sin embargo en aspectos clave como la terminología, la representación lingüística de la *modalidad*, el papel de las derivaciones gramaticales, la clasificación de la noción de ‘habilidad’, y el origen de las fuerzas (interna y externa) que afectan al participante para que realice la acción en la ‘modalidad de influencia’ (Quereda, 1997)/ ‘modalidad eventual’ (Palmer, 2001).

Seguidamente, destacamos los aspectos comunes más relevantes en ambos modelos:

i) En Palmer (2001) la noción de *modalidad* está descrita como un valor opuesto a la aseveración. Quereda coincide en este punto y así define las proposiciones marcadas por la *modalidad* como irreales y descritas por la actitud del hablante:

The semantic contrast between a non-modal and a modal form can be explained as a contrast between **factuality** (proposition presented as a fact) and **non-factuality** (proposition presented as doubt, possibility, intention, hypothesis, obligation, advice, etc.). (Quereda 1997: 99)

---

<sup>41</sup> Las fechas con las que hacemos referencia a los modelos corresponden a su última edición: Halliday (2004), Palmer (2003, 2001) y Quereda (1997). Sin embargo, las ediciones originales son: Halliday (1985), Palmer (1986) y Quereda (1993).

<sup>42</sup> Las referencias Palmer (1986) y Palmer (2001) corresponden a distintas ediciones del mismo volumen (*Mood and Modality*); sin embargo, en este trabajo hacemos referencia a ambas ediciones ya que la segunda publicación es una versión revisada y presenta diferencias significativas con respecto a la primera. El mismo autor (Palmer, 2003: 2) explica que quiso cambiar el título porque no se correspondía con su concepto de la *modalidad*. El autor utiliza la palabra modalidad para referirse a la categoría gramatical, y los términos modo y sistema modal para mencionar las dos subcategorías dependientes de la primera. Y por lo tanto, se lamenta de la confusión a la que el propio título – *Mood and Modality* – puede dar lugar.

ii) La distinción entre dos grupos semánticos asociados a la noción de *modalidad* es común a ambos modelos, aunque la terminología utilizada para nombrarlos es distinta. Así, Palmer (2001) distingue entre modalidad proposicional y modalidad eventual mientras que en Quereda (1997) estas categorías responden a las llamadas modalidad de conocimiento y modalidad de influencia. La diferencia terminológica entre ambos modelos deriva en parte de una conceptualización distinta de la noción de *modalidad* y de su representación lingüística. Si bien Quereda habla del concepto de *modalidad* y de su manifestación gramatical (modo) y léxica (modalidad), Palmer valora la ‘modalidad’ como una categoría gramatical superior que engloba dos subcategorías gramaticales: el ‘modo’ y el ‘sistema modal’.

Así, la definición de modo es uno de los ámbitos que centra las diferencias entre ambos modelos. Palmer (2001) distingue entre modo y sistema modal, mientras que Quereda (1997) utiliza modo recogiendo las dos categorías anteriores. Esto es, para Palmer modo es un sistema binario que enfrenta representaciones modales como el subjuntivo (marcadas por su irrealidad) y manifestaciones no modales como el indicativo (no marcadas y reales). El ‘sistema modal’, aunque comparte la dicotomía anterior, se diferencia de esta porque también incluye un número definido de formas modales. En Quereda (1997), modo define una de las modificaciones gramaticales del sintagma verbal, la cual puede estar representada de dos formas: la perífrasis (los verbos modales auxiliares) y las derivaciones gramaticales (el imperativo y el subjuntivo).

En realidad, en Palmer (2001), la categoría modo coincide en cierta manera con una de las subcategorías de modo en Quereda (1997): la representación de la *modalidad* a través de las derivaciones gramaticales. Sin embargo, decimos que se asemeja ‘en cierta manera’ porque en Palmer (2003) solo se menciona el modo subjuntivo mientras que en Quereda (1997) se incluyen tanto el modo subjuntivo como el imperativo.

En cualquier caso, el modo subjuntivo no ocupa un lugar central en el modelo de Palmer (2003: 3). Este está considerado en ocasiones como fruto de una necesidad gramatical y, en consecuencia, semánticamente vacío. Es más, el lingüista afirma que la lengua inglesa actual carece de esta forma gramatical: *Modern English has a modal system, but no mood.* (Palmer, 2003:4).

Quereda reconoce que en la actualidad solo queda el ‘vestigio’ (Quereda 1997:94) de lo que el subjuntivo representó en el inglés antiguo; no obstante, demuestra su existencia y valora su aportación semántica modal.

Palmer considera que es probable que los dos tipos de *modalidad*, en su modelo modo y sistema modal, sean incompatibles en una lengua:

Moreover, it seems to be the case that, to a large extent, the two types of modality are mutually exclusive: languages have either mood or modality [SIC], but not both (Palmer, 2003:3)<sup>43</sup>.

Sin embargo, para Quereda no solo no son excluyentes sino que se agrupan como subclases (dos representaciones gramaticales posibles) dentro de la categoría mood.

iii) El criterio básico para diferenciar los bloques principales (‘proposicional’/ ‘conocimiento’ frente a ‘eventual’/ ‘influencia’) en la noción de *modalidad* es similar en ambos modelos. Para Palmer (2003) la ‘modalidad proposicional’ está centrada en la ‘irrealidad’ de la proposición mientras que la ‘modalidad eventual’ focaliza la proposición como directriz; en la misma línea, Quereda (1997) sitúa esta misma subcategorización en la propia naturaleza de la proposición: esto es, la ‘modalidad de conocimiento’ influye sobre una información y la ‘modalidad de influencia’ sobre una acción.

iv) Por último y en relación a la ‘modalidad proposicional/ modalidad de conocimiento’, ambos modelos presentan similitudes entre lo que en Palmer (2003) se denomina ‘modalidad evidencial’ y lo que en Quereda (1997) se engloba en las categorías de ‘modalidad de posibilidad lógica (neutral o tentativa) deductiva’ y ‘modalidad de necesidad lógica (neutral o tentativa) deductiva’:

Epistemic MUST and WILL have some characteristics of Evidential modality, for they signal conclusions that are based on evidence. (Palmer, 2003:8)<sup>44</sup>

Una de las diferencias destacables entre los modelos de Palmer (2001) y Quereda (1997) está relacionada con la representación léxica de la modalidad. En Palmer (1986), la modalidad aparece exclusivamente como una categoría gramatical. Ejemplos tales como

---

<sup>43</sup> Aunque la cita incluye el término modality, creemos que se trata de un desliz de edición y que, en realidad, se refiere al término modal system. Como hemos mencionado, en Palmer (2003) la ‘modalidad’ es una categoría gramatical superior que engloba el ‘modo’ y el ‘sistema modal’.

<sup>44</sup> Precisamente, *must* es uno de los modales vinculados a la necesidad lógica neutral deductiva en el modelo de Quereda (1997). Aunque este mismo autor vincula el modal *will* con la conjetura más que con la deducción.

(1) y (2) quedan excluidos ya que la representación léxica de la *modalidad* no está considerada en este modelo:

(1) John *liked/ tried/ condescended* to come

(2) It is *fortunate/ curious/ reasonable* that he came

*These* [(1) y (2)] *go well beyond the general notions that are plausibly called modal* (Palmer, 1986:15). Sin embargo, frente a los postulados en Palmer, cabe destacar, como veremos en el posterior estudio práctico del poemario, la relevancia que el verbo *want* tiene en la expresión del valor modal relacionado con la noción de ‘deseo’.

En la *Tabla 1* recogemos las diferencias relativas a las categorías semánticas que presentan ambos modelos:

*Tabla 1:* Sistema modal: Palmer (2001) y Quereda (1997)

Palmer	Quereda
‘Modalidad proposicional’	‘Modalidad de conocimiento’
<ul style="list-style-type: none"> <li>Epistémica - Valoración                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Especulativo</li> <li>- Deductivo</li> <li>- Supuesto</li> </ul> </li> <li>Evidencial - Evidencia                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conocimiento general</li> <li>- Experiencia personal (visual)</li> <li>- Evidencia auditiva</li> <li>- Reproducción del discurso</li> <li>- Inferencia</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Posibilidad lógica                             <ul style="list-style-type: none"> <li>Neutral [ Conjetura, Deducción ]</li> <li>Tentativa [ Conjetura, Deducción ]</li> </ul> </li> <li>Necesidad lógica                             <ul style="list-style-type: none"> <li>Neutral [ Conjetura, Deducción ]</li> <li>Tentativa [ Conjetura, Deducción ]</li> </ul> </li> </ul>
Modalidad eventual	Modalidad de influencia
<ul style="list-style-type: none"> <li>Deontica                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Obligación</li> <li>- Permiso</li> <li>- Compromiso</li> </ul> </li> <li>Dinámica                             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Habilidad</li> <li>- Deseo</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Alta compulsión: OBLIGACIÓN</li> <li>Compulsión media: DESEO                             <ul style="list-style-type: none"> <li>Volición</li> <li>Consejo</li> </ul> </li> <li>Compulsión baja: PERMISO</li> </ul>

i) Como se desprende de los datos recogidos en la *Tabla 1*, las diferencias más destacadas entre ambos son las siguientes. Mientras que para Palmer (2001) el valor de ‘habilidad’ está incluido en la subcategoría ‘modalidad dinámica’ (‘modalidad eventual’) como parte de la manifestación de la ‘habilidad’ del sujeto para actuar a partir de una capacidad interna, esta misma noción en Quereda está recogida a modo de posibilidad lógica teórica (‘modalidad de conocimiento’). La ‘habilidad’ emerge así en este último modelo de la predicción de las cualidades inherentes del ser humano.

Esta última aproximación resulta, en nuestra opinión, más adecuada. Si tomamos por ejemplo la noción de ‘capacidad’ indicada por el modal *can*, esta parece centrarse en la afirmación o negación de la capacidad misma más que en la acción en sí. En el siguiente ejemplo (3), la voz poética de la madre adoptiva (MA) afirma que los hombres tienen la habilidad de dormir más profundamente:

(3)---the men *can* afford deeper sleeps that’s all  
‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 66

En esta aseveración, el énfasis no recae sobre la acción de dormir en sí, sino en el hecho de que la información es verdadera y los hombres tienen la posibilidad teórica de hacerlo. En este sentido, el modal *can* como indicador de ‘capacidad’ debe estar ligado a la ‘modalidad de conocimiento’/ ‘proposicional’.

ii) Una segunda diferencia está relacionada con la clasificación de la ‘modalidad eventual’. Si bien en Palmer (2001), esta está dividida en dos grandes bloques: ‘modalidad deóntica’ y ‘modalidad dinámica’, en Quereda (1997) esta categoría (la llamada modalidad de influencia) responde a una escala de mayor a menor obligación. Así, el ‘deseo’ aparece en Palmer (2001) como una subcategoría (‘modalidad dinámica’) de la ‘modalidad deóntica’; mientras que en Quereda (1997) responde a una forma leve de expresar obligación.

La consideración de la *modalidad* como un continuo ha resultado ser de particular utilidad para los análisis realizados en esta tesis ya que nos ha permitido prescindir de la categoría ‘dinámica’ como parte de la ‘modalidad eventual’. Así, en el modelo de Quereda (1997) [1993] la noción de ‘habilidad’ forma parte de la ‘modalidad de

conocimiento' y el valor de 'deseo' se entiende como un compromiso asociado a una compulsión media.

iii) La diferencia entre fuerza externa y fuerza interna es el criterio discriminatorio en la definición de 'modalidad deóntica' y 'dinámica' en Palmer (2003):

deontic modality is directive in that the event is controlled by circumstances external to the subject of the sentence with dynamic modality the control is internal to the subject. (Palmer, 2003:7)

Ante esta categorización, Quereda (1997) ofrece como alternativa, y criterio indispensable para una correcta categorización, la asignación de papeles semánticos adecuados para detectar los casos en los que opera la 'modalidad de influencia'. En este sentido, distingue tres participantes fundamentales: el origen de la fuerza (qué/quién decide), quién realiza la acción (afectado por la fuerza) y la acción [en sí].<sup>45</sup>

(4) You will help me

*Gráfico 1: You will help me*

Decider ≠ Performer + idea of willingness +  
affirmative context → *idea of order*  
(Quereda 1993: 212)

Así pues, los aspectos a valorar para comprender la aportación semántica de la proposición modal son: los papeles semánticos, el valor del modal y el proceso sintáctico. En (4), la persona que decide -la fuerza- y la que realiza la acción -el actor- son distintas, el modal aporta la idea de 'deseo' y, finalmente, la proposición está expresada en un enunciado afirmativo. Estas variables indican que la intención del hablante es dar una orden.

---

<sup>45</sup> Los siguientes ejemplos, obtenidos en Quereda (1993: 212 y 217), muestran, frente a los postulados en Palmer, que, por un lado, el valor 'deóntico' puede provenir de una fuerza interna, una necesidad fuerte que deriva de la misma persona que realiza la acción (a); y, por otro, la noción 'dinámica' puede surgir de una fuerza externa (b).

(a) I *must* have a drink (Quereda, 1993: 217)

(b) You *will* help me (Quereda, 1993: 212)

En (a) el hablante indica la necesidad imperiosa de beber. (b) puede interpretarse como un padre -la fuerza- que, en poder de la autoridad, decide que su hijo -'you'- deseará realizar la acción de ayudarlo. Al fin y al cabo, como hemos dicho anteriormente, el deseo es una forma leve de obligación y esta misma orden puede expresarse con un modal de obligación fuerte como *must*:

(c) you *must* help me.

Otra de las propuestas en el diseño de un modelo sobre la *modalidad* es el desarrollado en Halliday (1985). La *Tabla 2* recoge este marco teórico.

*Tabla 2:* Sistema modal de Halliday (1985), adaptación de Halliday, 1985: 87

Idea que se intercambia	Acto de habla		Tipo de intermediación		Tipo de realización
información	proposición	afirmación	modalidad	probabilidad (posible /probable /seguro)	auxiliar modal finito o adverbio (adjunct) (ambos)
		pregunta		frecuencia (algunas veces /normalmente /siempre)	auxiliar modal finito o adverbio (adjunct) (ambos)
bienes y servicios	propuesta	orden	modulación	obligación (permitido /supuesto /necesario)	auxiliar modal finito expansión predicado: verbo pasivo
		sugerencia		inclinación (deseoso /ansioso /decidido)	auxiliar modal finito adjetivo predicado expansión predicado: adjetivo

De acuerdo con el procedimiento que hemos seguido hasta ahora, procedemos a señalar los aspectos más destacados en los que Halliday (1985) y Quereda (1997) convergen y difieren, en relación a los principios y al desarrollo de las categorías que cada uno de ellos reconoce.

i) Ambos parten de la consideración inicial: la *modalidad* como una noción gradual. Así la *modalidad* se entiende como un conjunto de valores subjetivos que se alejan, más o menos, de la realidad. En palabras de Halliday: *even a high value modal ('certainly', 'always') is less determinate than a polar form* (1985: 86).

Con relación a este principio, Quereda (1997:185-186) hace referencia explícita al modelo de Halliday para señalar los valores extremos en ambos bloques semánticos: por un lado, la afirmación y la negación ('modalidad'/'modalidad de conocimiento'), por



otro, la recomendación y la prohibición ('modulación'/ 'modalidad de influencia'). Y son estos polos los que enmarcan una gama de valores modales intermedios.<sup>46</sup>

Aunque en ambos modelos la 'modulación'/ 'modalidad de influencia' se plantea como un continuo de valores, Halliday establece las subcategorías atendiendo a criterios discursivos, los actos de habla asociados a la proposición: orden u ofrecimiento. La orden distingue la siguiente escala: lo permitido, lo asumido y lo obligado; el ofrecimiento marca la progresión desde: el deseo, el anhelo, hasta la decisión. Sin embargo, Quereda asocia todos estos valores a una serie que evoluciona desde la obligación, al permiso, y finalmente al deseo.

ii) Partiendo de este principio, ambos modelos establecen dos grandes categorías que responden a dos bloques semánticos: 'modalidad' y 'modulación', y 'modalidad de conocimiento' y 'modalidad de influencia'. Sin embargo, para Halliday, solo los verbos modales actúan como componentes de la manifestación gramatical de estas dos categorías, sin que las derivaciones gramaticales (imperativo y subjuntivo) jueguen ningún papel a la hora de evaluar el valor semántico de 'modalidad' y 'modulación'.

Los criterios que sustentan las dos subcategorías anteriores son similares. Halliday justifica esta diferencia basándose en el contenido de la proposición: la 'modalidad' focaliza la información y la 'modulación' 'los bienes y servicios'. Quereda la basa en la propia naturaleza de la proposición: la 'modalidad de conocimiento' afecta a la veracidad del hecho y 'la modalidad de influencia' a la realización de la acción.

iii) Si bien en ambos modelos 'modalidad' y 'modalidad de conocimiento' responden a los mismos criterios y marcan extremos equivalentes en la escala de valores, hay sin embargo algunas diferencias: Halliday (1985) incorpora la noción de frecuencia ('algunas veces/normalmente/siempre') en la descripción, y Quereda no hace referencia a la continuidad temporal (o 'grados de hábitos') como algo a tener en cuenta en la descripción de esta categoría.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Quereda ilustra esta progresión de valores en una escala imaginaria para la 'modalidad de conocimiento' (Quereda 1993: 206) y otra para la 'modalidad de influencia' (Quereda 1993:214).

<sup>47</sup> Halliday (1985:86) habla de 'degrees of usuality: sometimes/usually/always'.

iv) A diferencia del modelo de Palmer (2001), Halliday (1985) sí incluye la representación léxica como parte de la realización lingüística de la ‘modalidad’ y la ‘modulación’, aunque el tratamiento del valor modal del léxico es mucho más reducido que el que se otorga en Quereda (1997). En particular, Halliday alude a la aportación semántica de los circunstanciales (*adjuncts*) en la noción ‘modalidad’ y a los sintagmas adjetivales en el valor de ‘inclinación’ de la noción ‘modulación’<sup>48</sup>.

v) La inclusión de la representación léxica como elemento indicador de la *modalidad* hace que ambos modelos admitan la combinación de varias formas modales en la oración. Como explica Quereda (1997), una oración no puede incluir más de un verbo modal auxiliar y, por esta razón, el hablante a veces se vale de estos otros recursos modales (que forman parte de la representación léxica) para reforzar o modificar el valor de la proposición.

vi) La importancia de las transformaciones sintácticas es otro de los aspectos comunes en estos dos modelos. Este aspecto es especialmente relevante ya sea en la definición y categorización de la llamada ‘modalidad de influencia’ en Quereda (1997), ya sea en el papel que juega el hablante o el emisor con relación a la expresión de la realidad (oración afirmativa) o a la solicitud de la opinión del receptor (oración interrogativa) en Halliday (1985).

Una de las diferencias más significativas entre estos dos modelos reside en la definición del término mood. Halliday (1985) define mood como una variación gramatical relacionada con el argumento expresado en oraciones afirmativas e interrogativas. Este afecta solo a dos partes de la oración: el sujeto y el elemento finito

---

<sup>48</sup> Halliday (1985) considera que la ‘modulación’ no puede estar lingüísticamente representada por dos elementos modales en una oración; es decir, por un verbo modal y por un sintagma adjetival en una oración copulativa, por ejemplo. Sin embargo, en el interfaz de Mark Davies BNC-BYU hemos encontrado ejemplos como (a):

(a) I am *sorry to have to* say "shame on you Finlay Calder.

(parte del predicado).<sup>49</sup> Desde una perspectiva muy distinta, para Quereda (1997) el ‘modo’ (mood) responde a la representación gramatical de la *modalidad*.

### 2.3. Quereda Rodríguez- Navarro (1997) [1993]

La noción de *modalidad* en Quereda (1997: 90) se define como la actitud del hablante ante un acontecimiento, acción o estado, que se refleja lingüísticamente de forma gramatical o léxica. Tras la introducción a la *modalidad* a través de dos de los modelos de referencia [Palmer (1986, 2001, 2003) y Halliday (1985)], pasamos a describir en detalle el modelo que hemos adoptado, Quereda (1997) [1993], para la descripción de nuestro corpus. La precisión descriptiva de las categorías recogidas en el modelo así como, entre otros, la bien argumentada distinción entre los conceptos de ‘modo’ y ‘modalidad’ y su representación lingüística lo han convertido en la herramienta más adecuada para nuestro propósito.

#### 2.3.1. Dos bloques semánticos vinculados al concepto de *modalidad*

La diferenciación entre ‘modalidad de conocimiento’ (a) y la ‘modalidad de influencia’ (b) tal y como se propone en Young (1980) constituye una de las distinciones principales de este modelo. La diferencia principal entre estos dos grupos tiene que ver con el contenido de la proposición: la ‘modalidad de conocimiento’ está relacionada con una información y la ‘modalidad de influencia’ depende de una acción.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> El elemento finito está definido como un número reducido de términos que forman parte de dos elementos auxiliares en el sintagma verbal: el ‘tiempo’ y la ‘modalidad’. La tabla a continuación, una traducción de la presentada en Halliday (1985: 75), recoge los componentes del elemento finito.

*Tabla:* El elemento finito (Halliday, 1985: 75)

Auxiliares temporales			Auxiliares modales		
Pasado	Presente	Futuro	Bajo	Medio	Alto
did, was had, used to	does, is has	will, shall, would, should	can, may could, might	will, would, should, is to, was to	must, ought to, need, has to, had to

<sup>50</sup> Sin embargo, esta distinción no es nueva, Quereda (1997: 184) menciona la nomenclatura que otros lingüistas eligen para referirse a estos dos tipos de *modalidad*: modalidad epistémica y modalidad deóntica (Jenkins, 1972; Newmeyer, 1975; Ney, 1976; Palmer, 1979; Tredgido, 1982 y Huddleston, 1984), modelización y modulación (Halliday, 1985) y, finalmente, modalidad extrínseca y modalidad intrínseca (Quirk *et al.*, 1985).

A. ‘Modalidad de conocimiento’

Modalidad de conocimiento es el término utilizado para indicar la posibilidad teórica de que una proposición sea verdadera o falsa de acuerdo al juicio, preciso o limitado, del hablante (el hablante no afirma sino que predice o deduce). La veracidad de la proposición se mueve en una escala imaginaria que parte de la ‘necesidad’ (algo necesariamente verdadero) a la ‘imposibilidad’ (algo definitivamente falso), marcando distintos grados de posibilidad (seguro, muy probable, razonable, probable, posible, improbable e imposible).

En el *Gráfico 2* reproducimos el gráfico en Quereda (1997:206) en el cual quedan ilustrados los niveles de probabilidad de menor a mayor grado, de un hecho muy improbable a uno bastante seguro. A su vez, los extremos en esta escala incluyen la aseveración de algo que no es (is not) y algo que sí es (is).

*Gráfico 2: Escala de probabilidad: modalidad de conocimiento*

IS NOT	<i>She's found someone who</i>	IS NOT	<i>her</i>
<hr/>			
Might be	<i>She's found someone who</i>	might be	<i>her</i>
Could be	<i>She's found someone who</i>	could be	<i>her</i>
May be	<i>She's found someone who</i>	may be	<i>her</i>
Can be	<i>She's found someone who</i>	can be	<i>her</i>
Would be	<i>She's found someone who</i>	would be	<i>her</i>
Should be	<i>She's found someone who</i>	should be	<i>her</i>
Will be	<i>She's found someone who</i>	will be	<i>her</i>
Must be	<i>She's found someone who</i>	must be	<i>her</i>
Has (got) to be	<i>She's found someone who</i>	has (got) to be	<i>her</i>
Is going to be	<i>She's found someone who</i>	is going to be	<i>her</i>
<hr/>			
IS	<i>She's found someone who</i>	IS	<i>her</i>

Hemos sustituido el ejemplo original con otro extraído del poemario que centra el análisis posterior (5).

(5) she [(CaH)]'s found someone who *might* be her [(MB)]

‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v.7

El modal *might* en este caso indica la poca certeza de la consejera (CaH) sobre la veracidad de que la persona que ha encontrado sea la madre biológica de la niña. Tal y como muestra el *Gráfico 2*, la seguridad del hablante (CaH) sobre el contenido de la proposición [SHE'S FOUND SOMEONE WHO IS HER] varía de acuerdo a la marca verbal modal. Así se dibuja una escala que se extiende desde las peores a las mejores noticias para la niña, desde la negación, la inseguridad máxima, lo posible y lo probable, hasta la completa certeza o la confirmación.

Si bien la lengua inglesa no acepta la presencia de más de un verbo modal en la misma proposición, distintas expresiones modales pueden combinarse para expresar distintos grados en la actitud del hablante: concretar, enfatizar, o contradecirse en cierta manera. El grado de predicción de la oración indicado en el *Gráfico 2* puede así ser modificado a través de otros elementos que no son los verbos modales tales como la entonación, las limitaciones contextuales u otros términos modales léxicos como adverbios o adjetivos.

A modo de ejemplo, la proposición (5) precede en el poemario (Kay, 1991b:10-34) a (6), en donde la incertidumbre del hablante está representada de forma léxica a través del adjetivo modal *sure*.<sup>51</sup>

(6) she [(CaH)]'s not *sure* [...]

‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v.8

Finalmente y de acuerdo con los valores en el *Gráfico 2*, la ‘modalidad de conocimiento’ distingue las nociones de ‘posibilidad lógica’ y de ‘necesidad lógica’. La primera indica las predicciones que el hablante considera posiblemente verdaderas, la segunda señala los supuestos que el emisor marca como necesariamente verdaderos. Ambos grupos establecen la distinción entre: una forma *neutral* y otra remota o *tentativa*; y en un segundo lugar, (para cada una de las clasificaciones resultantes de la primera categorización) una proposición resultado de la *conjetura* frente a otra que surge del trabajo mental de la *deducción*.

<sup>51</sup> Este mismo valor de incertidumbre manifestado de forma léxica en el adjetivo *sure* puede indicarse gramaticalmente a través del verbo modal auxiliar *might*:

(a) It [la persona que (CaH) ha encontrado] might be her (MB)

## B. ‘Modalidad de influencia’

La ‘modalidad de influencia’ gira en torno a la idea de ‘fuerza’ que está ejercida o bien por el hablante o bien por una circunstancia, que controla la fuerza elocutiva del mensaje. Esta fuerza hace que alguien realice una acción de manera inevitable, necesaria, aconsejable, deseable o permitida (Quereda, 1997:209).

Como particularidad de la ‘modalidad de influencia’ y para alcanzar una interpretación adecuada de las proposiciones marcadas por esta *modalidad*, es necesario considerar las siguientes tres variables, que están relacionadas con la situación discursiva: los papeles semánticos de los participantes en la acción, los procesos sintácticos que afectan a la oración y el contexto de la proposición.

El impulso indicado por la ‘modalidad de influencia’ puede ser externo o interno. En el primer caso, la fuerza proviene de la persona que marca la acción o de las circunstancias que giran en torno al receptor. En el segundo caso, la fuerza emerge de la misma persona que realiza la acción y decide sobre sí misma.<sup>52</sup>

Por ejemplo (7), la voz poética de la consejera social (CS) niega a la madre adoptiva (MA) el permiso de firmar los papeles de adopción debido a la circunstancia externa de que su bebé está enfermo y no pasará el control médico.

(7) [...] The Adoption papers/ can’t be signed [...].

‘Chapter 4: Baby Lazarus’; vs. 8-9

Mientras que en (7) hablamos de una fuerza externa, en (8) es la misma voz poética de la madre biológica (MB) la que se auto-exige (fuerza interna) parar de pensar en su hija, a quien ha dado en adopción.

(8) I [(MB)] must stop it. Put it [dar a la hija (H) en adopción] out of my mind

‘Chapter 4: Baby Lazarus’, v. 39

---

<sup>52</sup> La diferencia entre fuerza externa o interna está sustentada en la perspectiva desde la que se valoran las proposiciones y no en el significado del modal, que permanece invariable. La perspectiva cambia de acuerdo a tres factores: los papeles semánticos, los procesos sintácticos y la contextualización.

El aspecto significativo en la ‘modalidad de influencia’ es la consideración de si la acción se llevará a cabo. En el caso de los ejemplos (7) y (8), el factor relevante está asociado con la cuestión de, por un lado, si (MA) firmará o no los papeles de adopción; y, por otro, si (MB) conseguirá o no olvidar a su hija.

La ‘modalidad de influencia’ engloba tres manifestaciones semánticas: ‘obligación’, ‘deseo’ y ‘permiso’. Estas nociones están relacionadas en el sentido de que, por un lado, si algo es obligatorio se entiende que debe estar permitido y, por otro, el permiso suele estar vinculado con la eliminación de la obligación. Por último, el deseo está situado entre la obligación y el permiso puesto que puede valorarse como una manera más leve de obligar o pedir.

De este modo, podríamos argumentar que cuando la voz poética de la madre biológica (MB) se impone olvidar a su hija (8), esta está a su vez otorgando su propio permiso para cumplir la acción. Del mismo modo, en (9), la voz poética de la madre adoptiva (MA) implica la idea de obligación moral cuando niega el permiso de mantener en secreto el origen biológico de un hijo.

(9) You [referencia general] can't keep something like that [adopción] secret  
‘Chapter 6: The Telling Part’, v.35

Por último, en (10), la voz poética del padre biológico (PB) expresa de manera implícita o leve, a través del deseo y en forma de consejo, la obligación de ambos, él y (MB), de haber evitado el embarazo.

(10) [...] we [(PB) y (MB)] should have known better  
‘Chapter 1: The Seed’, v.27

De nuevo y al igual que en la ‘modalidad de conocimiento’, visualizamos una escala imaginaria que se mueve, en este caso, de la prohibición al permiso, señalando distintos niveles de influencia: alto (obligación), medio (deseo) y bajo (permiso). El esquema en el *Gráfico 3*, una adaptación de la escala que aparece en Quereda (1997:214), muestra los tres niveles vinculados a la ‘modalidad de influencia’ junto al valor asociado a cada uno de ellos. En la columna de la derecha hemos incluido un ejemplo para cada

uno de los supuestos, que parte del mensaje en (11). En este caso y a través del modal *will*, la consejera (CaH) marca su compromiso de realizar la acción indicada en la proposición [SHE IS IN TOUCH].

- (11) [...] She [(CaH)] *will* be in touch [...]
   
 ‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v.9

La intensidad de la fuerza que lleva a (CaH) a actuar varía atendiendo a la marca verbal modal. Así, el *Gráfico 3* incluye la distinta carga semántica del mensaje de acuerdo a la forma modal asociada.

*Gráfico 3*: Escala de fuerza: ‘modalidad de influencia’

	<i>She</i>	IS	<i>in touch</i>	(Está en contacto)
FUERZA ALTA	<i>She</i>	must	<i>be in touch</i>	Está obligada a ponerse en contacto
FUERZA MEDIA	<i>She</i>	will	<i>be in touch</i>	Se compromete a ponerse en contacto
FUERZA BAJA	<i>She</i>	can	<i>be in touch</i>	Le está permitido ponerse en contacto
	<i>She</i>	IS NOT	<i>in touch</i>	(No está en contacto)

El modal *must* indica una imposición alta sobre la persona que realiza la acción (CaH), que está obligada a cumplirla. En este caso, si la fuerza es interna, esta marca una gran determinación por parte de la voz poética de la consejera (CaH), quien siente el deber moral de llamar a la niña, el participante beneficiario de la acción. El valor que aporta el modal *must* sobre la disposición del hablante es más intenso que la voluntad señalada por *will*. En el mismo ejemplo y si la fuerza es externa, (CaH) se ve obligada a contactar con la niña (H) porque una figura externa así lo impone. En el polo opuesto de la escala, el modal *can*<sup>53</sup> indica que (CaH) se permite a sí misma (fuerza interna)

<sup>53</sup> Por supuesto, el modal ‘can’ en el *Gráfico 3* puede interpretarse como indicador de la habilidad de (CaH) para ponerse en contacto con (H).

She [(CaH)] *can* be in touch (*Gráfico 3*)

De acuerdo con la teoría en Quereda (1993), este tipo de *modalidad* está vinculada a la categoría ‘modalidad de conocimiento’ porque si la persona tiene la capacidad de realizar la acción es porque cuenta con la posibilidad teórica de hacerlo. Por lo tanto, en un principio, desprovistos de información contextual, la misma forma modal can puede indicar ‘habilidad’ o ‘permiso’. Debemos ser conscientes del potencial semántico de cada uno de los verbos modales y descifrar la posible ambigüedad que deriva de la pluralidad de significados de una misma forma verbal.



comunicarse con (H) o que a (CaH) le está permitido (fuerza externa) realizar la acción<sup>54</sup>. Finalmente, en los extremos de esta escala se encuentra la afirmación y la negación absoluta de la actividad de la consejera: *She is in touch* frente a *She is not in touch*.

A continuación presentamos un caso ilustrativo de cada uno de los tres factores que influyen en la valoración de la aportación semántica del elemento modal asociado a la ‘modalidad de influencia’: los papeles semánticos, las transformaciones sintácticas y, finalmente, la situación discursiva y el papel del contexto.

#### a. Papeles semánticos

En relación a los factores semánticos relevantes en la interpretación del valor de la forma verbal modal, y a diferencia de la ‘modalidad de conocimiento’, la ‘modalidad de influencia’ incluye tres elementos semánticamente significativos.<sup>55</sup>

- La persona que decide (*the decider*): Origen o fuente de la influencia.
- El actor (*the performer*): Receptor de la influencia.
- La acción

Así pues y junto a la valoración del tipo de acción que está determinada por la forma verbal modal, para describir el valor de los verbos modales asociados a la ‘modalidad de influencia’ es necesario tener en cuenta la relación que existe entre la persona que decide y la que realiza la acción, que en algunas ocasiones coinciden. Así, el cambio de los papeles semánticos de estos dos participantes puede alterar el significado de la proposición. Por lo tanto, aunque un verbo modal auxiliar en dos oraciones tenga el mismo significado, puede suceder que el valor de la proposición sea distinto debido a la variación de los papeles semánticos.

---

<sup>54</sup> En la ‘modalidad de influencia’, cuando la fuerza que decide que alguien realice una acción es externa, entendemos que su imposición se gradúa de la orden a la sugerencia. Sin embargo, si se trata de una fuerza interna, su carga puede progresar desde una determinación fuerte a la intención o el deseo.

<sup>55</sup> Los factores que repercuten en la aportación semántica de las formas verbales modales vinculadas a la ‘modalidad de conocimiento’ son solo los siguientes: uno, la persona que predice; y dos, la proposición que incluye la predicción.

A modo de ejemplo (12), en la pregunta que la voz poética de la hija (H) formula a la consejera (CaH), esta última es tanto la persona que decide sobre la acción como la que actúa.

(12) Can you [CaH]start to trace through marriage certificates?

‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v. 2

La proposición (12) se entiende como una petición del hablante, la hija (H), al receptor, la consejera (CaH), y (H) depende de la voluntad de (CaH) para que su solicitud sea aceptada. En este caso, las nociones de ‘permiso’ y ‘deseo’ están claramente vinculadas. El valor de esta misma proposición es diferente si, pese a mantener el significado del verbo modal, modificamos los papeles semánticos asignados a cada participante (13).

(13) Can I [(H)]start to trace through marriage certificates?

Aquí (13), el mensaje puede interpretarse como un ofrecimiento, dado que si bien el hablante (H) continúa dependiendo de la decisión del receptor del mensaje (CaH), la persona que realiza la acción es la misma que la solicita (H).

Por lo tanto, concluimos que el modo en el que están repartidos los papeles de la persona que decide y la que actúa es esencial para comprender el significado total de la oración y poder así asignar al verbo modal su valor semántico real.

#### b. Procesos sintácticos

La relación entre, por una parte, la elección de un enunciado afirmativo, negativo o interrogativo y, por otra, la aportación semántica de la forma modal, es diferente dependiendo de si el modal está asociado a la ‘modalidad de conocimiento’ o a la ‘modalidad de influencia’. Si bien la predicción que caracteriza a las proposiciones marcadas por la ‘modalidad de conocimiento’ es independiente del proceso sintáctico, el papel de la persona que decide y el de la que realiza la acción en una proposición afectada por la ‘modalidad de influencia’ depende del tipo de enunciado y, en consecuencia, estas variables varían el valor semántico de la forma modal y, por extensión, el significado de la proposición.

Esta diferencia se observa en los ejemplos (14) y (15).

(14) My dad says she [(AD)]'ll be putting on a brave face.

‘Chapter 7: Black Bottom’, v.130

(15) My dad says she [(AD)] won't be putting on a brave face.

(14) y (15) están marcados por la ‘modalidad de conocimiento’ y, por lo tanto, la noción de ‘predicción’ se mantiene pese al cambio de una estructura positiva a negativa: la proposición indica la necesidad lógica neutral con la que el padre adoptivo (PA) prevé la veracidad de que Angela Davis sea (14) o no sea (15) fuerte.

Contrastemos ahora (14) y (15) con (16):

(16) My dad says, will she [(AD)] be putting on a brave face?

En nuestra opinión, la idea de ‘predicción’ (‘modalidad de conocimiento’) en relación con las transformaciones interrogativas parece ser distinta. Mientras que este aspecto no está mencionado en Quereda (1993), creemos que las predicciones asociadas con la ‘modalidad de conocimiento’ pueden verse ligeramente modificadas al formar parte de un enunciado interrogativo. Así, el hablante en (16) parece cuestionar su pronóstico y, en este sentido, disminuir la necesidad lógica neutral con la que prevé la veracidad de la proposición. Quizá el valor de la predicción se vea afectado en menor medida si no se trata de una pregunta retórica y el receptor de la interrogación es una segunda persona.

Como ilustración del papel de los procesos sintácticos en las proposiciones marcadas por la ‘modalidad de influencia’, (17) incluye la pregunta de la voz poética de la hija (H) a su profesora (PH) en la que le plantea si puede interpretar a Elizabeth Taylor. Aquí, (PH) es la persona que decide y (H) la que realiza la acción. (PH) está así en poder de la autoridad y la proposición expresada en un enunciado interrogativo se entiende como una petición.

(17) Can't I [(H)] be Elizabeth Taylor, drunk and fat  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 76-77

Sin embargo, el valor semántico en (17) cambia completamente si esta misma proposición se presenta en una estructura negativa (18).

(18) I can't be Elizabeth Taylor, drunk and fat

En este caso, (H) es tanto la persona que decide como la que actúa. (H) niega su permiso a ser Elizabeth Taylor, tal vez basándose en preferencias personales, e impone de forma vehemente su rechazo a realizar la acción. Así, la estructura sintáctica de la oración cambia drásticamente el contenido, de una petición (17) a una orden (18). En comparación, la predicción en los ejemplos del (14) al (16), vinculados a la 'modalidad de conocimiento', permanece intacta [(14) y (15)] o pierde únicamente parte de la convicción del hablante sobre el contenido de la proposición (16).

### c. Contextualización

El tercer y último factor que según el modelo de Quereda (1997) [1993] determina el valor de la marca verbal modal asociada a la 'modalidad de influencia' es el contexto en el que, en términos discursivos, se emite el mensaje. De hecho, el contexto puede ser en ocasiones más importante que el significado del modal, dado que puede alterar la relación entre la persona que decide y el actor. Este vínculo es distinto dependiendo de si la persona que decide tiene autoridad: los deseos de una persona al mando se valoran como una orden y los de una persona sin potestad, como una sugerencia.

Del mismo modo, la naturaleza del tema y la intención del receptor pueden variar la interpretación de la proposición. Si la persona que decide intenta influir al receptor de forma que lo beneficie, su participación se comprende como una oferta, promesa o invitación; de manera distinta, si esta pretende que su intervención repercuta negativamente en el receptor, su contribución se valora como una amenaza o prohibición.

El acto de habla en (19) está relacionado con una promesa porque la persona que decide sobre la acción y la persona que la realiza, que en ambos casos se trata de la voz poética de la consejera (CaH), marca su compromiso de realizar un acto que tendrá consecuencias positivas para el receptor, la niña (H), quien obtendrá la información que necesita para conocer a su madre biológica.

(19) she [(CaH)]'ll be in touch

‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v. 9

En comparación, (20) está definido como un acto de habla amenazante ya que la persona que decide sobre la acción y la que la realiza, en ambos casos vinculada a la figura de la docente (P), manifiesta su deseo de cumplir una acción que tendrá una consecuencia negativa para los receptores del mensaje, la hija (H) y el compañero de colegio (CH).

(20) I [(P)]'ll report you [(H) y (CH)] to the headmaster tomorrow

‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 31

### 2.3.2. Representación gramatical de la *modalidad*: el modo

Tal y como adelantábamos al comienzo de este capítulo, el modelo de Quereda (1997) [1993] recoge la distinción entre la *modalidad* representada lingüísticamente en el discurso de forma gramatical y aquella representada de manera léxica, siendo esta última independiente del sintagma verbal. Dichas manifestaciones lingüísticas de la *modalidad* se conocen respectivamente como modo y modalidad. En esta introducción nos centramos en la descripción de los componentes del modo ya que el análisis posterior, recogido en el capítulo 3, está sustentado en la representación gramatical de los valores modales.

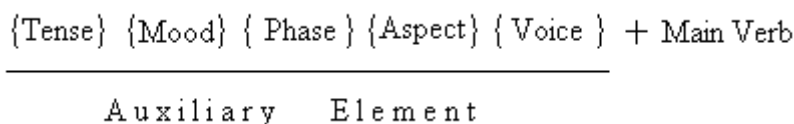
El ‘modo’ está así indicado o bien a través de los verbos modales auxiliares en un proceso de perífrasis, o bien con el uso del imperativo y el subjuntivo, en un proceso de derivación gramatical.

Los verbos auxiliares modales son el elemento clave en la modificación del modo;<sup>56</sup> no obstante, el imperativo y el subjuntivo, aunque no son representaciones formales tan significativas en el valor de la *modalidad*, también forman parte de esta variación morfo-sintáctica.

#### A. Perífrasis: Verbos modales auxiliares

El *Gráfico 4* procede de Quereda (1997:7) y describe la distribución de los componentes en la estructura del sintagma verbal, que incluye un verbo principal y un grupo de elementos auxiliares. El modo es uno de los componentes auxiliares que modifican el sintagma.

*Gráfico 4: Quereda, 1997:7*



La aportación semántica de una misma forma verbal auxiliar varía dependiendo del contexto. Y, consecuentemente y a modo de ejemplo, es necesario distinguir entre, por un lado, el auxiliar *must* como indicador de la necesidad lógica con la que el hablante prevé la veracidad de una proposición ('modalidad de conocimiento'); y, por otro, el mismo modal como muestra de la obligación que una fuerza impone sobre una persona para que realice una acción ('modalidad de influencia').

El modal *must* en (21) es representativo de la aportación semántica indicada en primer lugar. En esta proposición la voz poética de la hija (H) prevé como necesariamente lógico su estado emocional.

- (21) I [(H)] *must* have felt somebody willing me to survive  
 'I always wanted to give birth', v.19

---

<sup>56</sup> Al igual que en el resto de elementos auxiliares que modifican al sintagma verbal, hay dos formas modales en inglés: la marcada (la forma modal) y la no marcada (la forma no modal).

En comparación, el modal *must* en (22) es ilustrativo del segundo significado mencionado previamente: la voz poética de la madre biológica (MB) se auto-impone olvidar a su hija.

(22) I [(MB)] *must* stop it. Put it out my mind  
 ‘Chapter 4: Baby Lazarus’, v. 39

Seguidamente recogemos las distintas representaciones formales dentro de las categorías de ‘modalidad de conocimiento’ y ‘modalidad de influencia’ a través de los verbos modales auxiliares. Cada uno de los casos está acompañado de un ejemplo que hemos seleccionado del poemario *The Adoption Papers* (Kay, 1991b:10-34).

a. ‘Modalidad de conocimiento’

El *Gráfico 5* recoge esquemáticamente todas las formas verbales auxiliares asociadas a su valor semántico como marcadores de la *modalidad* de conocimiento.

*Gráfico 5: La Modalidad de conocimiento*

Modalidad de conocimiento	Posibilidad lógica	Neutral	Conjetura	<i>May</i>
			Deducción	<i>Can</i>
		Tentativa	Conjetura	<i>Might</i>
			Deducción	<i>Could</i>
	Necesidad lógica	Neutral	Conjetura	<i>Will</i> <i>Shall</i> <i>Be going to</i>
			Deducción	<i>Must</i> <i>Have (got) to</i> <i>Is to</i>
		Tentativa	Conjetura	<i>Would</i>
			Deducción	<i>Should</i> <i>Was/Were to</i>

Como se desprende del esquema anterior, de acuerdo con este modelo, los verbos modales auxiliares marcan, bien la posibilidad lógica, bien la necesidad lógica sobre el valor semántico del verbo principal.

A continuación detallamos las formas verbales auxiliares que indican la *posibilidad lógica* neutral y tentativa con la que el hablante predice el contenido de la proposición.

i. Posibilidad lógica neutral – *can* y *may*

Los verbos modales *can* y *may* expresan la inseguridad del hablante sobre la veracidad de la proposición. Estos indican que el emisor no tiene la evidencia necesaria como para comprometerse sobre la autenticidad del mensaje.

El modal *may* señala una posibilidad factual neutral, sugiriendo algún grado de probabilidad real, y está asociado a las conjeturas o vaticinios. En particular, suele utilizarse para predicciones sobre situaciones concretas. Así y en comparación, el modal *can* expresa una posibilidad teórica neutral y está relacionado con las inferencias. *Can* suele estar vinculado a predicciones más generales, deducciones que se alcanzan a través de un conjunto de condiciones teóricas.

El ejemplo (23), proferido como reacción al momento en el que su madre adoptiva afirma no ser su madre real, indica a través de la forma adverbial ‘*mibbe*’ (representación léxica de la *modalidad*) las conjeturas de la hija.

- (23) I [(H)] felt her [(MA)] skin  
to check it was flesh, but *mibbe* it was just  
a good imitation [...]  
‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 27-29

El mismo valor puede expresarse a partir de la marca verbal modal *may* (24), que señala las figuraciones de la niña en su afán por entender el mensaje de su madre:



- (24) I [(H)] felt her [(MA)] skin  
to check it was flesh, but it *may* be just  
a good imitation [...]

Por otra parte, el modal *can* puede indicar la noción de ‘capacidad’, estrechamente ligada a la idea de posibilidad teórica. De esta manera, la habilidad resulta de la predicción de las capacidades inherentes a los participantes.

- (25) [...] I [(H)] *can't* get the steps right  
‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 51

En (25), la voz poética de la hija (H) indica que carece de la posibilidad teórica de bailar el ‘chachachá’ y el ‘Black Bottom’ porque estos bailes no se encuentran entre sus habilidades personales.

Aún así, hay ocasiones en las que la idea de capacidad no está tan asociada al modal como al verbo principal del sintagma verbal. En este caso, la diferencia entre la predicción teórica y la aseveración es prácticamente inapreciable.

- (26) I [(H)] *can* see my skin is that colour  
(‘Chapter 7: Black Bottom’, v.115)

- (27) I [(H)] see my skin is that colour

Tanto (26) como (27) indican la capacidad de la voz poética de la hija (H) para ver o entender que su piel es del mismo color que la de Angela Davis; en consecuencia, el valor de ‘habilidad’ aquí parece derivar del núcleo verbal *see* y no del modal *can*.

Por último, los modales *can* y *may* se utilizan en ciertos contextos para señalar, más que conocimiento, una actitud prudente por parte del emisor. En (28), la voz poética de la madre adoptiva (MA) reproduce de forma indirecta el testimonio de las agencias de adopción que visitan.

(28) The second told us/ we [(MA) y (PA)] weren't high enough earners  
(‘Chapter 3: The Waiting Lists’, vs. 6-7)

Estas apreciaciones habrían sido menos rotundas y más corteses si los responsables de la agencia hubiesen utilizado las formas modales *can* o *may* (29) para marcar sus juicios de valor.

(29) The second told us that it *can/may* be that we [(MA) y (PA)] are not high enough earners

ii. Posibilidad lógica tentativa – *could* y *might*

*Could* y *might* son respectivamente las formas remotas de *can* y *may* que indican de forma tentativa el valor semántico de posibilidad lógica (Quereda 1997:194). El hablante hace uso de estos verbos modales para mostrar una predicción improbable o para señalar que no está seguro de su pronóstico.

El paralelismo entre las formas *can/may* y *could/might* también está presente en su aportación semántica ya que *could* expresa una inferencia tentativa en la que el hablante predice que algo es en teoría posible y *might* indica una conjetura tentativa en la que el hablante se compromete sobre la posibilidad de que una proposición sea cierta. Ambos, *could* y *might*, conllevan normalmente la connotación negativa de que el hablante no confía en la veracidad de la proposición. En (30), la voz poética de la consejera (CaH) expresa la posibilidad factual tentativa de haber encontrado a una persona que puede corresponder con la madre biológica de la hija.

(30) She [(CaH)]'s found someone who *might* be her  
(‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v. 7)

Pese a que las formas modales *might* y *could* ofrecen matices distintos en relación a la aportación semántica, existen casos asociados con la predicción de la posibilidad factual de un hecho o evento en los que el hablante puede elegir cualquiera de las dos formas verbales. La opción entre estas formas modales surge con motivo del desuso del modal *might*, que está asociado a un registro más formal.

El modal *could* incluye entre sus posibilidades semánticas la idea de ‘habilidad’, que considera las posibilidades teóricas del sujeto basándose en sus características, especialmente si se trata de un ser humano. En el ejemplo (31) a continuación, el discurso de la voz poética de la madre adoptiva (MA) marca su capacidad para percibir la tristeza de su hija.

- (31) I [(MA)] *could* hear the upset in her [(H)] voice  
 ‘Chapter 6: The Telling Part’, v.16

Al igual que en el caso de la forma neutral *can*, es posible plantear la cuestión de si realmente la noción de ‘habilidad’ viene dada por el modal o, por el contrario, por el verbo principal. En este último caso, argumentamos que pese a prescindir del verbo modal, el contenido del mensaje señala la capacidad del hablante (32).

- (32) I [(MA)] heard the upset in her [(H)] voice

Por último, los verbos modales *might* y *could* aportan otros valores semánticos en determinados contextos, tal como expresar una aseveración de forma más educada o prudente. En este caso, los modales indican una actitud tolerante, más que conocimiento.<sup>57</sup> El uso de los modales *might* y *could* con esta intención (33) es aún más tentativo que el de *may* y *can*, que vimos en el ejemplo (29). Podemos establecer una escala de mayor a menor distanciamiento y prudencia, que finaliza con la aseveración en el poemario (28).

- (33) The second told us that it *could/might* be that we [(MA) y (PA)] weren’t high  
 enough earners

- (29) The second told us that it *can/may* be that we [(MA) y (PA)] weren’t high  
 enough earners

---

<sup>57</sup> La noción de conjetura tentativa del verbo modal *might* puede cumplir una función semántica concesiva en combinación con conectores concesivos como *however*, *whatever*, o *but*.

- (28) The second told us/ we [(MA) y (PA)] weren't high enough earners  
'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 6-7

Un segundo grupo de verbos modales auxiliares está compuesto por aquellos que indican el valor de *necesidad lógica* sobre el verbo principal (*will, must, would, should* y *were to*); esto es, señalan que la proposición es necesariamente verdadera. La idea de necesidad lógica está vinculada con las nociones de seguridad y autoconfianza; no obstante, el significado de 'certeza' que estos verbos modales aportan al contenido de la proposición no equivale a la realidad, que solo resulta de la aseveración no modal del hecho.

Las tres proposiciones [(35)-(37)], son elaboraciones a partir de la respuesta (34) de la voz poética de la abuela biológica (AB) ante las indagaciones de la hija (H) sobre el paradero de su madre biológica (MB).

- (34) [...] *No, but one of the girls/ will have it* [la dirección de (MB)] [...]  
'Chapter 9: The Phone Call', vs. 8-9

(35) one of the girls has it

(36) one of the girls *must* have it

(37) one of the girls *will* have it

Solo (35) presenta la información como un hecho. En el caso de (36) y (37) y aunque el grado de convicción señalado por las formas modales *must* y *will* es muy alto, la proposición aparece como algo que se predice y, en consecuencia, como no real. El hecho de que el contenido del mensaje de (AB) esté marcado por la *modalidad* pese a referirse a una información tan evidente, como es el tener la dirección de su hija o que su hija tenga la de su hermana, es indicativo de la actitud poco cooperativa de (AB).

La categoría de necesidad lógica incluye al igual que ocurriera en el caso de la posibilidad lógica dos subcategorías: neutral y tentativa.

iii. Necesidad lógica neutral –*must* y *will*

La necesidad lógica neutral está formalmente representada a través de los verbos modales auxiliares *must* y *will*. El modal *must* indica la confianza plena del hablante en una deducción, una conclusión a la que llega tras considerar cierta evidencia. Así, en (38) la forma modal *must* marca la deducción de la voz poética de la hija (H) tras considerar las circunstancias en las que nació. En cambio, *will* expresa la seguridad del emisor en su conjetura, una suposición sobre algo que se espera que suceda. En (39), la voz poética de la profesora (PH) manifiesta el pronóstico sobre el destino de la hija (H) y señala el contenido de su mensaje con el modal *will*.

(38) I [(H)] *must* have felt somebody willing me to survive<sup>58</sup>

‘I always wanted to give birth’, v. 19

(39) In a few years time you [(H)] *will* be a juvenile delinquent

‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 36

La marca verbal *will* ha sido igualmente relacionada con otros valores como la idea de ‘futuro’, de ‘condicionalidad’ y de ‘habilidad’. Si bien *will* es en ocasiones interpretado como indicador de un espacio temporal futuro, este modal indica principalmente el alto grado de predicción con la que el hablante prevé la acción y no tanto el aspecto temporal en sí. En (39), el modal *will* subraya el hecho de que el hablante, (PH), confía que el receptor del mensaje, la hija (H), será un criminal. En relación a *will* y al valor de ‘condicionalidad’, mientras que *will* forma a veces parte de la proposición principal de una oración condicional, el significado de este modal está siempre relacionado con una predicción y la idea de ‘condición’ viene dada sólo por el contexto. Este es el caso en (40). Aquí, el modal *will* indica la predicción de la voz poética de la hija (H) sobre su bienestar futuro, y el valor de ‘condicionalidad’ deriva de la construcción condicional (*If I...when I get older*), de forma independiente al modal.

(40) If I [(H)] could be as brave as her [(AD)] when I get older/ I’ll be OK

‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 109 y 110

<sup>58</sup> Véase la referencia, nota al pie de página, número (1)

Por último, la forma modal *will* puede marcar la predicción de las características inherentes de sujetos no personales y toma así la connotación de ‘habilidad’ y ‘capacidad’. A modo de ejemplo, *will* indica las cualidades propias del té en (41).

(41) maybe hot tea *will* redden those [(MB)] white cheeks  
‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs.24-25

iv. Necesidad lógica tentativa – *would*, *should* y *were to*

El último grupo de verbos auxiliares modales que forman parte de la expresión de la ‘modalidad de conocimiento’ son aquellos que indican la llamada ‘necesidad lógica tentativa’ y marcan las predicciones del hablante como remotas y necesariamente verdaderas.

El modal *would* es la forma tentativa de *will*. El valor asociado con la forma modal *would* puede señalar una predicción en el pasado (distancia en el tiempo), una predicción presente tentativa (distancia en la probabilidad) o, de forma muy esporádica, una predicción futura. En el ejemplo (42) la forma modal marca la predicción de la voz poética de la hija (H) en relación con un tiempo pasado.

(42) she *would* not pick another baby  
‘I always wanted to give birth’, v.20  
‘Chapter 8: Generations’, v.28

*Would* y *were to* (las formas remotas de *will* y *is to* respectivamente) se utilizan en contextos figurados para hacer predicciones sobre proposiciones hipotéticas o irreales, ya que al tratarse de formas remotas aportan la distancia necesaria entre el hablante y el mensaje. En cuanto a la posición que ocupan en la oración, *were* y *was to* acompañan a las proposiciones subordinadas introducidas por *if*. Sin embargo, *would* siempre aparece en la oración principal. El valor semántico que resulta de estas construcciones hace que sea razonable anticipar que el acontecimiento que se prevé tendrá lugar en el caso de que la condición que se plantea se cumpla.

(43) After mammy telt me [(H)] she wisnae my real mammy

I was scared to death she was gonnie melt  
or something or *mibbe* disappear in the dead  
of night and somebody *would* say she wis a fairy  
godmother.

‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 23-27

(43) ilustra este uso hipotético, la voz poética de la hija (H) marca sus conjeturas como necesariamente lógicas, y de forma tentativa, en la construcción de un mundo que desconoce. El adverbio *mibbe* en la misma cita, representación léxica de la *modalidad*, señala igualmente el discurso de la niña como hipotético.

El segundo bloque semántico que estructura el concepto de *modalidad*, tal y como queda recogido en Quereda (1997) [1993], es la ‘modalidad de influencia’. Seguidamente presentamos los verbos modales auxiliares vinculados a este tipo de *modalidad*, que trata las fuerzas que impulsan o prohíben las acciones de los participantes en el mensaje.

b. ‘Modalidad de influencia’

Las tres categorías indicadoras de la ‘modalidad de influencia’ así como, para cada una de ellas, las formas verbales auxiliares asociadas, están agrupadas de manera esquemática en el *gráfico 6*.

Gráfico 6: La ‘modalidad de influencia’

Modalidad Influencial	Alta compulsión: OBLIGACIÓN	<i>Is to</i> <i>Have (got) to</i> <i>Must</i> <i>Need</i>
	Compulsión media: DESEO	Volición   <i>Shall</i> <i>Will</i> <i>Be going to</i>
		Consejo   <i>Should/ Ought to</i> <i>Had better</i>
Compulsión baja: PERMISO	<i>May, can</i> <i>Might, could</i>	

Tal y como muestra la información en el *Gráfico 6*, la ‘modalidad de influencia’ recoge tres grados de acuerdo con los cuales el emisor expresa ‘obligación’, ‘deseo’ y ‘permiso’. Estos son a su vez clasificados respectivamente como compromisos de alta, media y baja compulsión.

En primer lugar, los auxiliares modales *is to*, *have (got)*, *must* y *need* aparecen asociados a la categoría de alta compulsión, obligación.

v. ‘Obligación’ – *is to*, *have (got) to*, *must* y *need*

El valor de obligación implica un compromiso severo por el que una acción se realiza o se prohíbe. Este puede expresarse a partir de las marcas verbales (semi)auxiliares *is to*, *have (got) to*, *must* y *need*.

*Is to* suele aparecer en un registro formal para indicar una obligación fuerte que deriva de la imposición de una persona con autoridad sobre el receptor. La voz poética de la madre adoptiva (MA) en (44) alude al requisito impuesto por algunas agencias de adopción por el que se esperaba que tanto su marido como ella asistiesen regularmente a la iglesia.



- (44) The first agency we [madre adoptiva (MA) y padre adoptivo (PA)] went to  
didn't want us on their lists,  
we didn't live close enough to a church  
nor were we church-goers  
'Chapter 3: The Waiting Lists', vs.1-4

Aquí, el valor de 'obligación' puede expresarse a través de la forma modal *is to/are to* (45).

- (45) You [(MA) y (PA)] *are to* attend the church every Sunday

Por su parte, *have (got) to* se utiliza para expresar una obligación fuerte que proviene de una fuerza externa no explícita; y, por esta razón, suele estar vinculado a la reproducción de una orden. En comparación, *must* solo cumple este último sentido si le antecede un verbo que reproduzca información.

El siguiente fragmento (46) incluye la reproducción en estilo indirecto libre con la que la madre adoptiva (MA) presenta su conversación con la consejera social (CS).

- (46) The social worker phoned,  
our [(MA) y (PA)] baby is a girl but not healthy  
she won't pass the doctor's test  
until she's well. The adoption papers  
*can't* be signed. I [(MA)] put the phone down.  
'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 5-9

La idea de obligación externa en este caso, por la que (CS) indica a (MA) que la hija debe superar las pruebas médicas, puede expresarse a través de la forma modal *have (got) to* (47). Aquí, la imposición deriva de una fuerza desconocida o silenciada, y no tanto de (CS).

- (47) Your [(MA) y (PA)] baby *has to* pass the doctor's test before you sign the  
adoption papers

La proposición en (47) puede igualmente parafrasearse con la forma modal *must*, precedido de una oración introductoria, tal y como se indica en (48).

(48) The social worker says that our [(MA) y (PA)] baby *must* pass the doctor's test before we sign the adoption papers

*Must* es el modal más frecuente para indicar la idea de 'obligación'. La aportación semántica de esta marca verbal une la idea de 'autoridad' expresada por *is to* y la noción de 'obligación exterior' indicada por *have to*. Esta forma verbal auxiliar expresa una 'necesidad fuerte', bien con sujetos en primera y tercera persona (49) en los que el hablante está distanciado de la obligación, bien con sujetos de segunda persona (50) en los que el hablante está en control de la autoridad.

(49) Women *must* have the capacity to give birth

(50) You [(H)] *must* read it out to the class

En (49), *must* acompaña a un sujeto de tercera persona (*women*) y expresa el deber de toda mujer. En esta proposición el hablante reproduce la necesidad fuerte que la sociedad impone sobre la mujer de forma implícita, una obligación que merma a la madre adoptiva (MA) en el poemario 'The Adoption Papers' (Kay, 1991: 10-34). (49) reformula el contenido del fragmento que está incluido en (51) en el que el discurso de la madre adoptiva (MA) recoge tanto la frustración por no poder dar a luz como la opinión negativa de la sociedad escocesa de los sesenta sobre la adopción.

(51) even in the early sixties there was  
something scandalous about adopting,  
telling the world your secret failure  
bringing up an alien child,  
who knew what it would turn out to be  
'I always wanted to give birth', vs. 8-12

En comparación con (49), el modal *must* en (50) concuerda con un sujeto de segunda persona (*you*). En este caso, una fuerza externa obliga a la persona mencionada

a través del deíctico ‘you’ a realizar una acción. (50) parafrasea el fragmento recogido en (52), obtenido del poemario objeto de estudio, en el que la voz poética de la docente (PH) expresa su imposición sobre la niña (H) en un enunciado imperativo.

- (52) Read it out to the class.  
 Thug. Vandal. Hooligan [...]  
 ‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 39-40

Finalmente, el semi-auxiliar modal *need* indica una necesidad neutral que surge de una necesidad física o mental interior. La forma *need* en (53) implica algún tipo de necesidad interior que obliga al receptor del mensaje (PB) a hablar con el emisor (MB). En este ejemplo hipotético, la madre biológica impone sobre su pareja la necesidad interna de hablar.

- (53) We [(PB) y (MB)] *need* to talk

La forma modal *need* está así situada entre la obligación y el deseo. Si consideramos que (MB) posee la autoridad para solicitar a (PB) que se ponga en contacto con ella, la proposición puede interpretarse como una obligación leve. De forma distinta, si creemos que (MB) carece de dicho poder, su participación puede entenderse como un consejo.

vi. Deseo – *shall, will, be going to, should, ought to* y *had better*

La noción de ‘deseo’ comprende los valores de ‘volición’ y de ‘consejo’. Ambos están relacionados con el resto de categorías en la ‘modalidad de influencia’. Así, la volición suele ser el origen de toda petición, y el consejo es un modo leve de expresar una obligación. El origen de la fuerza que decide sobre el cumplimiento de la acción es el rasgo semántico que distingue a estas nociones: la ‘volición’ está centrada en el sujeto y vinculada a una fuente interna; y, en comparación, el ‘consejo’ está localizado en los factores externos que hacen que una opción sea más deseable que otra y está por tanto asociado a una fuente externa.

La ‘volición’ está expresada a través de los verbos modales auxiliares *shall*, *will*, *be going to*.

Dentro de esta categoría el uso de *shall* es menor, llegándose a utilizar como posible sustituto de *will* en registros más formales o en casos donde la interpretación de *will* es ambigua. Esto no quiere decir que ambos modales, como indicadores de la ‘modalidad de influencia’, sean siempre intercambiables. El sentido general de *shall* es el de una ‘fuerte determinación’, por la que el hablante se compromete y garantiza que el acontecimiento suceda.

En (54) observamos cómo la voz poética de la consejera [(CaH)] manifiesta su nivel de compromiso, que está indicado por el modal *will*. En comparación, en (55) la voluntad del hablante está enfatizada dado que su deseo está marcado por la forma auxiliar *shall*.

(54) She [(CaH)] *will* be in touch  
‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v. 9

(55) I [(CaH)] *shall* be in touch

De la misma forma, este modal puede expresar lingüísticamente la convicción de la voz poética de la madre adoptiva (MA) de proteger a su niña (56).

(56) I [(MA)] *shall* be with you [(H)]

Como en otros verbos modales, es a veces complicado distinguir entre ‘predicción’ y ‘determinación’ porque la promesa sobre una acción futura conlleva la confianza sobre la veracidad de la predicción, sobre el hecho de que dicha acción sucederá. Como ilustración de la vinculación entre ‘predicción’ y ‘determinación’, la certeza con la que la voz poética de la madre adoptiva (MA) expresa su deseo (56) está representada en el poemario a través de la predicción remota (*would*, ‘modalidad de conocimiento’) de la hija (42).

- (42) she [(MA)] *would not* pick another baby  
‘I always wanted to give birth, v.20  
‘Chapter 8: Generations’, v.28

De nuevo, el contexto, como en todas las proposiciones señaladas por la ‘modalidad de influencia’, tiene un papel esencial en la interpretación del mensaje. De hecho si la autoridad del hablante es evidente la proposición (56) puede entenderse como una amenaza y no tanto como una promesa.

Así, la orden que la profesora (PH) dirige a la niña (H) y a su compañero de colegio (CH), expresada en el poemario a través de una estructura imperativa (57), puede indicarse con el modal *shall* (58), en un contexto en el que esta forma auxiliar adquiere el valor de desafío, dado que la acción tiene consecuencias negativas sobre el receptor del mensaje.

- (57) [...] Save it for Mr Thompson,  
Chapter 7: Black Bottom, v.32

- (58) You [(H) y (CH)] *shall* save it for Mr Thompson.

Es más, el modal *shall* es incluso más severo que *must* en la expresión de ‘imposición’ puesto que el hablante muestra que está involucrado a nivel personal, él mismo es el responsable de que la acción se lleve a cabo.

En relación a la expresión de deseo y la forma modal *will*, esta aparece ejemplificada en (59). Aquí, la voz poética de la madre biológica (MB) manifiesta su disposición de mandar a su hija una foto.

- (59) I [(MB)] *will* send a photograph  
‘Chapter 8: Generations’, v.21

En ocasiones es difícil diferenciar entre el modal *will* con el valor de ‘deseo’ (‘modalidad de influencia’) y el mismo modal con el significado de ‘predicción’. Esta es una decisión que está destacada en nuestro análisis posterior. Ante esta posible ambigüedad, Quereda

(1993: 222) sugiere el siguiente criterio de distinción: si el sujeto es de primera persona, interpretaremos la proposición como más cercana a la expresión del ‘deseo’ ya que se entiende que el hablante tiende a expresar sus intenciones más que a formular predicciones sobre sí mismo y, viceversa, si el sujeto es de tercera persona, la proposición se comprende como más próxima a la enunciación de una ‘predicción’ porque se entiende que el hablante desconoce la voluntad del sujeto pero sí puede predecir su comportamiento.

(60) y (61) son fragmentos de la conversación entre la voz poética de la hermana de la madre biológica (HMB) y la voz poética de la niña (H).

(60) I [(HMB)]’ll give her [(MB)] yours [dirección de (H)] [...]

‘Chapter 9: The Phone Call’, v.21

(61) [...]She [(MB)]’ll write

‘Chapter 9: The Phone Call’, v.21

Pese a que en ambas proposiciones el modal *will* expresa un valor parecido y de acuerdo con el razonamiento anterior, que define el valor semántico del modal *will* como ‘deseo’ o ‘predicción’ dependiendo, respectivamente, de que concuerde con sujetos en primera o en tercera persona, podemos afirmar que: en el primer caso (60), la voz poética de la hermana de la madre biológica (HMB) expresa, como sujeto en primera persona *I*, su voluntad (‘modalidad de influencia’) de dar a la madre biológica (MB) la dirección de la niña (H); y, en el segundo caso (61), (HMB) predice (‘modalidad de conocimiento’) que la madre biológica (MB), a la que se refiere con el pronombre de tercera persona *she*, escribirá a la niña. Esta diferencia no es a nuestro entender exacta dado que creemos que existe una asociación fuerte entre la predicción y el deseo en este tipo de casos.

La agramaticalidad de los ejemplos (62b) y (63b) muestra que la noción de ‘deseo’ expresada por el modal *will* conlleva la intención de que una acción futura sea realizada.<sup>59</sup> En comparación con el par de ejemplos anteriores, en (62a) y (63a) observamos cómo la noción de ‘deseo’ expresada en la locución *be willing to* es neutral a la idea de

---

<sup>59</sup> El asterisco (\*) indica que la oración es agramatical.

cumplimiento.<sup>60</sup> La forma modal *be going to*, utilizada para contrastar los ejemplos, es la más coloquial para manifestar la ‘decisión’ de actuar.

(62a) I am willing to send a photograph, *but I am not going to*.

(62b) \* I’ll send a photograph, but I am not going to.

(63a) I am not willing to send a photograph, *but I am going to*

(63b) \* I will not send a photograph, but I am going to.

De nuevo, el contexto es decisivo para valorar la aportación del auxiliar *will* como elemento que marca la ‘modalidad de influencia’ en la proposición, ya sea con el valor de ‘orden’, ‘promesa’ o ‘amenaza’. Acorde también al contexto, *would*, la forma tentativa de *will*, se utiliza o bien como recurso para expresar una petición de forma cortés en un enunciado interrogativo, o bien como medio para indicar una solicitud de forma indirecta en un enunciado afirmativo. Y, en este último caso, el modal *would* aparece con frecuencia en oraciones condicionales iniciadas con el conector ‘if’.

*Should*, *ought to*, y *had better* son las formas auxiliares modales que marcan la noción de ‘consejo’ en la proposición, un valor que el emisor recibe como una obligación leve. *Should* es la forma remota de *shall*. *Ought to* por su parte es intercambiable en inglés contemporáneo por el modal *should*, dependiendo de variables ideolectales.

En el ejemplo a continuación (64), la voz poética del padre biológico (PB) advierte a la madre biológica (MB) de la responsabilidad que debieron haber tomado para evitar el embarazo.

(64) We [(PB) + (MB)] *should* have known better  
 ‘Chapter 1: The Seed’, v.27

---

<sup>60</sup> Los ejemplos (62a), (62b), (63a) y (63b) son una adaptación de aquellos en Quereda (1993:222) y están formulados a partir del verso 21 en el poema ‘Chapter 8:Generations’, comentado en (59).

Podemos decir que esta proposición es una forma cortés de reflejar su arrepentimiento y expresar la obligación moral que debería haber llevado a ambos a actuar de manera distinta.

Finalmente, *had better* es una forma más rígida de expresar una recomendación.

vii. Permiso – *may*, *can*, *might* y *could*

*May* y *can* son parte de las formas auxiliares modales que marcan la tercera subcategoría de la llamada ‘modalidad de influencia’; esto es, solicitar y dar permiso. Dependiendo de la estructura sintáctica, la autoridad recae sobre el emisor o sobre el receptor. El primer caso está vinculado a los enunciados, el segundo a las preguntas y oraciones introducidas por *if*.

Los siguientes son algunos de los rasgos que diferencian las formas *may* y *can*. *May*, e incluso la forma remota *might* a la que está asociado, está relacionado con un registro más formal que el modal *can* y, consecuentemente, suele marcar con más claridad la autoridad del emisor. Por el contrario *can* se utiliza ya sea para expresar un permiso general en registros menos formales, ya sea para comunicar un permiso.

En (65), la voz poética de la niña (H) solicita a la consejera (CaH) que busque la información sobre su madre biológica a través de los certificados de matrimonio y el poder recae sobre la consejera.

(65) *Can* you (CaH) start to trace through marriage certificates?

‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v.2

En comparación (66) y al reformular la solicitud expresada en (65) con la forma verbal *may*, este modal añade la idea de distanciamiento entre el emisor y el receptor del mensaje y marca la autoridad del hablante.

(66) *May* you start to trace through marriage certificates?



*Might* y *could* son las formas remotas de *may* y *can*. A través de ellas el hablante solicita permiso, ya sea de forma directa en estructuras interrogativas, ya sea de forma indirecta en preguntas indirectas o estructuras afirmativas que comienzan con el conector *if*. Además, estas formas pueden usarse en algunos contextos para indicar una sugerencia de forma cortés o una crítica. En este último caso, la intención del hablante está vinculada a su deseo de que el receptor deje de hacer algo que le molesta. En nuestra opinión, tal vez una forma remota indica más inseguridad en el emisor y puede implicar que este admite una respuesta o reacción negativa por parte del receptor del mensaje. El uso de una forma remota puede a su vez reforzar la autoridad del receptor.

Según este acercamiento, la voz poética de la hija puede expresar la petición en (65) de forma más distante, y tal vez menos eficaz, con la forma modal remota *could* (67):

(67) *Could* you start to trace through marriage certificates?

Las formas remotas *might* y *could* no suelen utilizarse con la intención de conceder permiso ya que es contradictorio permitir algo de forma tentativa.

## B. Derivación: El imperativo y el subjuntivo

La representación gramatical de la modalidad está igualmente manifestada en los enunciados imperativos y subjuntivos. Seguidamente presentamos el comportamiento de estas categorías morfo-sintácticas según aparece recogido en Quereda (1997) [1993].

### a. El imperativo

#### i. La forma base

Las características morfo-sintácticas de la forma base del imperativo están incluidas en Quereda (1997:162) a partir de la clasificación en Davis (1986). Este último define el modo imperativo como una forma que no admite contraste temporal, requiere el auxiliar 'do' para la negación y el énfasis, e incluye el sujeto como un elemento opcional (1986).

En relación a los rasgos morfo-sintácticos de los enunciados en modo imperativo, este no acepta la modificación temporal, ni la modificación de modo. Estas características se deben a que, en el primer caso y desde un punto de vista pragmático, no es posible ordenar un evento pasado; y, en el segundo caso y desde un acercamiento gramatical, el imperativo ya incluye la idea de *modalidad*.

En (68) la voz poética de la hija (H) reproduce su participación en la discusión con un compañero de colegio (CH), que tuvo lugar en un tiempo pasado. El discurso de (H) reproduce la conversación en estilo directo, permitiendo al lector recibir el diálogo tal y como ocurrió y trasladando el tiempo remoto a un momento presente en el que la estructura imperativa es válida. En comparación, es agramatical presentar la misma información en una estructura remota en modo imperativo (69).

(68) [(H) ordena a (CH)] Say that again  
'Chapter 7: Black Bottom, v. 18

(69) \* Said that again

Continuando con los aspectos morfo-sintácticos que definen a los enunciados imperativos, el auxiliar 'do' es necesario para construir las estructuras negativas y enfáticas. Este es obligatorio en todos los casos, independientemente de que el verbo imperativo sea el verbo 'to be' en su forma principal y auxiliar, o el auxiliar 'have'. La proposición en (70), en la que la voz poética de la madre adoptiva (MA) pretende animar a la hija (H), refuerza el contenido con el auxiliar 'do' (71).

(70) Forget them  
'Chapter 7: Black Bottom, v. 70

(71) Do forget them

Tal vez debido a la posición del sujeto en las estructuras en modo imperativo, la forma negativa *do not* no admite sujeto y debemos utilizar el equivalente contraído *don't*, en el caso de incluirlo. Los casos (73) y (74) muestran la distribución del sujeto en los enunciados imperativos negativos, a partir de un ejemplo extraído del poemario (72).

En (73), el pronombre de segunda persona ‘you’, que funciona como sujeto, apunta al receptor del mensaje (MA), que en este ejemplo coincide con el emisor.

(72) [(MA) ordenándose a sí misma] *Don't get overwrought*  
 ('Chapter 4: Baby Lazarus', v. 10)

(73) *Don't you get overwrought*

(74) \* *Do not you get overwrought*

Las oraciones imperativas negativas que enfatizan la negación del valor modal suelen interpretarse como órdenes o peticiones; en comparación, aquellas que subrayan la negación de la proposición tienden a valorarse como sugerencias. En la proposición en (72) diremos que la negación recae sobre la modalidad, sobre el intento de auto-control de la voz poética de la madre adoptiva (MA).

Las construcciones en modo imperativo suelen utilizar el verbo modal *will* como verbo auxiliar para formar una pregunta corta. No obstante, en ocasiones también hacen uso de otros auxiliares como los verbos modales *can('t)*, *won't*, *would*, *could* o expresiones como *why don't you*. En (75) la voz poética de la hija (H) amenaza a su compañero de colegio (CH) en un enunciado imperativo con la intención de que no la insulte. Otras formas de subrayar la orden expresada en la estructura imperativa en (75) pueden ser los enunciados interrogativos en (76) y (77), marcados respectivamente por el modal *will* o la expresión *why don't you?*

(75) *Say that again you wee shite*

(76) *Say that again you wee shite, will you?*

(77) *Say that again you wee shite, why don't you?*

Las estructuras imperativas siguen algunas restricciones gramaticales. Por ejemplo, los verbos estáticos no suelen utilizarse en una forma imperativa salvo en aquellos casos en los que el emisor cree que el receptor puede realizar el proceso que denota la forma

verbal. Los enunciados imperativos también son incompatibles con adverbios oracionales como *maybe* o *perhaps* y con ciertos adverbios negativos como *scarcely* y *hardly*. Aún así y en un contexto adecuado, estos enunciados aceptan algunos adverbios oracionales.

La ausencia de sujeto es opcional en las formas imperativas. El imperativo sin sujeto se considera neutral y no marcado; en comparación, la forma contrastiva del imperativo es aquella con un sujeto explícito y cuyo fin es identificar al receptor o ejercer una función persuasiva sobre él.

En algunos casos, la función del vocativo puede confundirse con la de sujeto. Quereda (1997:165-168) señala los criterios que permiten diferenciar entre ambas. A continuación, pormenorizamos los principios tomando como ejemplo la oración en (75).

(75) Say that again you wee shite

a) A diferencia del sujeto de una oración [(78) y (79)], el vocativo se puede omitir [(80) y (81)]. La voz poética de la hija (H) repite el contenido y la forma de la proposición con la que intenta imponerse sobre el receptor del mensaje [(80) y (81)], con la diferencia de que en el segundo caso, el mensaje incluye el vocativo *wee shite*. Este último caso subraya el objetivo del hablante tanto por repetir el contenido como por hacer referencia explícita a su interlocutor.

(78) She says that again

(79) \* Says that again

(80) Say that again

(81) Say that again you wee shite

b) Mientras que el vocativo tiene una posición variable (84), otros constituyentes en la oración como el sujeto no admiten esta alteración [(82) y (83)]. Por ejemplo, el vocativo en (84) está desplazado a una posición frontal.

(82) She says that again

(83) \* Says that again she

(84) You wee shite say that again

c) Oralmente, el vocativo se distingue del sintagma verbal por una pausa y, en la escritura, está diferenciado por una coma. En (75) no hay una marca explícita en la puntuación del poema que indique la separación entre el sintagma verbal y el vocativo; sin embargo, sí es posible reescribir la oración utilizando una coma para señalar esta pausa (85).

(75) Say that again you wee shite

(85) Say that again, you wee shite

d) En comparación, no es gramatical dividir un sujeto y un sintagma verbal ya sea en aseveraciones (86), ya sea en enunciados imperativos [(87) y (88)].

(86) \*She, says that again

(87) \*You, say that again

(88) \*Someone, say that again

e) Finalmente y en relación a las diferencias entre el vocativo y el sujeto en un enunciado imperativo, los vocativos siempre se refieren a una segunda persona (89) y los sujetos pueden tener co-referencia con un pronombre de tercera persona (90). Sin embargo, en una oración imperativa, el número de unidades lingüísticas que pueden

funcionar como vocativo es mayor [(91), (92) y (93)] que aquellas que funcionan como sujeto.

(89) \*Say that again, someone wee shite

(90) Someone say his password again

(91) Sarah, say that again

(92) Say that again, my darling

(93) Say that again, you wee shite

ii. La construcción con let-

La construcción con let- sirve a modo de complemento de la forma base del imperativo porque suple los casos en los que esta última no se puede utilizar. Es decir, la estructura con let- permite especificar, bien los ejemplos en los que el hablante se incluye a sí mismo como actor junto con el receptor/es del mensaje, o bien aquellos otros casos en los que el actor es una persona diferente al receptor.

Ante las distintas propuestas del análisis de esta construcción, Quereda (1997:172) plantea las mismas categorías, ya sea para el análisis de estructuras de let- imperativo, ya sea para el correspondiente a los enunciados en los que 'let' es un verbo léxico con el significado de 'permitir'. Por lo tanto, en las composiciones imperativas de let-, 'let' se considera también como un verbo léxico con la fuerza elocutiva de sugerencia expresada en forma imperativa. Del mismo modo y siguiendo el paralelismo con el análisis de la forma básica del imperativo, el receptor del mensaje es el sujeto de la oración y la estructura en infinitivo que le sigue es su complementación.

Finalmente, la forma negativa de estas estructuras se construye, o bien colocando la negación 'not' tras el pronombre, o bien mediante el auxiliar 'do'; siendo más frecuente la primera opción (Quereda, 1997:173).

b. El subjuntivo

De acuerdo con Quereda (1997:175), el verbo ‘to be’ es el único que distingue el modo subjuntivo morfológicamente a través de las formas: ‘be’ y ‘were’. Los tres contextos de uso de la forma subjuntiva ‘be’ son: las proposiciones subordinadas nominales introducidas por *that*, las expresiones hechas y los contextos hipotéticos<sup>61</sup>. Sin embargo, la forma subjuntiva ‘were’ se utiliza solamente en situaciones hipotéticas.

El subjuntivo puede encontrarse en proposiciones nominales subordinadas introducidas por *that* que funcionen como objeto de verbos que expresen recomendación, sugerencia, orden, determinación o deseo. Las demás formas verbales se valen de su forma base para expresar el modo subjuntivo en los tres contextos mencionados en el párrafo anterior, siendo el contexto de las proposiciones subordinadas introducidas con el pronombre *that* el uso más habitual.

Por ejemplo, el deseo de la voz poética de la madre biológica (MB) de que su bebé viva(94) puede expresarse a través del modo subjuntivo (95). En este caso, por una parte, la proposición *that she live long* funciona como objeto del verbo *willing*, un proceso mental que denota la noción de ‘deseo’; y, por otra, el verbo *live* es la forma verbal contrastiva de subjuntivo, frente a la forma de tercera persona *lives*.

(94) On the third night I lie  
       willing life into her  
       ‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 30-31

(95) I lie willing that she live long

---

<sup>61</sup> Oraciones condicionales y concesivas introducidas por *if, as if, whether, if only, I wish, wh-ever*, y *lest*.

Del mismo modo, la indicación de la voz poética de la consejera (CS) sobre la necesidad de que la hija esté sana antes de que los padres firmen los papeles de adopción (96) puede formularse en una estructura de subjuntivo (97). En este ejemplo, el verbo 'be' es la forma contrastiva que señala el modo.

(96) The Adoption Papers can't be signed

(97) It is necessary that she be healthy.





## **CAPÍTULO 3**

# **LA RELACIÓN MODAL ENTRE LAS VOCES POÉTICAS Y EL PROCESO DE ADOPCIÓN**

### 3.1. Introducción

Este capítulo está centrado en el estudio de la representación modal de la realidad de las voces poéticas en la primera parte de la colección poética *The Adoption Papers* (Kay, 1991b:10-34), del mismo nombre. Esta primera parte constituye a nuestro entender un poemario en sí mismo, compuesto por doce poemas y estructurado a partir de los discursos enlazados de tres voces poéticas independientes, que presentan en primera persona su experiencia ante el mismo proceso de adopción desde la perspectiva de la hija (H), la madre adoptiva (MA), y la madre biológica (MB).

El fin del presente análisis es la descripción y el estudio de la realidad de cada una de estas voces tal y como queda recogida en su propia narración. Así, esta realidad está descrita a partir de, por un lado, la actitud de cada voz poética independiente ante el mundo que la rodea; y, por otro, la posición de las voces dependientes, que emergen del discurso de las anteriores, ante la voz poética independiente y su entorno.

Para cumplir este objetivo partimos de los indicadores gramaticales de la *modalidad* (modo) en el discurso de cada voz poética independiente; esto es, de todas las formas verbales modales auxiliares y de aquellas que aparecen en modo imperativo.

El análisis lingüístico está así basado en la selección verbal modal en la locución de las voces poéticas independientes, ya que entendemos que esta elección morfo-sintáctica describe el modo en el que las voces poéticas representan la realidad desde su perspectiva. En particular, los verbos modales marcan el mundo de la voz poética independiente indicando en ella y en la red de voces secundarias que la rodean lo siguiente:

- La percepción de cada voz ante la veracidad del mensaje.
- Las características inherentes que les dotan o les privan de la posibilidad lógica para realizar una acción.
- Las obligaciones, autorizaciones y deseos, manifestados como fuerzas internas o externas, que las llevan a actuar o les impiden hacerlo.

Las distintas fases de este análisis combinan un acercamiento cuantitativo de compilación de datos y una aproximación cualitativa de clasificación e interpretación de la información obtenida. Las facilidades de la metodología conocida como lingüística de corpus son de ayuda en ambos procesos; en concreto, utilizamos el programa *Wordsmith Tools 5.0*. (Scott, 2010) y sus herramientas de *lista de palabras* y *concordancias* para seleccionar los verbos modales auxiliares y, más tarde, estudiarlas en su co-texto en relación a su aportación semántica a la descripción de la realidad de cada una de las tres voces poéticas independientes.

Seguidamente señalamos las etapas en las que hemos dividido el estudio. En un primer estadio hemos separado el discurso de las voces poéticas independientes en tres textos que utilizamos a modo de corpus. Una vez identificados los discursos, y aplicado a cada una de las locuciones, hemos seguido los siguientes pasos: primero, la recopilación de todas las formas verbales modales; segundo, la clasificación de los datos según quién es la voz responsable del contenido del mensaje, qué o quién se define de forma modal y cómo se representa el contenido de la proposición; tercero, la organización de la información en relación a los temas tratados y la relación modal que se establece entre la voz poética independiente y el mapa de voces dependientes y participantes en su discurso; y, finalmente, la interpretación de los datos según su valor en la descripción de la apariencia de cada una de las tres voces: la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB).

En los siguientes apartados presentamos el corpus objeto de estudio y aquellas fases del análisis relacionadas con la recopilación, clasificación y organización de los datos.

#### A. Corpus principal: “The Adoption Papers” (Kay, 1991b:10-34)

Existen dos ediciones principales del poemario *The Adoption Papers* (Kay, 1991b).<sup>62</sup> La primera edición apareció en 1991 en la editorial ‘Bloodaxe Books’, que tiene los

---

<sup>62</sup> Podemos mencionar una tercera publicación si consideramos la colección poética *That Distance Apart* (Kay, 1991a), una edición limitada y anterior a “The Adoption Papers”. Si bien la primera contiene gran parte de los poemas en la segunda, ambas difieren levemente en su contenido y de manera significativa en su estructura.

derechos de autor de la obra.<sup>63</sup> La segunda es la versión electrónica que la revista ‘Literature Online’ (LION) publicó en el año 2000 con la autorización de ‘Bloodaxe Books’. Esta última publicación facilitó la construcción de nuestro corpus en un formato electrónico, formato necesario para su posterior análisis con la ayuda de las herramientas del programa informático *Wordsmith Tools 5.0*. (Scott, 2010).

El texto objeto de estudio corresponde a la primera sección de “The Adoption Papers” (Kay 1991b: 10-34), titulada de la misma forma. Este poemario se presenta como una unidad, tanto en contenido como en estructura, y contiene doce poemas que recogemos en la *Tabla 1*. Estos poemas están divididos en tres partes que hacen referencia a tres períodos distintos del mismo proceso de adopción, a partir de la fecha de nacimiento de la hija.

*Tabla 1:* Estructura del poemario (Kay, 1991b: 10-34)

	'I always wanted to give birth'
Part One: 1961-1962	<ul style="list-style-type: none"> <li>'Chapter 1: The Seed'</li> <li>'Chapter 2: The Original Birth Certificate'</li> <li>'Chapter 3: The Waiting Lists'</li> <li>'Chapter 4: Baby Lazarus'</li> <li>'Chapter 5: The Tweed Hat Dream'</li> </ul>
Part Two: 1967-1979	<ul style="list-style-type: none"> <li>'Chapter 6: The Telling Part'</li> <li>'Chapter 7: Black Bottom'</li> </ul>
Part Three: 1980-1990	<ul style="list-style-type: none"> <li>'Chapter 8: Generations'</li> <li>'Chapter 9: The Phone Call'</li> <li>'Chapter 10: The Meeting Dream'</li> </ul>
	'When I'm by myself watching the box'

Si bien la edición de *LION* incluye el poema ‘When I’m by myself watching the box’ como parte final de ‘Chapter 10: The Meeting Dream’, en nuestro análisis hemos optado por tratar este poema de forma independiente, tal y como aparece en la primera edición de ‘Bloodaxe Books’ (Kay, 1991b: 34).

---

<sup>63</sup> Esta edición del poemario también aparece en la colección *Darling. New and Selected Poems*, Bloodaxe Books (Kay, 2007).

Así, en el presente estudio entendemos el poemario como un todo que se construye a través de los doce poemas y de los discursos entretnejidos de tres voces poéticas independientes: hija (H), madre adoptiva (MA) y madre biológica (MB). Para estudiar el universo de estas voces hemos creído necesario extraer el discurso poético de cada una de ellas a partir de tres grupos de textos que utilizamos a modo de corpus:

- Corpus 1: El discurso poético de la hija (H)
- Corpus 2: El discurso poético de la madre adoptiva (MA)
- Corpus 3: El discurso poético de la madre biológica (MB)

La labor de distinguir los discursos es compleja ya que estos se presentan trenzados en el poemario. Cada una de las dos ediciones optan por señalar de modo diferente las tres voces, la edición de ‘Bloodaxe Books’ indica la participación de cada voz poética a través de una leve variación tipográfica: ‘Palatino typeface’, como el resto del libro, para la niña (H), ‘Gill typeface’ para la madre adoptiva (MA), y ‘Bodoni typeface’ para la madre biológica (MB). La edición de *LION*, sin embargo, distingue los discursos de cada voz poética independiente introduciendo antes de cada intervención las etiquetas [Daughter], [Adoptive mother], y [Birth mother].

Mientras que de forma general los discursos aparecen claramente señalados, seguidamente indicamos los casos en los que ha sido necesario tomar decisiones propias. En general, en este trabajo hemos optado por señalar cada voz tal y como aparece en la primera edición de ‘Bloodaxe Books’. Si contrastamos esta publicación con la propuesta en *LION*, observamos dos diferencias significativas que creemos relacionadas con un error de edición en la versión electrónica. Ambas diferencias están incluidas en el poema ‘Chapter 10: The Meeting Dream’ y atribuyen a la madre biológica fragmentos que son parte de la voz poética de la hija, y viceversa:

- ‘I am smaller, fatter, darker’ (v.6) aparece en la versión de ‘Bloodaxe Books’ como parte del discurso de (H), y no como parte de (MB). Por tanto, el comentario contrastivo ‘I am taller, thinner’ (v.7) responde a las palabras de (MB) y no a las de (H).
- Igualmente, ‘I never imagined it’ (v.29) corresponde al discurso de (MB) y no al de (H).

Por último, el poemario, tal y como lo edita ‘Bloodaxe Books’, incluye algunos versos que, pese a estar escritos con la letra asignada a (H), no parecen formar parte de su discurso. El aspecto común a estos últimos es su aportación semántica: añaden un valor temporal. En particular, nos referimos a: por un lado, los sintagmas preposicionales: *on the first night, on the second night* y *on the third night* (‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 13, 19 y 27) y, por otro, los sintagmas nominales *November, December* y *March* (‘Chapter 4: Baby Lazarus’, tras los versos 4, 20 y 23). La versión en la revista *LION* añade los primeros como parte del discurso de la hija y presenta de forma aislada los segundos.

En este estudio, hemos eliminando estos marcadores temporales ya que a nuestro entender no son tanto parte de las voces poéticas objeto de estudio como de una especie de narrador intrusivo. Por el mismo motivo, tampoco incluimos la aclaración *just kid on* en el corpus (‘Chapter 6: The Telling Part’, v.6), pese a que ambas ediciones del poemario la reconocen como parte del discurso de la voz poética infantil (H). En esta oración, el sustantivo *kid* hace referencia a (H) y el emisor del mensaje parece ser un narrador externo.

La *Tabla 2* presenta las características de los tres corpus en relación al número de formas de palabra y de lemas.

*Tabla 2: Formas de palabra y lemas en los tres corpus*

	Formas de palabra	Lemas
Corpus 1: niña (H)	2.243	786
Corpus 2: madre adoptiva (MA)	1.540	571
Corpus 3: madre biológica (MB)	1.013	485

Para obtener estos datos, hemos creado un texto sin formato para cada una de las voces poéticas independientes. Seguidamente, hemos utilizado la herramienta de *lista de palabras* del programa *Wordsmith Tools 5.0*. (Scott, 2010) y creado una lista para los tres textos. De esta forma, si bien el programa combina la información en los tres textos para crear una lista de formas de palabra global, también trata los corpus de forma individual e indica los datos asociados a cada uno de los grupos.

El *Gráfico 1* corresponde con la imagen de la ventana de datos estadísticos. La información que hemos destacado en los círculos indica el contenido de cada uno de los textos, que incluyen, de izquierda a derecha: los discursos de todas las voces poéticas [(MB) + (H) + (MA)] y los discursos particulares de (MB), de (H), y de (MA).

*Gráfico 1: Datos estadísticos para cada uno de los corpus*

	Overall	Corpus 1	Corpus 2	Corpus 3
text file	Overall	H_modalidad.txt	MA_modalidad.txt	MB_modalidad.txt
file size	25,998	11,994	8,377	5,627
tokens (running words) in text	4,796	2,243	1,540	1,013
tokens used for word list	4,787	2,238	1,537	1,012
sum of entries				
types (distinct words)	1,315	786	571	485
type/token ratio (TTR)	27.47	35.12	37.15	47.92

A primera vista, observamos que la voz que aparece con mayor frecuencia en el poemario y, consecuentemente, la voz con un mayor control de la narración es la hija adoptiva (H). Así, el número de formas de palabra (2.243) es una cifra muy por encima del cómputo de formas de palabra en las intervenciones de las madres adoptiva (1.540) y biológica (1.013).

#### B. Selección de las formas verbales modales

Tal y como hemos señalado anteriormente, la selección de las formas verbales modales ha sido realizada a través de la creación de una lista de formas de palabra para cada uno de los corpus objeto de estudio con la ayuda del programa *Wordsmith Tools 5.0*. (Scott, 2010). Seguidamente y partiendo de estas listas, hemos extraído todas las formas de verbos modales auxiliares asociadas a las voces de (H), (MA) y (MB). El co-texto de cada forma ha sido acotado a través de la herramienta de concordancias del mismo programa. Por último, ha sido necesario realizar la identificación de las oraciones en modo imperativo manualmente a través de la lectura detallada del poemario, dado que el proceso de selección de estas formas verbales a través de la lista de palabras supondría,



por un lado, la identificación de la forma base de todos los verbos en el poemario y, por otro, la posterior selección de aquellos verbos en modo imperativo tras estudiar el contexto de cada forma base.

### C. Clasificación de los datos

La distinción que hemos realizado previamente en la que hemos distinguido los conceptos ‘voz poética independiente’, ‘voz poética dependiente’ y ‘participante’ ha sido el paso previo necesario para establecer los criterios de clasificación de todas las formas verbales modales. Así, llamamos *voces poéticas independientes* a las voces principales que construyen el poemario a través de su narración. Por su parte, las *voces dependientes* son aquellas voces secundarias que, si bien transmiten un mensaje propio, están subordinadas a la narración de la voz poética independiente, quien reproduce su mensaje en estilo directo o indirecto. Por último, denominamos *participantes* a aquellas personas que forman parte del contenido del mensaje de ambas voces, independientes y dependientes.

De las categorías previas, deducimos que las voces poéticas, en comparación con los participantes, son aquellas que emiten un mensaje. En este análisis, solo hemos incluido aquellos participantes que están descritos por las voces poéticas a través de una marca verbal modal e, igualmente, hemos mencionado únicamente aquellas voces dependientes que transmiten un mensaje con un valor modal.

#### a. Criterios de clasificación

Mientras que la clasificación de los enunciados en modo imperativo atiende al emisor y al receptor del mensaje, así como a la intención del hablante, los criterios que hemos utilizado para tipificar las formas verbales modales auxiliares son los siguientes:

- i. Quién es la voz responsable del valor modal del mensaje.
- ii. Qué o quién aparece descrito atendiendo a la marca verbal modal.
- iii.Cuál es la situación discursiva o el modo en el que se representa el mensaje.

Con respecto a la voz responsable del valor modal del mensaje, diferenciamos, primero, los casos en los que la voz poética independiente es responsable del valor modal, segundo, las situaciones en las que esta voz comparte la decisión sobre la carga modal del mensaje; y, por último, los casos en los que la voz principal queda al margen del contenido del mensaje. El segundo y tercer caso están asociados, respectivamente, a los mensajes de voces dependientes que la voz poética principal reproduce en estilo indirecto y directo.

De las tres posibilidades planteadas se desprende que ambas voces, independientes y dependientes, pueden definir el contenido de su mensaje de forma modal. Por el contrario, los participantes, tal y como han sido definidos, nunca controlan el valor modal del mensaje porque nunca emiten un mensaje propio.

Pese a que la voz poética independiente no controla el valor modal de aquellos mensajes que reproduce en estilo directo y comparte el contenido modal de aquellos mensajes que reproduce de forma indirecta, hemos creído necesario considerar todas las ocurrencias de verbos modales en su locución. Así, entendemos que la realidad de cada una de las voces independientes está determinada por la actitud de estas voces ante su entorno, que está a su vez descrita en relación con el mapa de voces y participantes que la rodean.

En cuanto al sujeto afectado por el valor de la marca verbal modal, este puede ser la propia voz poética, un participante o un proceso, concepto u objeto. La *Tabla 3* recoge los tipos de relaciones establecidas entre la voz responsable del mensaje y el contenido modal.

Tabla 3: Tipos de relaciones modales y discursivas

Relaciones modales y discursivas	
Voz que marca el mensaje de forma modal	Quién o qué se define de forma modal
Voz independiente	Ella misma (Voz independiente)
Voz independiente	Participante
Voz independiente	Proceso/Concepto /Objeto
Voces independiente y dependiente	Ellas mismas (Voces independiente y dependiente)
Voces independiente y dependiente	Participante
Voces independiente y dependiente	Proceso/Concepto /Objeto
Voz dependiente	Ella misma (Voz dependiente)
Voz dependiente	Participante
Voz dependiente	Proceso/Concepto /Objeto

Con relación a la situación discursiva o modo en el que se reproduce el mensaje, la elección del estilo directo o indirecto a la hora de reproducir un mensaje es el aspecto que indica el control de la voz poética independiente con respecto a su narración y, aún más importante, en qué medida esta voz es responsable del contenido del mensaje que representa.

En el primer caso y atendiendo al estilo indirecto, la voz poética independiente mantiene cierta responsabilidad y control sobre la narración ya que, pese a reproducir el contenido de un mensaje ajeno, se trata de un mensaje que se transmite ‘through the words of the reporter’ (Short, 1996:289).

En el segundo caso, vinculado al uso del estilo directo, la voz poética independiente reproduce el mensaje de una voz poética dependiente tal y como esta última lo emitió. Así, la voz poética independiente pierde en gran medida el control de la narración y se convierte en el mero transmisor de un mensaje ajeno, al que no modifica ni en contenido ni en forma, un mensaje ‘unmediated by the reporter’ (Short, 1996:289).

#### b. Metodología: Niveles discursivos

En este apartado presentamos el marco teórico que hemos desarrollado para analizar cada caso de verbo modal auxiliar en el discurso de las voces poéticas. Este es un modelo que parte del concepto de *modalidad* recogido en Quereda 1997 [1993], así como de la teoría de representación del discurso en Short (1996: 288-325) y Short y

Semino (2004). Así, los cuatro *niveles discursivos y modales*, junto a las correspondientes subcategorías, han sido diferenciados de acuerdo a los tres criterios descritos en la sección anterior: la voz responsable del mensaje con valor modal, qué o quién aparece descrito de forma modal y cómo está discursivamente representado el mensaje.

En los dos primeros niveles ('A' y 'B'), la voz poética independiente es responsable de la carga modal de su mensaje, la cual describe su persona, un participante o un proceso, concepto u objeto. Por su parte, en el *nivel C*, la voz independiente reproduce el mensaje de una voz dependiente en estilo indirecto, compartiendo con ella la responsabilidad sobre el valor modal del mismo. Por último, en el *nivel D*, si bien la voz poética independiente mantiene la posición central en su discurso, esta cede gran parte del control de su narración a una voz dependiente al reproducir el contenido y la forma del mensaje de esta voz secundaria en estilo directo. En este último caso, la voz poética dependiente es responsable de las marcas modales en su mensaje, que describen a la misma voz, o a un participante o a un proceso, concepto u objeto. Estos niveles están igualmente subdivididos en *clases o subcategorías* según el modo en el que las voces reproducen el mensaje; es decir, según la situación discursiva. La *Tabla 4* contiene la información que ya aparecía en la *Tabla 3* junto a los niveles discursivos asociados a cada una de las relaciones discursivo-modales en el texto poético objeto de estudio.


*Tabla 4:* Relaciones modales y niveles discursivos asociados


Relaciones modales y discursivas		Nivel discursivo
Voz que marca el mensaje de forma modal	Quién o qué se define de forma modal	
V.I.	Ella misma (VI)	A
V.I.	Ella misma a través de la elección de un proceso, concepto o cosa como sujeto afectado por la marca modal	A
V.I.	Participante	B
V.I. + V.D.	Ellas mismas (V.I. y/o V.D.)	C
V.I. + V.D.	Ellas mismas a través de la elección de un proceso, concepto o cosa como sujeto afectado por la marca modal	C
V.I. + V.D.	Participante	C
V.D.	Ella misma (VD)	D
V.D.	Ella misma a través de la elección de un proceso, concepto o cosa como sujeto afectado por la marca modal	D
V.D.	Participante	D

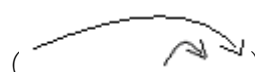
A continuación definimos los niveles y las subcategorías del modelo que hemos diseñado para así categorizar todas las formas de verbos modales auxiliares en el discurso de las voces poéticas independientes. Cada una de las clases está igualmente acompañada de un gráfico que representa la relación modal y discursiva. El significado de los símbolos utilizados en estos gráficos es el siguiente:

(→) La flecha recta situada entre dos voces poéticas muestra que la primera reproduce el discurso de la segunda.

Los subíndices (D), (DL), (I) e (IL) bajo las flechas rectas indican el estilo en el que la voz poética reproduce el mensaje; esto es, directo, directo libre, indirecto e indirecto libre.

() La flecha curvada entre una voz y un participante, proceso, concepto u objeto señala que la primera describe modalmente al segundo.

() La combinación de ambas flechas entre la misma voz poética muestra que esta voz reproduce y marca modalmente su propio mensaje. Así, este caso ocurre cuando una voz poética reproduce directa o indirectamente su mensaje, con el que se autodefine de forma modal.

() La unión de dos flechas curvadas indica la responsabilidad compartida de dos voces poéticas ante el valor modal del mensaje, que determina a un participante, proceso, concepto o cosa.

Los niveles y las subcategorías que componen este sistema discursivo-modal son:

*Nivel A:* La voz independiente (V.I.) es emisor y autor del mensaje marcado semánticamente por la *modalidad*. El ‘Nivel A’ está asociado a las siguientes subcategorías:

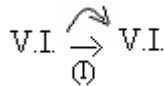
- Nivel A1: La voz independiente (V.I.) limita su mensaje de forma modal e indica así su actitud ante el mundo que la rodea. El sujeto afectado por la marca verbal modal es la voz independiente o un proceso, concepto o cosa.

*Gráfico 2:* Nivel A1

V.I./ proceso/concepto/cosa

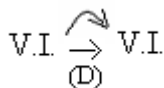
- Nivel A2: La voz independiente (V.I.) reproduce su propio mensaje, con valor modal, de forma indirecta. Este es un mensaje que la autodefine en relación con su realidad.

*Gráfico 3:* Nivel A2



- Nivel A3: La voz independiente (V.I.) reproduce su propio mensaje, con valor modal, de forma directa e indica así su posición ante su entorno.

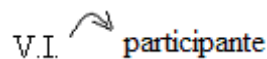
*Gráfico 4:* Nivel A3



*Nivel B:* La voz independiente (V.I.) describe de forma modal a un participante. El ‘Nivel B’ está relacionado con las siguientes clases:

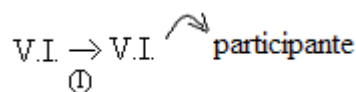
- Nivel B1: La voz independiente (V.I.) se vale de la *modalidad* para definir a un participante.

*Gráfico 5:* Nivel B1



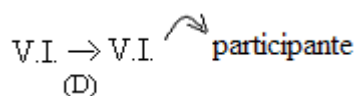
- Nivel B2: La voz independiente (V.I.) reproduce de forma indirecta su mensaje en el que, al igual que en B1, describe modalmente a un participante.

Gráfico 6: Nivel B2



- Nivel B3: La voz independiente (V.I.) reproduce de forma directa su mensaje en el que, al igual que en B1, describe modalmente a un participante.

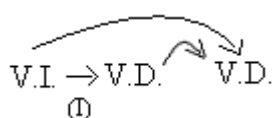
Gráfico 7: Nivel B3



*Nivel C:* La voz independiente (V.I.) reproduce de forma indirecta el mensaje de una voz dependiente (V.D.) y ambas comparten la responsabilidad sobre su contenido modal. Las siguientes subcategorías forman parte del ‘nivel C’:

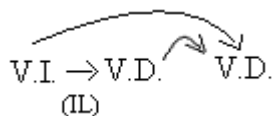
- Nivel C1: La voz independiente (V.I.) representa de forma indirecta el mensaje de una voz dependiente (V.D.). Ambas voces comparten la decisión sobre el contenido del mensaje y, en consecuencia, sobre el valor modal que describe a la misma voz dependiente.

Gráfico 8: Nivel C1



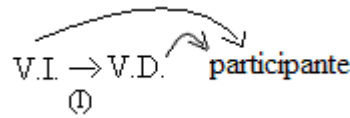
- Nivel C2: La voz independiente (V.I.) representa de forma indirecta libre el mensaje de una voz dependiente (V.D.). Al igual que en C1, ambas voces participan en el valor modal del mensaje, que marca a la misma voz dependiente.

Gráfico 9: Nivel C2



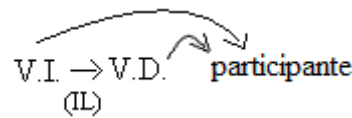
- Nivel C3: En un comportamiento similar al nivel C1, la voz independiente (V.I.) reproduce en estilo indirecto el mensaje de una voz dependiente (V.D), si bien ambas voces deciden la marca modal que determina a un participante.

Gráfico 10: Nivel C3



- Nivel C4: La voz independiente (V.I.) reproduce en estilo indirecto libre el mensaje de una voz dependiente (V.D). Al igual que en el nivel C3, ambas voces comparten la decisión sobre el valor modal del mensaje, que delimita a un participante.

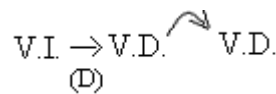
Gráfico 11: Nivel C4



*Nivel D:* La voz independiente (V.I.) reproduce de forma directa el mensaje modal de una voz dependiente (V.D.). El 'Nivel D' incluye las siguientes subcategorías:

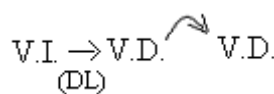
- Nivel D1: La voz independiente (V.I.) reproduce en estilo directo el mensaje de una voz dependiente (V.D.). Esta voz dependiente, afectada por la marca verbal modal, controla el contenido y la forma del mensaje que la autodefine.

Gráfico 13: Nivel D1



- Nivel D2: La voz independiente (V.I.) reproduce en estilo directo libre el mensaje de una voz dependiente (V.D.). Al igual que en el nivel D1, esta voz dependiente controla el contenido y la forma del mensaje cuyo valor modal marca su perspectiva.

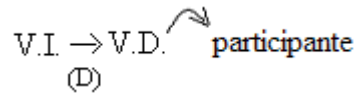
Gráfico 14: Nivel D2





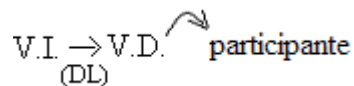
- Nivel D3: De manera idéntica al nivel D1, la voz independiente (V.I.) reproduce de forma directa el mensaje de una voz dependiente (V.D.), si bien esta voz dependiente controla el contenido y la forma del mensaje cuyo valor modal determina a un participante.

Gráfico 15: Nivel D3



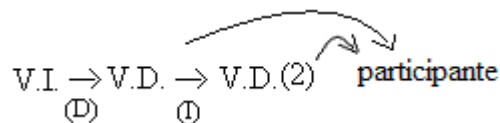
- Nivel D4: Este nivel combina características asociadas a los niveles D2 y D3. Así, la voz independiente (V.I.) representa en estilo directo libre el mensaje de una voz dependiente (V.D.) y es esta voz secundaria quien controla el contenido y la forma del mensaje cuyo valor modal marca a un participante.

Gráfico 16: Nivel D4



- Nivel D5: La voz independiente (V.I.) reproduce de forma directa el mensaje de una voz dependiente (V.D.). Un mensaje en el que esta última reproduce en estilo indirecto el contenido de las palabras de una tercera voz, la cual calificamos como voz dependiente (2) [V.D. (2)]. Ambas voces dependientes [V.D. y V.D.(2)] comparten la decisión sobre el valor modal del mensaje, que describe a un participante.

Gráfico 17: Nivel D5



Este modelo es teóricamente un *modelo abierto* ya que admite tantas subcategorías como el propio mensaje contenga, siendo el único límite la coherencia o inteligibilidad del contenido de la proposición. Para favorecer la claridad del modelo, solo hemos incluido aquí aquellas relaciones que aparecen en el texto del poemario. A modo de ejemplo de la posibilidad de desarrollar algunas clases y al igual que hemos indicado para el nivel ‘A1’, las voces dependientes en las clases ‘C1’, ‘C2’, ‘D1’ y ‘D2’ pueden indicar su propia actitud ante el mundo que las rodea marcando un proceso, objeto o cosa

como sujeto afectado por el valor de la forma verbal modal. Este es un valor modal que deciden en unión con la voz poética independiente ('C1' y 'C2') o de forma individual ('D1' y 'D2'). Igualmente, los vínculos modales y discursivos asociados al Nivel D5 pueden sucederse si, por ejemplo, el valor modal describe a alguna de las voces poéticas dependientes y no a un participante.

Este modelo de relaciones modales y discursivas aparece resumido en *Tabla 5* junto a un ejemplo ilustrativo de cada una de las subcategorías. Las columnas recogen, de izquierda a derecha, el nivel discursivo-modal, la subcategoría y finalmente el ejemplo.

El tachado indica la representación libre del discurso, sin la proposición introductoria. Entendemos que el narrador marca la representación de su discurso en estilo directo cuando este utiliza comillas, una oración introductoria, letra cursiva o una combinación de los indicadores mencionados. Finalmente, los paréntesis muestran la posible ausencia de la proposición introductoria.

*Tabla 5:* Modelo de representación discursiva de los mensajes con valor modal

A	A1	I can
	A2	I said/thought that I could
	A3	(I said/thought,) 'I can'
B	B1	She/He/Sth. Can
	B2	I said/thought that she/he could
	B3	(I said/thought,) 'she can'
C	C1	She/He said/thought that she/he could
	C2	<del>She/He said/thought that she/he could</del>
	C3	She/He said/thought that so./sth. could
	C4	<del>She/He said/thought that so./sth. could</del>
D	D1	(She/He said,) 'I can'
	D2	<del>She/He said,</del> I can
	D3	(She/He said,) 'so./sth. could'
	D4	<del>She/He said,</del> so./sth. could
	D5	(She/He said,) 'so. said/thought that could'

#### D. Organización de la información

El análisis del valor de todas las formas verbales modales en el discurso de cada voz poética independiente está organizado atendiendo a dos criterios relacionados entre sí: por un lado, el tipo de vínculo que une a la voz poética independiente con la red de participantes y voces dependientes en su discurso; por otro, los temas sobresalientes en su locución y los participantes o voces dependientes relacionados con estos contenidos.

La organización de los datos destaca el vínculo de las voces poéticas independientes con la red de participantes y voces en su discurso. Consideramos que la descripción de este mapa de relaciones es esencial para cumplir el objetivo del presente estudio: entender la realidad de las voces poéticas independientes según aparece representada en su discurso a partir de las posibilidades o necesidades teóricas, obligaciones, deseos y concesiones que delimitan su experiencia. Así, el universo de estas voces resulta de su actitud con respecto a su entorno, que está a su vez delimitada por la posición de las voces dependientes que conforman su realidad.

El estudio de la relación modal entre las voces poéticas y de su posición ante la adopción está presentado en las siguientes secciones, atendiendo al análisis y la interpretación de las marcas verbales modales en el discurso de cada una de las voces poéticas principales:

- 3.1. La voz poética de la hija (H) a través de la *modalidad* verbal
- 3.2. La voz poética de la madre adoptiva (MA) a través de la *modalidad* verbal
- 3.3. La voz poética de la madre biológica (MB) a través de la *modalidad* verbal

Las conclusiones que se desprenden del estudio particular de cada voz poética están presentadas de manera contrastiva en el capítulo 6.

## 3.2. LA HIJA (H) A TRAVÉS DE LA MODALIDAD VERBAL

*I must have felt somebody willing me to survive  
she would not pick another baby  
'I always wanted to give birth', v. 19-20*

### 3.2.1. Introducción

En este apartado presentamos la descripción de la voz poética (H) a partir de la aportación semántica de las formas verbales modales presentes en su discurso. Así, la relación entre la hija y otras voces poéticas, así como la actitud de estas voces ante el proceso de adopción, puede ser analizada a partir de la elección morfosintáctica de verbos modales auxiliares y oraciones en modo imperativo.

El grupo de poemas que forman el corpus principal incluye todos los casos en los que (H) participa como voz independiente a lo largo del poemario *The Adoption Papers* (Kay: 1991b, 10-34), y que construyen lo que hemos denominado *discurso poético de la hija (H)*. En concreto, (H) se presenta como voz responsable de su narración en los siguientes poemas: 'I always wanted to give birth', 'Chapter 2: The Original Birth Certificate', 'Chapter 3: The Waiting Lists', 'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', 'Chapter 6: The Telling Part', 'Chapter 7: Black Bottom', 'Chapter 8: Generations', 'Chapter 9: The Phone Call', 'Chapter 10: The Meeting Dream' y 'When I'm by myself watching the box'.

El análisis de la aportación de cada una de las marcas verbales modales ha sido estructurado respetando la posición de la voz poética (H) como núcleo de la red de relaciones entre voces y participantes en su discurso y de acuerdo a los siguientes criterios: por un lado, qué temas componen la locución de (H) y cómo queda descrito el mapa de voces y participantes en relación a estos temas; y, por otro, cuál es la relación entre (H) y la red de voces dependientes y participantes en su discurso.

La información relativa a estos dos parámetros está recogida en los gráficos 1 y 2. El primero muestra el conjunto de temas a los que (H) alude en su narración; el segundo el mapa de relaciones entre (H) y los participantes o voces dependientes en su discurso. Éste último incluye los participantes que (H) define modalmente, así como las voces dependientes que son responsables de un mensaje con valor modal. El *Gráfico 2* no

presenta la red de voces y participantes que emerge de los mensajes de las voces dependientes. Esta información está recogida en los gráficos 4 y 5.

*Gráfico 1: Temas en el discurso poético de la hija (H)*

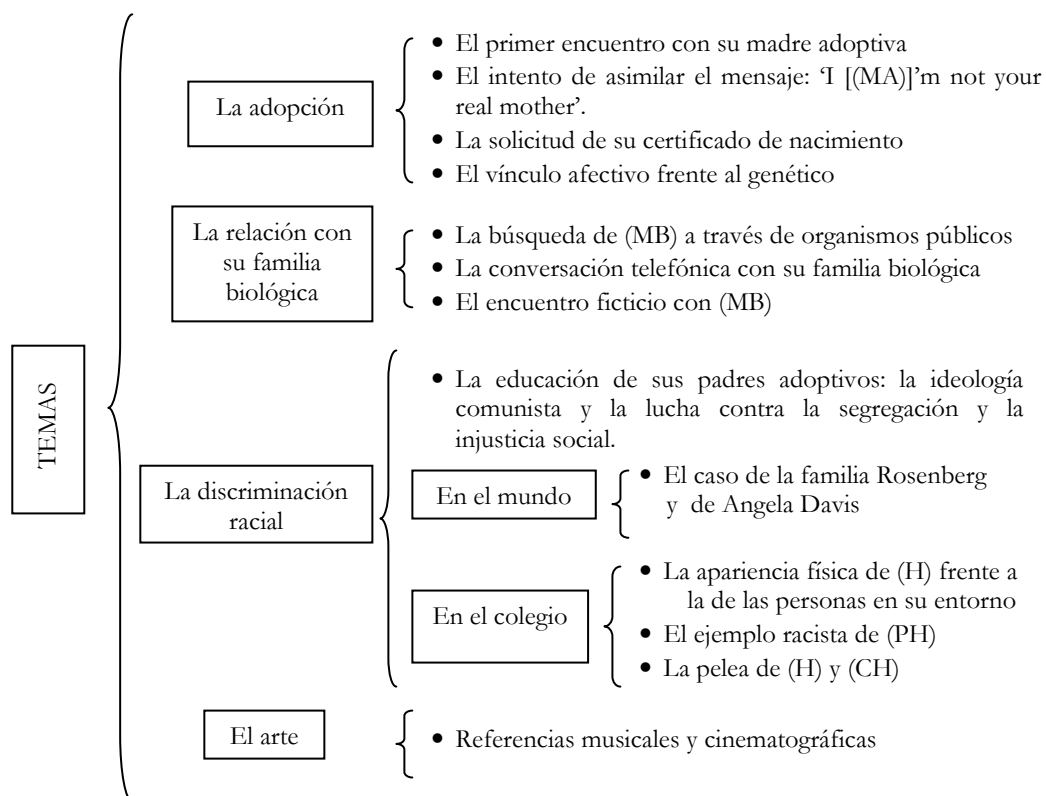
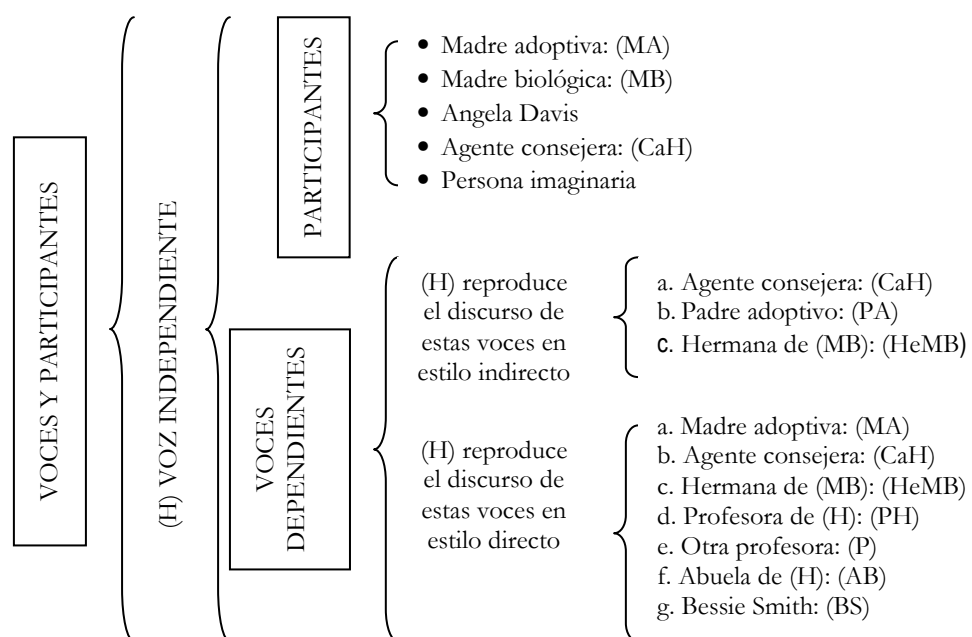


Gráfico 2: Participantes y voces dependientes en el discurso de (H)



Así, el análisis queda dividido en tres secciones:

3.1.1. Identificación y clasificación de los verbos modales auxiliares y de las proposiciones en modo imperativo.

3.1.2. Presentación de cada uno de los verbos modales auxiliares en su co-texto, junto a la representación gráfica de cada análisis.

3.1.3. Descripción e interpretación de cada uno de los ejemplos según su aportación semántica a la relación de (H) con el resto de voces en su discurso.

3.2.2. Clasificación de los datos

En esta sección recogemos el cómputo de formas verbales modales en el discurso de (H) que han sido clasificadas atendiendo a quién es la voz poética que decide el valor modal del mensaje, qué o quién se marca de forma modal y el modo en el que se reproduce el mensaje, en el caso de las formas verbales auxiliares; y, en el caso de los verbos en modo imperativo, según quién es el emisor y el receptor del mensaje, y cuál es la fuerza elocutiva de la proposición.

En primer lugar, presentamos todas las formas verbales auxiliares siguiendo los criterios anteriores. De izquierda a derecha, la *Tabla 1* incluye la información sobre la voz poética que marca el contenido del mensaje de forma modal, a quién o a qué describe, de qué nivel discursivo y subcategoría se trata, y cuál es la forma verbal modal auxiliar utilizada. En esta última columna hemos señalado entre paréntesis la frecuencia con la que se usa dicha forma verbal en el contexto discursivo y modal indicado. Todas estas relaciones modales son parte del discurso de la voz poética independiente (H) y, en consecuencia, esta voz ocupa el papel central ya que de ella emergen el resto de voces dependientes y participantes en su locución.

*Tabla 1: Verbos modales auxiliares en el discurso de la hija (H)*

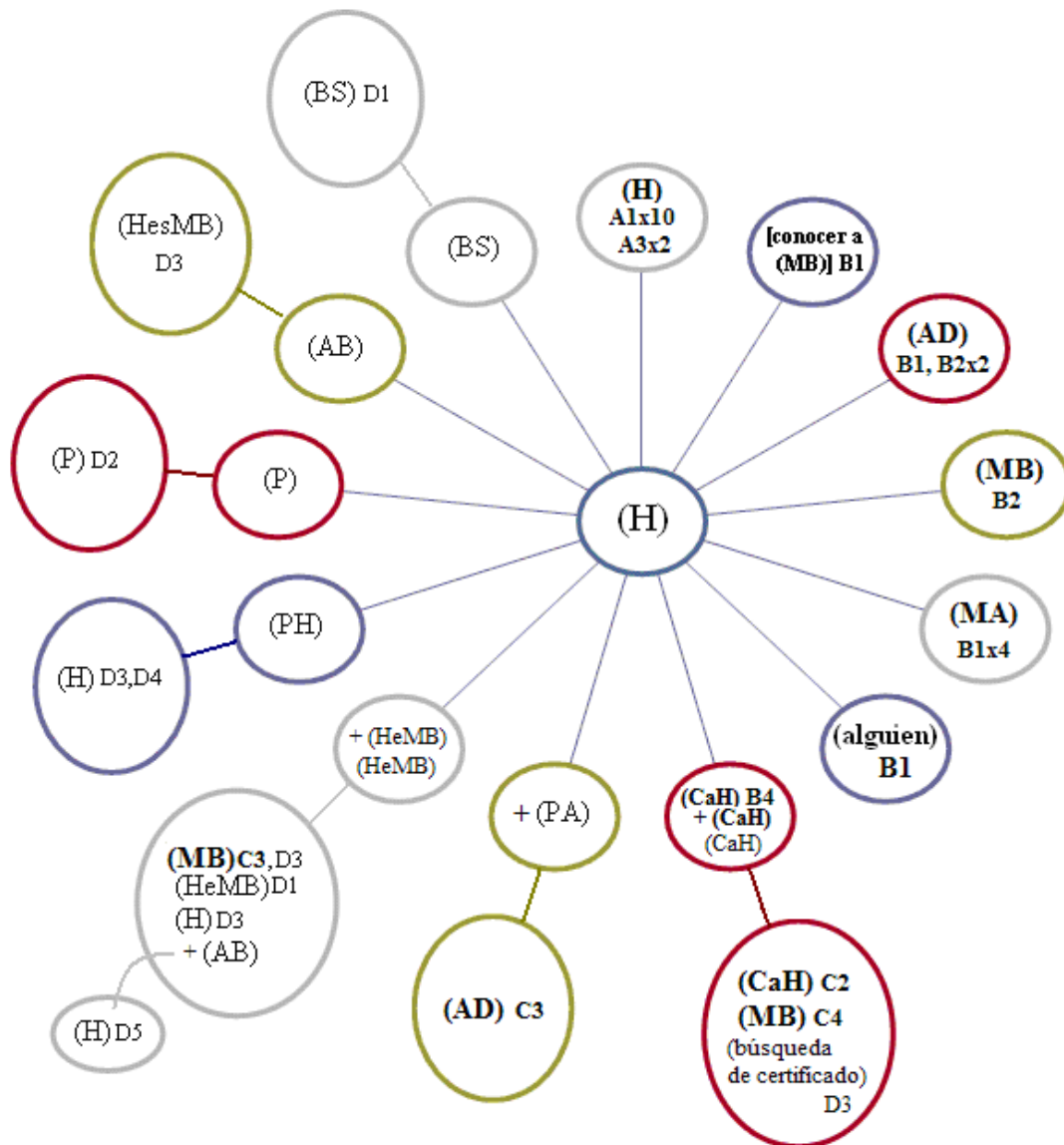
Relación modal		Nivel	Clase	Verbos modales auxiliares
Voz poética que decide la <i>modalidad</i>	Voz, participante, proceso, objeto o concepto marcado por la <i>modalidad</i>			
(H)	(H)	A	A1	Can (3) Can't (3) Could (2) Must (1) (I)'ll (1) (I)'d (1)
(H)	(H)		A3	Can't (1) (I)'d (1)
	(MA)			Will (1)
	(MA)			Won't (1)

(H)	1. [conocer a (MB)] 2. (alguien)	B	B1	Would (2)	
	1. (MA) 2. (MA)			Would not (2)	
	(AD)			Wouldn't (1)	
(H)	1. (AD) 2. (MB)		B2	(She)'ll (2)	
	(AD)			Could (1)	
(H)	(CaH)		B4	Can (1)	
(H) + (CaH)	(CaH)		C	C2	(She)'ll (1)
(H) + (PA)	(AD)			C3	(She)'ll (1)
(H) + (HeMB)	(MB)				(She)'d (1)
(H) + (CaH)	(MB)	C4		might	
(BS)	(BS)	D	D1	Can't (1)	
(HeMB)	(HeMB)			I'll (1)	
(P)	(P)		D2	I'll (1)	
(PH)	(H)		D3	Can (1)	
(HeMB)	(H)			Can't (1)	
(CaH)	(búsqueda de certificado)			Will (2)	
(AB)	(HesMB)		D3	(She)'ll (1)	
(HeMB)	(MB)			You'll (1)	
(PH)	(H)		D4	(You)'d (1)	
(AB)	(H)		D5	(You)'d (1)	

Para facilitar una visión global del tipo de relaciones modales que se desarrollan en el discurso de (H), en la *Tabla 1* no se ha especificado el co-texto de cada una de estas formas verbales. Sin embargo, es necesario conocer dicho co-texto para poder justificar y comprender las clasificaciones de la *Tabla 1*. Por esta razón, la siguiente sección (3.1.2.) presenta cada forma vinculada a su co-texto, ordenada de acuerdo al nivel y a la subcategoría a la que pertenece y acompañada de una representación gráfica del tipo de relación modal establecida.



Gráfico 3: Relaciones modales entre voces poéticas y participantes en el discurso poético de la hija (H)



La información del *Gráfico 3* nos permite visualizar el tipo de vínculos modales jerárquicamente representados que se establecen entre las voces poéticas (independiente y dependientes) así como los participantes en su locución. Ante todo, el *Gráfico 3* pretende destacar la función de (H) como voz independiente y central de la cual emergen una red de relaciones entre voces y participantes. Hemos destacado en ‘negrita’ aquellos casos en los que (H) controla el valor del mensaje total (niveles ‘A’ y ‘B’) o parcialmente (nivel ‘C’). También hemos añadido el símbolo ‘+’ para indicar que la voz independiente (H) comparte con una voz dependiente el control sobre el contenido y forma del mensaje (nivel ‘C’).

Los datos que arroja el *gráfico 3* muestran cuatro tipos de uniones modales asociadas a los cuatro niveles discursivos en el modelo presentado en la sección introductoria (apartado C.b.).

1. La voz poética independiente (H) en relación a ella misma (nivel 'A'). Este nivel incluye casos en los que, o bien (H) es el sujeto afectado por la marca verbal modal (*Imagen 1*), o bien esta misma voz poética (H) marca su posición ante un proceso (*Imagen 2*).

*Imagen 1 : (H), representación modal de si misma*



*Imagen 2: La voz independiente define modalmente el proceso verbal mental de conocer a (MB)*



2. La voz poética independiente (H) marca modalmente a un participante (nivel 'B'). La *imagen 3* representa uno de estos vínculos a modo de ejemplo. En particular, (H) describe la actitud de los siguientes participantes.

- a. Angela Davis (AD) (ns. B1, B2x2)
- b. La madre biológica (MB) (n.B2)
- c. La madre adoptiva (MA) (n. B1x4)
- d. Una voz no definida (sb) (n.B1)
- e. La agente consejera (CaH) (n.B4)

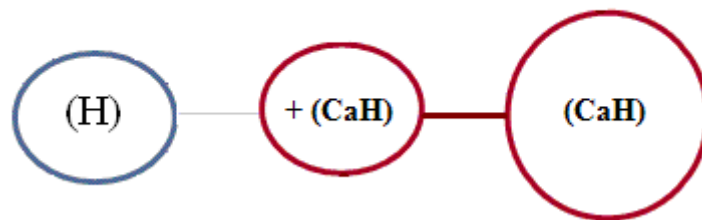
*Imagen 3: La voz independiente (H) marca modalmente al participante (MA)*



3. (H) reproduce el contenido del mensaje de la voz dependiente en estilo indirecto, de forma que ambas voces cooperan en la definición modal de, ya sea la misma voz dependiente (*Imagen 4*), ya sea otro participante (*Imagen 5*) (nivel ‘C’). La primera clase de vínculo modal está asociada a las subcategorías ‘C1’ y ‘C2’; la segunda está relacionada con ‘C3’ y ‘C4’.

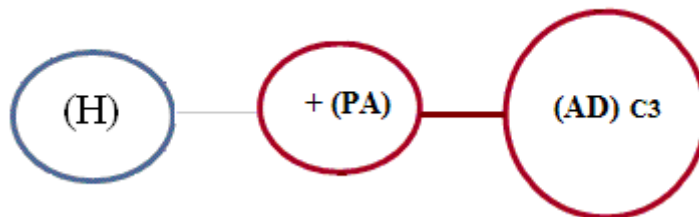
La *Imagen 4* muestra el primer tipo de relación: la voz independiente (H) y la voz dependiente de la consejera (CaH) son las voces responsables de la marca modal que indica la actitud de la propia voz dependiente (CaH). El símbolo ‘+’ destaca la responsabilidad mutua de (H) y (CaH) sobre el contenido del mensaje que describe a (CaH).

*Imagen 4: (H) y (CaH) describen modalmente a (CaH)*



El segundo tipo de nexos creados en el nivel ‘C’ está ilustrado en la *Imagen 5*. En ella, el símbolo ‘+’ muestra cómo la voz independiente (H) y la voz dependiente del padre adoptivo (PA) comparten la decisión sobre el valor modal con el que marcan al participante Angela Davis.

*Imagen 5 : (H) y (PA) describen modalmente a Angela Davis*

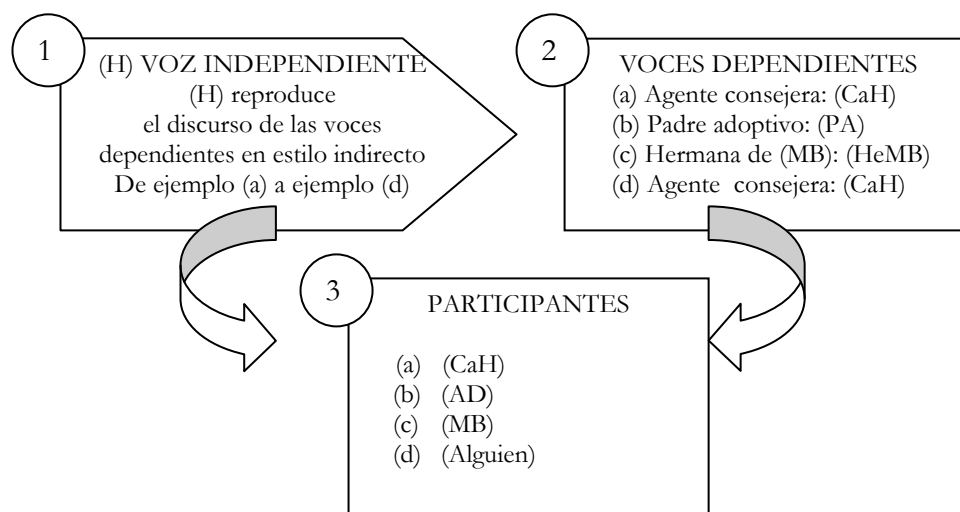


Así, la tipificación de los casos agrupados en el nivel ‘C’ [(a)-(d)], el *Gráfico 4* indica el mapa de voces y participantes afectados por la marca verbal modal. Tal y como muestra el gráfico, la voz independiente (H) (cuadro 1) y una voz dependiente (cuadro 2) comparten la responsabilidad sobre la marca modal que determina a un grupo de voces dependientes y participantes (cuadro 3). Las letras (a), (b), (c) y (d) en el *Gráfico 4*

indican las voces y participantes que intervienen en el vínculo modal y discursivo establecido en cada caso.

- (a) She [(CaH)]'ll be in touch, not sure when (n. C2)
- (b) My dad [(PA)] says she [(AD)]'ll be putting on a brave face (n. C3)
- (c) Her [(MB)] sister [(HeMB)] said she [(MB)]'d write me [(H)] a letter (n. C3)
- (d) She [(CaH)]'s found someone who might be her [(MB)] (n. C4)

Gráfico 4: Voz independiente, voces dependientes y participantes, nivel 'C'.

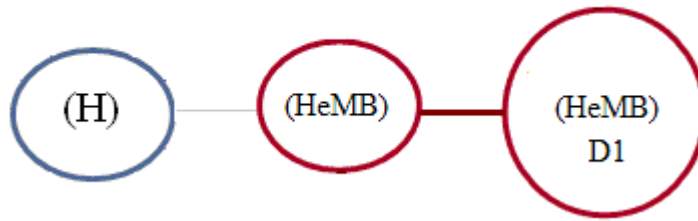


4. Las voces dependientes describen modalmente a los participantes (nivel 'D').

En el cuarto y último grupo del mapa de relaciones entre voces y participantes (nivel 'D'), (H) no es responsable del contenido modal del mensaje que reproduce en estilo directo, pese a estar asociada al mismo y verse afectada por su valor. Seguidamente, distinguimos tres tipos de vínculos en la locución de (H) en relación al nivel 'D'.

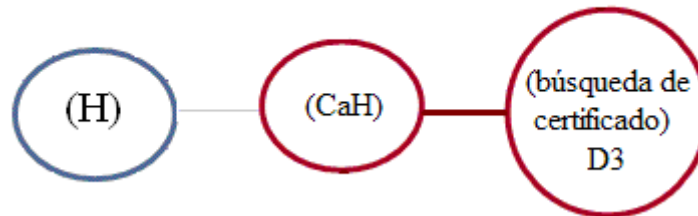
El primer grupo incluye los casos en los que una voz dependiente se auto-describe modalmente. A modo de ejemplo, la *Imagen 6* muestra la forma en la que (HeMB) marca su propia actitud en un mensaje que (H) reproduce en estilo directo.

*Imagen 6: (HeMB) marca su actitud*



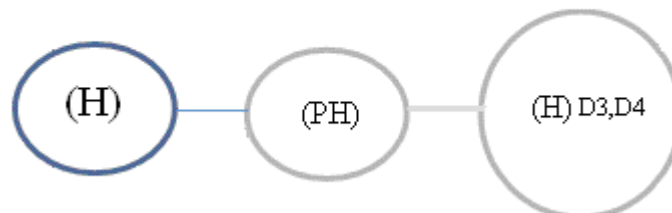
Un segundo tipo agrupa los ejemplos en los que la voz dependiente indica modalmente un proceso. La *Imagen 7* ilustra cómo (H) reproduce en estilo directo el mensaje de (CaH) en el que ésta última describe modalmente el proceso de búsqueda de los certificados.

*Imagen 7: (CaH) indica modalmente un proceso verbal*



Finalmente, la *Imagen 8* corresponde al tercer tipo de vínculo en el que la voz dependiente marca modalmente a un participante. Aquí, (H) reproduce en estilo directo las palabras de la voz dependiente de (PH) y es ésta última quien controla el contenido y forma de su mensaje. El caso de la *Imagen 8* subraya la relevancia de este tipo de relaciones en el modo en el que (H) representa su universo, ya que el participante que se ve afectado por la aportación modal del mensaje de (PH) es la misma hija (H).

*Imagen 8: (PH) describe a un participante modalmente*



Pese a que metodológicamente hemos distinguido cuatro niveles en las relaciones entre voces y participantes marcadas modalmente, hay un caso en la locución de (H) que

combina las características de los vínculos establecidos en los niveles ‘C’ y ‘D’. La *Imagen 9* muestra este ejemplo en el que, por un lado, (H) reproduce en estilo directo el mensaje de (HeMB) (nivel ‘D’); y, por otro, (HeMB) reproduce en estilo indirecto las palabras de (AB), compartiendo la responsabilidad sobre el valor modal que define a (H) (nivel ‘C’). El uso de estilo directo, hace que (H) quede desvinculada como voz independiente del contenido de una proposición que la marca.

*Imagen 9: la combinación de los niveles 'C' y 'D'*



Para finalizar la clasificación de los ejemplos asociados al nivel D, hemos incluido en el *Gráfico 5* las distintas uniones modales [(a)-(j)] que relacionan las voces dependientes con ellas mismas (*Imagen 6*), con un proceso (*Imagen 7*), o con un participante (*Imagen 8*). El vínculo es característico de los niveles modales ‘D1’ y ‘D2’. El segundo y tercer vínculo forma parte de los niveles ‘D3’, ‘D4’ y ‘D5’. Así, el gráfico muestra cómo la voz independiente (cuadro 1) reproduce en estilo directo las palabras de una voz dependiente (cuadro 2). Ésta última es la única responsable sobre el valor modal que determina a la misma voz dependiente, a un proceso o a un participante (cuadro 3). Por último, las letras de la (a) a la (j) en este gráfico están asociadas al listado de ejemplos en el nivel ‘D’ e indican las voces, participantes y procesos que intervienen en cada relación discursivo-modal.

(a) and Bessie Smith I [(BS)] can’t do without my kitchen man (n. D1)

(b) I[(HeMB)]’ll give her [(MB)] yours [(H)] (n. D1)

(c) I [(P)]’ll report you [(H) + (CH)] to the headmaster tomorrow (n. D2)

(d) It [búsqueda de certificado] will take three weeks (n. D3)

(e) Show/us [(PH) + (CsH)] what you [(H)] can do (n.D3)

(f) But if you [(H)] are forty, you [(H)] can’t be (n. D3)

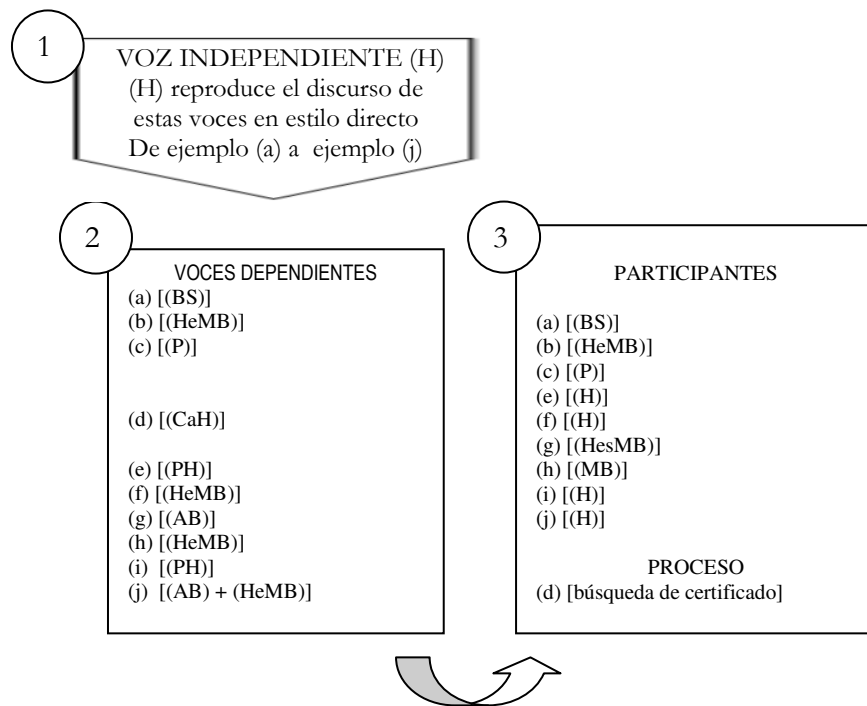
(g) one of the girls [(HesMB)]/ will have it [dirección de (MB)] (n. D3)

(h) She [(MB)]'ll write (n. D3)

(i) You [(H)]'ll be a juvenile delinquent (n. D4)

(j) She [(AB)] just rang to warn me [(HeMB)] you [(H)]'d ring. (n. D5)

Gráfico 5: Voz independiente, voces dependientes y participantes, nivel 'D'.



Por último, la clasificación de las oraciones en modo imperativo en la locución de (H) está incluida en la *Tabla 2*. La clasificación ha sido realizada atendiendo al emisor y al receptor de la proposición, así como a la fuerza elocutiva del mensaje.

Tabla 2: Modo imperativo en el discurso de (H)





<b>(E) → (R)</b>	<b>Ejemplos</b>	<b>Fuerza elocutiva</b>
(H)→ (CH)	[...] Say that again 'Chapter 7: Black Bottom', v. 18	Amenaza
	Say that again you wee shite. [...] 'Chapter 7: Black Bottom', v. 22	Amenaza
(PH)→ (H), (CH)	[...] Excuse me! 'Chapter 7. The Black Bottom', v. 29	Solicitud de atención
	[...] Save it for Mr Thompson she says 'Chapter 7. The Black Bottom', v. 32	Orden, rechazo de la solicitud, amenaza
(PH)→ (H)	[...] Look it up in the dictionary. 'Chapter 7: The Black Bottom', v.37	Orden, persistencia
	Read it out to the class 'Chapter 7: The Black Bottom', v.39	Orden, petición
	[...] Speak up. [...] 'Chapter 7. Black Bottom', v.40	Orden, petición
	Come on 'Chapter 7. Black Bottom', v. 54	Orden, petición
	[...] Show us what you can do 'Chapter 7. Black Bottom'; vs. 54-55	Orden, persistencia
(MA)→ (H)	Just imagine, she says, being on America's Ten Most Wanted People's List at 26! 'Chapter 7: Black Bottom', vs. 101-102	Persistencia, ánimo



3.2.3. Tipificación de las formas verbales modales auxiliares en su co-texto

Esta sección recoge el cómputo de verbos modales auxiliares en la locución de (H) en su co-texto. Éstos aparecen clasificados según el marco de niveles modales y discursivos que hemos descrito en el apartado anterior. Igualmente, hemos incluido un comentario en relación a aquellas formas verbales cuya categorización pueda resultar ambigua. Cada forma modal auxiliar viene acompañada de un gráfico que indica cómo se presenta discursivamente el mensaje, quién es el emisor, quién es el responsable del contenido, y quién o qué queda afectado por la marca modal. El significado de los símbolos utilizados en estos gráficos está incluido en la introducción al capítulo (sección C.b.).

**A1**

a. Can	(H)  (H)
I [(H)] <b>can</b> see my skin is that colour but most of the time I forget,	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.115-116
b. Can	(H)  (H)
Lately I [(H)] make pictures of her [(MB)] But I <b>can</b> see the smallness [...] of her hands, [...]	‘Chapter 8: Generations’, vs.83, 84 y 86
c. Can	(H)  (H)
not grey. I [(H)] <b>can</b> see my chin in hers [(MB)] that is all, [...]	‘Chapter 10. The Meeting Dream’, vs.9-10
d. Can’t	(H)  (H)
I [(H)]'m trying to do the Cha Cha and the Black Bottom but I <b>can't</b> get the steps right	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.50-51

e. Can't	(H) ↷ (H)
my [(H)] feet step out of time, my heart starts to miss beats like when I <b>can't</b> sleep at night---	'Chapter 7: Black Bottom', vs.64-65
f. Can't	(H) ↷ (H)
just imagine, she [(MA)] says, being on America's Ten Most Wanted People's List at 26! I [(H)] <b>can't</b> . Angela Davis is the only female person I've seen (except for a nurse on TV) who looks like me.	'Chapter 7: Black Bottom', vs.101-106
g. Could	(H) ↷ (H)
[...] How <b>could</b> I [(H)] tell if my mammy [(MA)] was a dummy with a voice spoken by someone else?	'Chapter 6: The Telling Part', vs.29-30
h. Could	(H) ↷ (H)
If I [(H)] <b>could</b> be as brave as her [(AD)] when I get older I'll be OK.	'Chapter 7: Black Bottom', vs.109-110
i. Must	(H) ↷ (H)
I [(H)] <b>must</b> have felt somebody willing me to survive;	'I always wanted to give birth', v.19
j. 'll	(H) ↷ (H)
If I [(H)] could be as brave as her [(AD)] when I get older I'll be OK	'Chapter 7: Black Bottom', vs.109-110

k. (I)'d

(H)  (H)


I'm not sure maybe I [(H)]'d prefer Katherine  
Hepburn tossing my red hair, having a hot  
temper.[...]

'Chapter 7. Black Bottom',  
vs.74-76

---

### A3

a. Can't


(H)  (H)  
(D)

[...] I [(H)] says to my teacher [(PH)] **Can't** I be  
Elizabeth Taylor, drunk and fat [...]

'Chapter 7: Black Bottom',  
vs.76-77

---

b. (I)'d

(H)  (H)  
(D)

I [(H)] say to the man at the desk [(F)]  
I'd like my original birth certificate

'Chapter 2. The Original Birth  
Certificate', vs.1-2

---

### B1

a. Will

(H)  (MA)

[...]. I [(H)] can see my chin in hers [(MB)]  
that is all, though no doubt  
my mum [(MA)] **will** say, when she looks at the photo,  
[Discurso de (MA)] *she [(MB)]'s your double she really is.*  
[Continúa discurso de (H)]  
There is no sentiment in this living-room,

'Chapter 10: Meeting  
Dream', vs.9-13

---

---

b. Won't

(H) ↷ (MA)

She [(MA)] **won't** stop the song  
*I gave my love a chicken it had no bone.*

'Chapter 6. The Telling  
Part', vs.52-53

---

c. Would

(H) ↷ [meeting (MB)]

Once **would** be enough,  
just to listen to her [(MB)] voice  
watch the way she moves her hands  
when she talks.

'Chapter 8:Generations',  
vs.97-100

---

d. Would

(H) ↷ (sb)

I [(H)] was scared to death she [(MA)] was gonnie melt  
or something or mibbe disappear in the dead  
of night and somebody **would** say she wis a fairy  
godmother. So the next morning I felt her skin

'Chapter 6: The Telling  
Part', vs.24-27

---

e. Would not

(H) ↷ (MA)

she [(MA)] **would not** pick another baby

'I always wanted to give  
birth', v.20

---

f. Would not

(H) ↷ (MA)

she [(MA)] **would not** pick another baby

'Chapter 8: Generations',  
v.28

---

g. Wouldn't

(H) ↷ (AD)

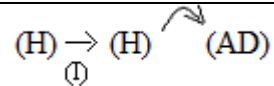
of Angela Davis who is in prison  
right now for nothing at all  
except she [(AD)] **wouldn't** put up with stuff.

'Chapter 7: Black  
Bottom', vs.95-97

**B2**

En este nivel hemos incluido los casos en los que el predicado de la proposición introductoria lo forman verbos tales como *wonder* o *fantasise*, que se pueden considerar sinónimos o con un valor próximo a *think* y, por tanto, indicadores de que la siguiente oración representa el pensamiento del emisor del mensaje.

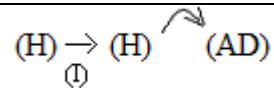
a. (She)'ll



I [(H)] asked him [(PA)] if she[(MA)] **'ll** get the electric chair like them Roseberries he was telling me about.

‘Chapter 7: Black Bottom’,  
vs.124-125

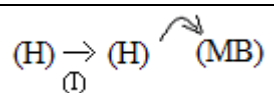
b. Could



Last night I [(H)] kissed her goodnight again and wondered if she [(AD)] **could** feel the kisses

‘Chapter 7: Black Bottom’,  
vs.111-112

c. (She)'ll

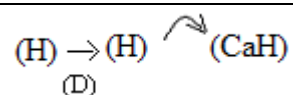


I [(H)] lie there, duvet round my shoulders fantasising the colour of her [(MB)] paper whether she **'ll** underline First Class

‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs.32-34

**B3**

a. Can



**Can** you [(CaH)] start to trace through marriage certificates?

‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v.2

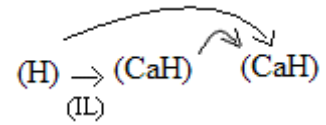
## C2

---

a. (She)'ll

[...]do I know my grandmother's name?

*Pity.* She [(CaH)]'ll be in touch, not sure when.



‘The Tweed Hat Dream’,  
vs.8-9

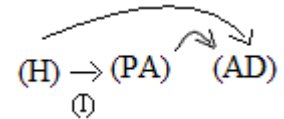
---

## C3

---

a. (She)'ll

My dad [(PA)]says she [(AD)]'ll be putting on a brave face.

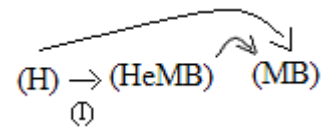


‘Chapter 7: Black  
Bottom’, v.130

---

b. (She)'d

Her sister [(HeMB)] said she [(MB)]'d write me [(H)] a letter.



‘When I’m by myself  
watching the box’, v.28

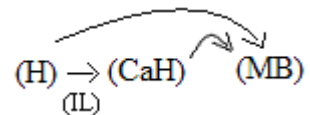
---

## C4

---

a. Might

she [(CaH)]'s found someone who **might** be her [(MB)]  
she's not sure; do I [(H)] know my grandmother's name?

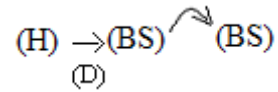


‘Chapter 5: The Tweed Hat  
Dream’, vs.7-8

---

**D1**

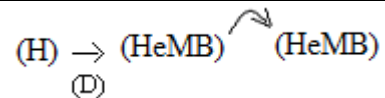
a. Can't



[...]. Round at her [(A)] house we [(H) + (A)] put on  
the old record player and mime to Pearl Bailey  
Tired of the life I lead, tired of the blues I breed  
and Bessie Smith I **can't** do without my kitchen man

‘Chapter 6: The Telling  
Part’, vs.73-76

b. (I)'ll\*



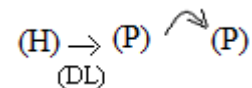
I [(HeMB)] **ll** give her [(MB)] yours [(H)]. *She'll write.*  
*I'm sure you understand.* I do. I do.

‘Chapter 9: The Phone Call’,  
vs.21-22

En esta ocasión, la oración que introduce el discurso de (HeMB) se encuentra en los versos previos al ejemplo: *Thirty minutes later my mother's sister/ asks lots of questions*; ‘Chapter 9: The Phone Call’, vs.11-12. La letra cursiva favorece a su vez distinguir la locución de (HeMB).

**D2**

a. (I)'ll



This teacher [(P)] from primary 7 stops us.

Names? I[(P)]'ll report you [(H)+(CH)] to the headmaster tomorrow.

But Miss. Save it for Mr Thompson she says

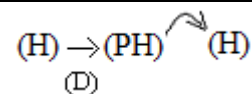
‘Chapter 7: Black  
Bottom’, vs.30-32

En este caso la voz poética (H) sólo aporta una nota contextual: *This teacher from primary 7 stops us*. A su vez, no hay una proposición introductoria al discurso de la profesora (P): *This teacher from primary 7 stops us* (v. 30; *Chapter 7: Black Bottom*). Los discursos de (H) y (P) quedan así enlazados sin una delimitación explícita: *Names? I'll report you to the headmaster tomorrow./But Miss. Save it for Mr Thompson she says* (‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 31-32).

### D3

---

a. Can

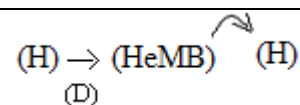


my teacher shouts from the bottom  
of the class Come on, show  
us [(PH) + (CsH)] what you [(H)] **can** do I thought  
you people had it in your blood.

‘Chapter 7: Black Bottom’,  
vs.53-56

---

b.Can't



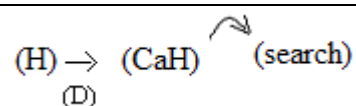
*But if you[(H)]'re forty, you **can't** be.*

‘Chapter 9: The Phone Call’,  
v.15

Al igual que en el caso previo (D1.b.), la proposición introductoria en los versos anteriores (*Thirty minutes later my mother's sister/ asks lots of questions*; ‘Chapter 9: The Phone Call’, vs.11-12), junto con la letra en cursiva, facilita el reconocimiento de la locución de (HeMB).

---

c. Will



Can you [(CaH)] start to trace through marriage  
certificates?

*It **will** take three weeks what do you expect from it.*

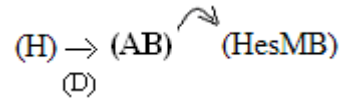
‘Chapter 5: The Tweed Hat  
Dream’, vs.2-3

En ocasiones es difícil discernir si el discurso de la voz dependiente se reproduce de forma directa o directa libre. Hemos analizado este ejemplo como representativo del estilo directo ya que la letra cursiva es a nuestro entender un indicador grafológico del discurso de la voz poética, que puede sustituir la función introductoria de la oración o del entrecomillado.

---



d. Will

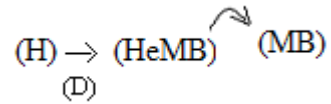


*Sorry, she [(AB)] says, No, but one of the girls*

**will** *have it* [dirección de [(MB)]. She gives me another  
Highland number

‘Chapter 9: The Phone  
Call’, vs.8-9

e. (She)’ll



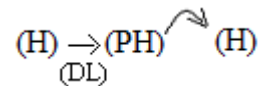
*I [(HeMB)]’ll give her [(MB)] yours [dirección de (H)]. She **ll**  
write.*

‘Chapter 9: The Phone  
Call’, vs.21

En este ejemplo, como en (D1.b) y (D.3.b), la oración introductoria de los versos anteriores (*Thirty minutes later my mother’s sister/ asks lots of questions*; ‘Chapter 9: The Phone Call’, vs.11-12) junto con la letra en cursiva, participan en la señalización del discurso de (HeMB).

#### D4

a. (You)’ll



[(PH) dirigiéndose a (H)] *In a few years time*  
you [(H)]’**ll** be a juvenile delinquent.

‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.36

Este ejemplo incluye el discurso de (PH). (H) reproduce la proposición *in a few years time you’ll be a juvenile delinquent* (v. 36) en estilo directo libre, ya que solo le precede una aclaración contextual (*My teacher’s face cracks into a thin smile/Her long nails scratch the note [...]*, ‘Chapter 7 Black Bottom’, vs.33-34). No obstante, la intervención de (PH) continúa en los versos siguientes y, esta vez, (H) hace uso de una oración introductoria para señalar el discurso de la docente y especificar la manera y el placer con el que (PH) le ordena leer los términos vejatorios: *She [(PH)] spells each letter with slow pleasure* (‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 38)

D5

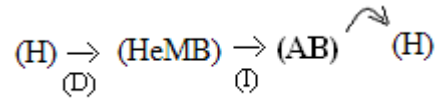
---

a. (You)'d

*I [(HeMB)] thought it was you [(H)]. Mam [(AB)] knew too.*

*She [(AB)] just rang to warn me [(HeMB)] you [(H)]'d ring.*

*How are you? How's your life been*



'Chapter 9: The Phone Call',

vs.18-20

---

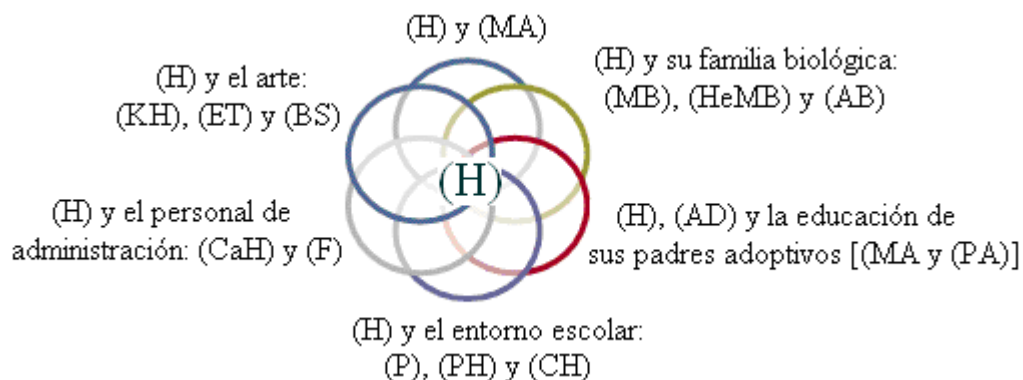
### 3.2.4. Análisis

En este apartado presentamos los resultados del análisis de la representación gramatical del papel de la *modalidad* en (H) con el fin de estudiar la posición de ésta última ante el proceso de adopción, así como la relación con el resto de voces que forman parte de su realidad discursiva. De esta forma, la selección modal en el discurso de (H) nos permite definir el vínculo de la hija con las voces dependientes y participantes en el conjunto de su locución: su familia adoptiva [madre (MA) y padre (PA)] y biológica [madre (MB), hermana (HMB) y abuela (AB)], Angela Davis (AD), sus profesoras [(P) y (PH)], su compañero de clase (CH), el personal de administración [la agente consejera (CaH) y el funcionario (F)] y sus ídolos (Katherine Hepburn, Elizabeth Taylor y Bessie Smith).

Hemos organizado esta sección atendiendo, por un lado, a los temas destacados en la locución de (H) y, por otro, al vínculo modal establecido entre (H) y el mapa de voces y participantes en su discurso. Los datos que hemos presentado en las secciones 3.1.1. y 3.1.2. en relación a los verbos modales auxiliares y los enunciados en modo imperativo han sido agrupados en distintas tablas a lo largo de este análisis, según sean las voces afectadas por el valor semántico de las marcas modales.

El *Gráfico 6* muestra las secciones que componen este estudio e ilustra la red de voces en el discurso de (H), las cuales participan en la experiencia de ésta última y en la construcción de su identidad.

*Gráfico 6:* Mapa de relaciones modales en la locución de (H)



La primera sección gira en torno al vínculo establecido entre la hija (H) y la madre adoptiva (MA), que está claramente marcado por el deseo de estar juntas, su similitud, el amparo mutuo y la lucha contra la discriminación racial y social del entorno en la Escocia de las décadas de los sesenta a los ochenta del s.XX.

A. El afecto frente a la incertidumbre genética: (H) y (MA)

El vínculo entre madre adoptiva (MA) e hija (H) está descrito modalmente en los ejemplos recogidos en la *Tabla 3*, organizados según el orden en el que aparecen en el poemario. En todos estos casos, (H) es quien decide el valor modal del mensaje. En consecuencia, y como indica la vinculación de los ejemplos a los niveles discursivos ‘A’ y ‘B’, la relación entre madre e hija está representada desde la perspectiva de ésta última.

*Tabla 3:* La relación entre (H) y (MA)

T3 (1)	I [(H)] <b>must</b> have felt somebody willing me to survive;	‘I always wanted to give birth’, v.19
T3 (2)	She [(MA)] <b>would not</b> pick another baby	I always wanted to give birth, v.20
T3 (3)	After mammy telt me she [(MA)] wisnae my real mammy I [(H)] was scared to death she was gonnie melt or something or mibbe disappear in the dead of night and somebody <b>would</b> say she wis a fairy godmother. So the next morning I felt her skin	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs.23-27
T3 (4)	[...] How <b>could</b> I [(H)] tell if my mammy [(MA)] was a dummy with a voice spoken by someone else?	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs.29-30
T3 (5)	Suddenly I fall off her feet. And mammy falls to the floor. She <b>won’t</b> stop the song <i>I gave my love a chicken it had not bone</i>	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs.42-57
T3 (6)	she [(MA)] <b>would not</b> pick another baby	‘Chapter 8: Generations’, v.28
T3 (7)	[...] I [(H)] can see my chin in hers that is all, though no doubt my mum [(MA)] <b>will</b> say, when she looks at the photo,	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 9-11

En relación a los primeros encuentros entre madre adoptiva (MA) e hija (H) en el hospital [T3 (1), T3 (2) y T3 (6)], los modales *must* y *would* indican la confianza que la madre inspira en la niña; una seguridad que surge de la actitud protectora de (MA).

[T3 (1)] I [(H)] **must** have felt somebody willing me to survive

[T3 (2)] She [(MA)] **would not** pick another baby

[T3 (6)] She [(MA)] **would not** pick another baby

La certeza en el amor de la madre adoptiva queda reforzada a partir de otros marcadores lingüísticos. El siguiente fragmento (1) recoge el vínculo inicial entre madre e hija. Aquí, la conjunción *but* (v.16) subraya el contraste entre las circunstancias en las que nació (H) y la fe de su madre adoptiva.

(1) I [(H)] was pulled out with forceps  
left a gash down my left cheek  
four months inside a glass cot  
**but** she [(MA)] came faithful  
'I always wanted to give birth', vs. 13-16; *énfasis añadido*

El deseo de (MA) queda así marcado de forma gramatical [*would*: T3 (2) y T3 (6)] y léxica [*faithful*: (1), v. 16]. En este contexto, *would* adquiere un doble valor semántico: por un lado, señala el deseo de (MA); por otro, y consecuencia del primero, la certeza de (H) en sus predicciones.

La seguridad de la voz poética de la hija (H) [T3 (1), T3 (2) y T3 (6)] disminuye cuando (MA) le dice no ser su madre verdadera. Esta conversación está recogida en 'Chapter 6: The Telling Part', que se construye a partir de los discursos enlazados de las voces poéticas principales (MA) y (H). Este poema corresponde a la segunda parte del poemario, que comprende el período de tiempo del año 1967 al 1971, en el que la voz poética de la hija tiene de seis a diez años.<sup>64</sup> Así, la narración de (H) impacta al lector por el contraste entre la visión e inocencia de una niña de esta edad y el contenido mismo del poema. Si bien la conversación de (MA) y (H) está marcada por la incertidumbre de la niña, visible en una sucesión de hipótesis que tratan de explicar el contenido del mensaje *I [(MA)] 'm not your real mother*, el desconocimiento no conlleva la desvinculación

---

<sup>64</sup> Véase sección introductoria al capítulo 3 (punto A) en relación a la estructura del poemario.

de madre e hija, tal y como se observa en (2). En este caso, la conjunción contrastiva *but* subraya el afecto de ambas, que existe de forma independiente a la incertidumbre de la niña sobre su origen genético. Así, la proposición ‘I love my mammy’ está presentada como realidad, sin ningún marcador modal, al margen del valor condicional asociado a la oración subordinada que le sucede.

- (2) **But** I [(H)] love my mammy whether she’s real or no  
‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 11 y 15; *énfasis añadido*

En el siguiente ejemplo, *could* marca modalmente el desconocimiento de (H), que emerge de su incapacidad para asimilar el mensaje de su madre [T3 (4)].

- [T3 (4)] [...] How **could** I [(H)] tell if my mammy [(MA)]  
was a dummy with a voice spoken by someone else?

En concreto, las predicciones de (H) quedan gramaticalmente representadas en el modal *would* [T3 (3)] y léxicamente en el adverbio *mibbe* (3). Las conjunciones *or* y *but* en (3), que en ambos casos anteceden a *mibbe*, señalan la sucesión y contradicción de las suposiciones. Así, la narración de la hija y, por extensión, su posición ante (MA), quedan estrechamente ligadas a su edad y a su mundo interior.

- (3) [...] and somebody **would** say she wis a fairy  
After mammy [(MA)] telt me she wisnae my real mammy  
I [(MB)] was scared to death she was gonnie melt  
**or** something or **mibbe** disappear in the dead  
of night and somebody would say she wis a fairy  
godmother. So the next morning I felt her skin  
to check it was flesh, **but mibbe** it was just  
a good imitation. [...]  
‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 23-29; *énfasis añadido*

El fragmento (3) incluye el co-texto en el que se insertan las marcas modales en [T3 (3)] y [T3 (4)] e ilustra la perspectiva de la voz poética de la hija (H) en relación a tres aspectos. Éstos son su edad: *scared to death* (v. 24) y *mammy* (v. 23), su mundo

interior: *a fairy godmother* (vs. 26-27) y, por último, su origen escocés: *mammy* (v. 23), *mibbe* (vs. 25 y 28), *telt* (v.23), *gonnie* (v.24) y *wis* (v.26)/*wisnae* (v.23). El punto de vista de la niña queda también visible en [T3 (5)]. En este ejemplo, y pese a que la narración de (H) está limitada por su edad, los datos que facilita permiten al lector adulto deducir que la madre está ebria. Aquí, el modal *won't* subraya el deseo de la madre adoptiva de seguir cantando pese al intento frustrado de la pequeña por captar su atención.<sup>65</sup>

[T3 (5)] Mammy's face is cherries

[...]

Suddenly I fall off her feet.

And mammy falls to the floor

She **won't** stop the song

Finalmente, analizamos el vínculo madre e hija en relación a las predicciones de ésta última sobre la opinión de la primera [T3 (7)]. En estos versos, (H) en edad adulta anticipa el punto de vista de su madre adoptiva (MA). Si bien estas palabras indican el sentir de ésta última en un futuro, el modal *will* no marca tanto la idea de temporalidad como la predicción y la convicción del hablante (H) ante la necesidad lógica neutral de que (MA) confirme la similitud entre madre biológica e hija.

[T3 (7)] though no doubt

my mum **will** say, when she looks at the photo

*she [(MB)]'s your double she really is*

Este caso es a su vez relevante en tanto que parte del mismo está grafológicamente marcado como perteneciente al discurso de (MA), pese a formar parte del mensaje que (H) reproduce en estilo directo. Es decir, mientras que (H) introduce las palabras de (MA), el contenido de las mismas está tipográficamente asociado a la madre adoptiva como voz poética independiente. Así, el modo en el que los discursos de madre e hija se entretajan evidencia la cercanía de ambas voces. El contenido de la proposición – *she [(MB)]'s your double she really is*– subraya la relevancia socialmente otorgada a la semejanza física en las relaciones de parentesco.

---

<sup>65</sup> Las letras de esta canción, *the riddle song*, están incluidas en el anexo *corpus 1*.

La certeza con la que (H) predice el sentir de su madre adoptiva puede igualmente indicar la estrecha relación entre ambas. Igualmente, la postura de (MA) señala el apoyo a su hija adoptiva; posición que ya se refleja en el poema ‘Chapter 6: The Telling Part’ a través de la forma léxica modal *want* (4).

- (4) I [(MA)] **wanted** her [(H)] to think of her other mother  
out there, thinking that child I [(MB)] had will be  
seven today eight today all the way up to  
god knows when [...]  
‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 36-39; *énfasis añadido*

En resumen, la relación entre madre adoptiva e hija está representada de acuerdo a la perspectiva de la niña y caracterizada por su lazo afectivo. Un vínculo que aparece así mostrado a partir del mundo interior de una niña y de manera independiente a la incertidumbre de su adopción.

Seguidamente estudiamos la relación de la hija con su familia biológica, representada a través de las voces de la madre (MB), la hermana de la madre (HeMB) y la abuela (AB). Éste es un vínculo caracterizado por el desconocimiento de las voces así como por la supeditación de la hija (H) a la voluntad de su familia biológica (MB).

B. Donde el desconocimiento se encuentra con la imaginación: (H) en relación con (MB), (HeMB) y (AB).

La edad de la hija es el nexo común en la interacción de (H) con su familia biológica [(MB), (HeMB) y (AB)]. Así, la relación entre estas voces está recogida en los poemas ‘Chapter 8: Generations’, ‘Chapter 9: The Phone Call’, ‘Chapter 10: The Meeting Dream’ y ‘When I’m by myself watching the box’. Todos ellos pertenecen a la tercera parte del poemario, el cual tiene lugar entre 1980 y 1990; es decir, la voz poética (H) tiene entre diecinueve y veintinueve años. Así, el lector recibe el mensaje a través de una voz cuyo mundo cognitivo y emocional difiere del reflejado en la narración de poemas como ‘Chapter 7: Black Bottom’, en los que (H) es aún una niña. Tal y como indican las propias palabras de (MB) (5), la barrera legal entre (H) y su familia biológica se disipa cuando ésta cumple diecinueve años.



- (5) Now my secret is the hush of heavy curtains drawn.  
 I [(MB)] dread strange handwriting  
 sometimes jump when the phone rings,  
*she is all of nineteen and legally able.*  
 ‘Chapter 8: Generations’, vs. 15-18; *énfasis añadido*

La relación entre (H) y (MB) está modalmente representada en la posibilidad lógica de la hija para imaginar a su madre biológica [T4 (1)] o compararse con ella [T4 (3)], al igual que en sus conjeturas sobre un posible acercamiento [T4 (2)] y [T4 (4)] (*Tabla 4*).

*Tabla 4:* La relación entre (H) y (MB)

T4 (1)	But I [(H)] <b>can</b> see the smallness [...] of her [(MB)] hands, [...]	‘Chapter 8: Generations’, vs.84-86
T4 (2)	Once <b>would</b> be enough, Just to listen to her voice watch the way she moves her hands when she talks	‘Chapter 8: Generations’, vs.97-100
T4 (3)	[...] I <b>can</b> see my chin in hers that is all, [...]	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs.9-10
T4 (4)	I [(H)] lie there, duvet round my shoulders fantasising the colour of her [(MB)] paper whether she’ll underline First Class or have a large circle over her ‘?’ s	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs.76-79

La madre biológica está representada de acuerdo a la posibilidad teórica de (H), que le permite visualizar las manos de su progenitora [T4 (1)]. La descripción de ésta última está no obstante limitada a una descripción física parcial e hipotética, que refleja el desconocimiento de la hija (6)/(8).

T4 (1) But I (H) **can** see the smallness/ [...]/ of her [(MB)] hands

- (6) She (MB) is five foot eight inches tall  
 ‘Chapter 8: Generations’, v. 75

- (7) She (MB) is faceless  
She has no nose  
'Chapter 8: Generations', vs. 73-74

- (8) She is faceless [...]  
'Chapter 8: Generations', v. 94

En (9), la información que la voz poética (H) conoce y aquella que desconoce aparece sucintamente distribuida a modo de listado y a lo largo de distintos versos, sin modificaciones o calificaciones significativas. Estas características resultan en una narración que es aparentemente neutra. Así, el único marcador de la actitud de la voz poética en este fragmento es la forma modal *can* (H) [T4 (1)]. La falta de información sobre su madre biológica parece así manifiesta, por un lado, en el uso repetitivo de oraciones que siguen un orden sintáctico no marcado; y, por otro, en la ausencia de adjetivos evaluativos.

- (9) She is faceless  
She has no nose  
She is five foot eight inches tall  
She likes hockey best  
[...]  
She was a waitress  
[...]  
She wears no particular dress  
[...]  
Lately I make pictures of her  
But I can see the smallness  
[...]  
of her hands, Yes  
[...]  
She is faceless, she never  
weeps. She has neither eyes nor  
fine bones cheeks  
'Chapter 8: Generations', vs. 73-76, 78, 80, 83, 84, 86 y 94-96

En el anterior ejemplo (9), las palabras de (MB) han sido eliminadas para favorecer la comparación de los discursos de ambas voces poéticas independientes [(H) y (MB)], entrelazadas en estos versos. En (10) sí incluimos las palabras de (MB) y, esta vez, los corchetes corresponden al texto omitido de (H). En una estructura similar a la del discurso en el que (H) enumeraba los aspectos físicos, las aficiones y la profesión de

(MB) (9), ésta última [(MB)] menciona aquí la escasa información que conoce sobre su hija, junto a los cambios físicos que ella misma ha experimentado desde que la entregó en adopción. Así, los datos que (MB) aporta sobre su hija se reducen a unos aspectos físicos generales (vs. 85 y 87) dado que el resto de información está supeditada a la veracidad de sus hipótesis, expresadas en enunciados interrogativos que no obtienen respuesta (vs. 82 y 90). Pese a que madre e hija sean objeto mutuo de pensamiento y conjeturas, ambas aparecen representadas como dos grandes desconocidas.

(10) She [(H)] is twenty-six today  
 [...]
 My [(MB)] hair is grey  
 [...]
 The skin around my neck is wrinkling  
 Does she imagine me this way?  
 [...]
 She is tall and slim  
 [...]
 Her hair is loose curls  
 [...]
 Does she talk broad Glasgow?  
 [...]
 Maybe they moved years ago  
 ‘Chapter 8: Generations’, vs.77, 79, 81-82, 85, 87, 90 y 92

La actitud de la hija hacia la madre biológica está igualmente recogida en T4 (3) con unas características similares al ejemplo anterior [T4 (1)]: primero, el modal *can* hace referencia a la habilidad de la hija para imaginar [T4 (1)] o compararse [T4 (3)] con algún rasgo físico de su madre biológica; segundo, ambos representan situaciones irreales [(11) y (12)]. El mismo título del poema que narra el reencuentro de (H) y (MB) (*The Meeting Dream*) evidencia que el encuentro de madre e hija forma únicamente parte de un relato onírico. Finalmente, mientras que el modal *can* modifica al proceso mental *see*, en ambos casos este verbo alude no tanto a una capacidad visual como cognitiva. Así, la posibilidad teórica de la hija resulta aquí de su propia imaginación.

T4 (1) I **can** see the smallness / [...] / of her hands

T4 (3) I **can** see my chin in hers / that is all

(11) Lately I [(H)] make pictures of her

‘Chapter 8: Generations’, v. 83

(12) *If I [(H)] picture it like this it hurts less*

‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs.1 y 37

La afirmación *that is all* en [T4 (3)] resta importancia al contenido de la proposición y, a su vez, parece añadir un valor de [+ dificultad] a la posibilidad teórica del hablante. De esta forma, queda evidente el contraste entre la mera afirmación de ver (13) y la capacidad de ver pese a un posible obstáculo [T4 (3)]. La dificultad para identificarse con su madre biológica está igualmente indicada en el hecho de que la hija señale la similitud física de su barbilla como único nexo de unión. La misma descripción del salón imaginario en el que se reúnen madre e hija parece estar asociada a los sentimientos de ésta última, que pueden describirse atendiendo al vacío de la habitación (14).

(13) I see my chin in hers

T4 (3) I **can** see my chin in hers / that is all

(14) a plain wood table and a few books (v. 14)

La descripción física de (MB) está relacionada con el valor que la similitud física y genética adquiere socialmente como indicador de la unión padre e hijo, si bien la unión física de (MB) y (H) aparece como irrelevante. La diferencia entre (MB) y (H) es aún más evidente en comparación con el estrecho vínculo existente entre madre adoptiva (MA) e hija (H), o entre Angela Davis y la hija (H). En el primer caso, y tal y como afirma la misma madre adoptiva, la unión con su hija trasciende el vínculo genético (15). En el segundo caso, Angela Davis representa, como veremos en la próxima sección, un modelo físico y de comportamiento para (H).

(15) [...] Closer than blood.

Thicker than water. Me [(MA)] and my daughter

‘When I’m by myself watching the box’, vs. 16-17

Sirva aquí a modo de ilustración de este último vínculo el indicar el paralelismo existente entre los ejemplos T4 (3) y T6 (5), en los que la similitud léxica y sintáctica (16)<sup>66</sup> dirige la atención del lector hacia aquellos aspectos que diferencian a ambas proposiciones; esto es, hacia el tono de ambos mensajes.

T4 (3) I [(H)] **can** see my chin in hers [(MB)]

T6 (5) I [(H)] **can** see my skin is that colour [el color de piel de (AD)]

(16) I (S/ SN) can see (P/ SV) my chin in hers (Cd/Osust)

I (S/SN) can see (P/SV) my skin is that colour (Cd/Osust)

Mientras que el modal *can* en T4 (3) está marcado por el tono pesimista de la afirmación *that is all*, en T6 (5) la similitud entre la hija y Angela Davis es un incentivo más en la cercanía que ésta primera siente hacia la segunda.

Pese al tono negativo que tiñe el encuentro imaginario de madre biológica e hija, la contradicción emocional de ésta última queda visible en T4 (2) donde la hija marca como necesariamente lógico el sentimiento de plenitud de conocer a su progenitora, si bien la forma tentativa *would* indica que este encuentro es únicamente hipotético.

T4 (2) Once would be enough

El ejemplo T4 (2) es a su vez significativo en tanto que los rasgos que (H) anhela conocer en relación a su madre biológica son precisamente aquellos que marcan la proximidad de madre adoptiva e hija (17).

(17) I [(MA)] listened to hear her [(H)] talk,

and when she did I heard my voice under hers

and now some of her mannerisms crack me up

‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 67-69

---

<sup>66</sup> Las siglas SPCd equivalen, respectivamente, a los términos sujeto, predicado y complemento directo. En relación a las siglas SN, SV y Osust, éstas hacen referencia a la representación formal de las categorías sintácticas arriba mencionadas: sintagma nominal, sintagma verbal y oración subordinada sustantiva.

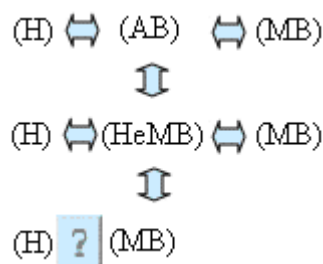
La relación de la hija con su familia biológica aparece igualmente descrita en el vínculo con la hermana de la madre (HeMB) y su abuela (AB). Así y pese a que las últimas palabras en el discurso de (H), que también corresponden con los últimos versos del poema (Kay, 1991:10-34), hacen referencia a su madre biológica [T5 (5)], éstas están basadas en la necesidad lógica con la que (HeMB) predice el deseo de (MB) de contactar con su hija. Ésta última se aferra así a la predicción de (HeMB) y, confiando en su veracidad, crea sus propias conjeturas sobre la personalidad de su madre biológica (18).

T5 (5) Her sister [(HeMB)] said she'd write me a letter

(18) I lie there, duvet round my shoulders  
 fantasising the colour of her paper  
 whether she'll underline First Class  
 or have a large circle over her 'i's.  
 'When I'm by myself watching the box', vs. 32-35

La tabla 5 incluye los casos en los que la *modalidad* participa en el trazo de la relación de la hija (H) con su familia biológica. En todos ellos, las voces que controlan la *modalidad* del mensaje son (HeMB) y (AB). Éste es un aspecto clave para entender el modo en el que estas voces determinan la experiencia de la hija. Así, (HeMB) y (AB) delimitan el vínculo con (H) y, aún más importante, la relación de (H) y (MB). El *Gráfico 7* muestra la unión entre este mapa de voces poéticas. Aquí observamos que (HeMB) y (AB) son las únicas voces que tienen un vínculo directo con (MB). A su vez, (H) depende de la actitud de las primeras para llegar a conocer a su madre biológica.

*Gráfico 7:* Voces relacionadas con (MB)



La supeditación de (H) a la posición de (HeMB) y (AB) está igualmente indicada en el modo en el que (H) reproduce el discurso de su familia biológica. La preferencia

por la reproducción directa del discurso de (HeMB) y (AB) [T5 (1), T5 (2), T5 (3), T5 (4) y T5 (6)], en comparación con la reproducción indirecta solo en [T5 (5)], muestra cómo (H) cede significativamente el control de la narración y, en consecuencia, el control sobre la representación de su propia experiencia.

Tabla 5: La relación de (H) con (AB) y (HeMB)

T5 (1)	<i>But if you [(H)]'re forty, you <b>can't</b> be.</i>	'Chapter 9: The Phone Call', v. 15
T5 (2)	<i>I [(HeMB)]<b>thought</b> it was you [(H)]. Mam [(AB)] <b>knew</b> too.  <i>She just rang to warn me you'<b>d</b> ring. How are you? How's life been</i></i>	'Chapter 9: The Phone Call', vs.18-20
T5 (3)	<i>I[(HeMB)]'<b>ll</b> give her yours. She[(MB)]'<b>ll</b> write I'm sure you [(H)] <b>understand</b>. I do. I do.</i>	'Chapter 9: The Phone Call', v.21
T5 (4)	<i>I[(HeMB)]'<b>ll</b> give her yours. She[(MB)]'<b>ll</b> write I'm sure you [(H)] <b>understand</b>. I do. I do.</i>	'Chapter 9: The Phone Call', v.21
T5 (5)	Her sister [(HeMB)] said she' <b>d</b> write me a letter.	'When I'm by myself watching the box', v.28
T5 (6)	<i>Sorry, she [(AB)] says, <b>No</b>, but one of the girls <b>will</b> have it. She gives me another Highland number wishing me luck [...]</i>	'Chapter 9: The Phone Call', vs.8-9

Atendiendo al valor de las marcas verbales modales que delimitan la relación entre (H), (HeMB) y (AB), el vínculo entre estas voces aparece descrito principalmente en un juego de predicciones y promesas.

La voz de (AB) representa el primer vínculo que (H) establece de forma indirecta con su madre biológica [T5 (6)]. Pese a que (AB) se encuentra en una posición jerárquica superior a (H) en relación a su edad y a la información que posee, su discurso muestra en un principio la intención de ayudar. Rasgos de esta actitud cooperativa son el término de cortesía *sorry*, la respuesta explícita a la petición de (H), el acto de habla desiderativo *wishing me luck*, y la propuesta de una solución que marca como una posibilidad necesariamente lógica (*will*) [T5 (6)]. En este ejemplo, el conector contrastivo 'but' atenúa la negación previa y, consecuentemente, disminuye la amenaza e imposición del hablante (AB) sobre el receptor del mensaje (H).

T5 (6) *Sorry, she [(AB)] says, No, but one of the girls  
will have it. She gives me another Highland number  
wishing me luck [...].*

Pese a su aparente colaboración, ambos participantes [(H) y (AB)] omiten parte de la información necesaria para el desarrollo efectivo de la conversación. La primera miente sobre el vínculo que la relaciona con (MB), a la que se refiere como *Elizabeth* (v. 7). Ésta es la única ocasión en el poema en la que conocemos a (MB) por su nombre y no por su papel de madre biológica, siendo éste último el que determina la identidad de la voz poética durante el desarrollo de todo el poema. Por su parte, la segunda (AB) niega tener la información que (H) le pide y no revela que conoce la verdadera identidad de la persona con la que conversa.

Pese a que (H) adopta una identidad falsa para contactar con su familia biológica, la hija confiesa su verdadero yo ante el interrogatorio intencionado de (HeMB) [T5 (1) y (19)].

[T5 (1)] *But if you [(H)]'re forty, you **can't** be*

(19) I know she knows. The game's a bogey.

'Chapter 9: The Phone Call', v.16

En T5 (1), (HeMB) niega la posibilidad teórica de que su información previa sobre su interlocutora (H) [T5 (2)] corresponda con los datos aportados por ésta última. En (19), el verbo *know*, repetido hasta dos veces en el mismo verso, está asociado a dos sujetos experimentadores distintos, la hija (*I*) y la hermana de la madre biológica (*she*). Aquí, la repetición de la forma verbal junto con el paralelismo sintáctico de sujeto (*I – she*) y predicado (*know-knows*) destaca el modo en el que las voces interactúan, en un juego de dar y omitir información, de proposiciones verdaderas y falsas. La participación de ambas voces está así determinada por la actitud y el conocimiento que cada una tiene sobre su interlocutora. A su vez, la conversación es relatada a partir de la superioridad jerárquica de (HeMB).



El contacto de (HeMB) y (AB) al margen de (H) queda visible en [T5 (2)]. En este ejemplo, (HeMB) reproduce de forma indirecta una conversación anterior con (AB). Mientras que esta conversación versa sobre la hija, la voz de ésta última está ausente y queda supeditada al punto de vista de (AB) y (HeMB). El verbo *warn*, con el que (HeMB) reproduce el acto de habla asociado al mensaje de (AB), describe la llamada de (H) como amenazante.<sup>67</sup>

T5 (2) *She [(AB)] just rang to warn me [(HeMB)] you [(H)] 'd ring*

Las voces de (HeMB) y (AB) son, a su vez, un vehículo y un obstáculo en el acercamiento de la hija con su madre biológica. Al igual que en el caso de (AB), la actitud de (HeMB) con respecto a la hija no es del todo colaboradora. Así, esta voz, discursivamente en un rango superior a (H) tanto en edad como en relación a la información que posee, deniega de manera implícita la solicitud de (H) y asume con certeza, como muestra el adjetivo modal *sure* en (20), que la hija comprenderá su posición, limitando las opciones de su interlocutora para enfrentarse a su oposición.

(20) *I [(AB)] am sure you [(H)] understand*

‘Chapter 9: The Phone Call’, v.22

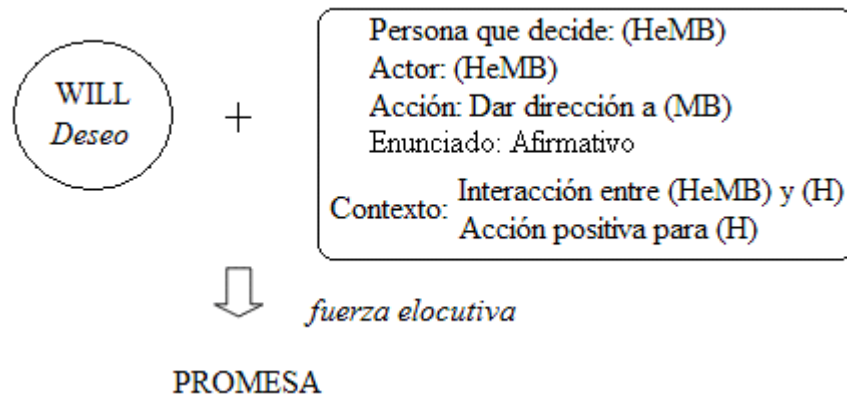
No obstante, en T5 (3), el modal *will* (‘ll) marca la voluntad de (HeMB) de colaborar con el receptor del mensaje (H). Así, el deseo manifiesto de (HeMB) es la fuerza interna que la lleva a actuar. El *Gráfico 8* muestra las variables que describen la fuerza elocutiva del mensaje [T5 (3)]. La voz de la hermana de la madre biológica (HeMB) responde a la persona que decide y actúa. A su vez, el valor de ‘deseo’ indicado en *will*, junto a las consecuencias positivas que la acción de (HeMB) tiene sobre la hija, marca la intención del hablante [(HeMB)] como una promesa.

T5 (3) *I [(HeMB)]'ll give her [(MB)] yours [(H)]*

---

<sup>67</sup> La búsqueda del verbo *warn* en el *British National Corpus* (BNC) con la ayuda del interfaz *BNCweb* indica que las formas de palabra *dangers* y *danger* son respectivamente el número once y dieciocho en la lista ordenada de mayor a menor frecuencia de términos que co-ocurren con *warn*. Estas formas léxicas evidencian así la carga negativa que está en ocasiones asociada a este término.

Gráfico 8: *I'll give her yours*



Si bien la promesa de (HeMB) [T5 (3)] es significativa para la hija, aún más relevante es la necesidad lógica con la que esta misma voz poética secundaria anticipa la voluntad de (MB), que está indicada tanto en el discurso de (HeMB) [T5 (4)] como en el de (H) [T5 (5)]. La voz poética (H) se acoge a las palabras de [(HeMB)] y, demostrando que las ha hecho suyas, las reproduce de forma indirecta en los últimos versos del poema [T5 (5)].

T5 (4) *She [(MB)]'ll write*

T5 (5) Her sister said she'd write

En resumen, la relación de la hija con su familia biológica está delimitada por la posición de (HeMB) y (AB), que son el nexo de unión entre hija y madre. Por su parte, la representación que la hija hace del reencuentro con su progenitora se caracteriza principalmente por una posibilidad teórica limitada, que dificulta la identificación con su madre.

Justo en el otro extremo afectivo, Angela Davis constituye un referente emocional y físico para la hija, opuesto al que (H) describe hacia (MB). A continuación presentamos los resultados del análisis de las marcas verbales modales que describen la actitud de la hija (H) hacia Angela Davis.

### C. La admiración de (H) por Angela Davis

En general la relación entre la hija (H) y Angela Davis (AD) está descrita a partir de la empatía que la primera siente hacia la segunda. En este caso, los padres adoptivos son el vínculo entre ambas mujeres. La *Tabla 6* muestra los siete casos en los que las marcas verbales modales están asociadas a la actitud de la hija hacia la activista americana.

*Tabla 6: La relación entre (H) y (AD)*

T6 (1)	of Angela Davis who is in prison right now for nothing at all except she [(AD)] <b>wouldn't</b> put up with stuff	'Chapter 7: Black Bottom', vs.95-97
T6 (2)	just imagine, she [(MA)] says, being on America's Ten Most Wanted People's List at 26! I <b>can't</b> .	'Chapter 7: Black Bottom', vs.101-103
T6 (3)	If I [(H)] <b>could</b> be as brave as her [(AD)] when I get older I'll be OK	Chapter 7: Black Bottom', vs.109-110
T6 (4)	Last night I [(H)] kissed her [(AD)] goodnight again and wondered if she <b>could</b> feel the kisses	'Chapter 7: Black Bottom', vs.111-112
T6 (5)	I [(H)] <b>can</b> see my skin is that colour but most of the time I forget,	'Chapter 7: Black Bottom', vs.115-116
T6 (6)	I [(H)] asked him if she [(AD)] <b>ll</b> get the electric chair like them Roseberries he [(PB)] was telling me about.	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 124-12
T6 (7)	My [(H)] dad says she[(AD)] <b>ll</b> be putting on a brave face	'Chapter 7: Black Bottom', v.130
T6 (8)	(E) → (R), (MA)→ (H); Intención: Persistencia, ánimo Just imagine, she says, being on America's Ten Most Wanted People's List at 26!	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 101-102

Estos ejemplos comparten los siguientes rasgos:

- T6 (2), T6 (3), T6 (4) y T6 (5) incluyen el modal *can*;
- Todos aparecen en 'Chapter 7: Black Bottom';
- (H) es siempre la voz que controla el valor modal del mensaje, con excepción de T6 (7) en el que (H) comparte la responsabilidad sobre el contenido del mensaje con el padre adoptivo (PA).

*Can* subraya la empatía de (H) hacia Angela Davis tanto física [T6 (5), (21) y (22)] como emocionalmente [T6 (2), T6 (3) y T6 (4)]. En el poema ‘Chapter 7: Black Bottom’, (H) marca su posición ante una sociedad racista en dos ámbitos: EEUU y su colegio en Escocia. Salvo el ejemplo T6 (7), en el que (H) reproduce las palabras de (PA) en estilo indirecto, (H) marca la *modalidad* de su discurso en todos los demás casos relacionados con Angela Davis. Por tanto, (H) es la voz que representa modalmente el vínculo con la activista, ya sea como sujeto directamente afectado por el valor de *can* [T6 (2), T6 (3) y T6 (5)], ya sea como voz que decide la carga modal que describe al participante (AD) [T6 (1), T6 (4) y T6 (6)].

El aislamiento que (H) siente, y que queda visible en los ejemplos (21), (22) y (23),<sup>68</sup> parece verse mitigado por su identificación con Angela Davis, pese a tratarse de un personaje lejano a su propio entorno geográfico.

(21) Angela Davis is the only female person  
I[(H)]’ve seen (except for a nurse on TV)  
who looks like me [...]  
‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.104-106

(22) [...] She had big hair like mine  
that grows out instead of down.  
My mum says it's called an *Afro*.  
‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 106-108

(23) but most of the time I [(H)] forget  
so sometimes when I look in the mirror  
I give myself a bit of a shock  
‘Chapter 7: Black Bottom’,116-118

En T6 (3) observamos cómo (H) valora a Angela Davis como un icono de valentía ante la discriminación racial. Así, la primera predice su bienestar vinculado a la posibilidad lógica de ser tan fuerte como Davis. Igualmente, la identificación de (H) con (AD) permite que ésta vuelque sus inquietudes en Davis (24) y las preocupaciones de

---

<sup>68</sup> (23) ilustra claramente la habilidad de Kay para combinar con fines expresivos el drama (soledad) con el humor (la sorpresa de uno mismo ante el espejo).

Davis en ella [(25)]. En T6 (4), la voz poética (H) se plantea si (AD) tiene la posibilidad teórica de sentir sus besos.

T6 (3) If I [(H)] **could** be as brave as her [(AD)] when I get older  
I'll be OK

(24) and say to myself *Do you really look like this?*  
as if I'm somebody else. I wonder if she (AD) does that  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 119-120.

(25) I worry she's going to get the chair  
I worry she's worrying about the chair;  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 128-129

T6 (4) Last night I [(H)] kissed her [(AD)] goodnight again  
and wondered if she **could** feel the kisses

Fruto del vínculo entre (H) y (AD), en T6 (2) la voz poética marca su dificultad para asimilar la discriminación racial a la que tiene que hacer frente la activista americana mediante la negación *I can't*, destacada en la estrofa al constituir un verso en sí mismo. Esta misma actitud aparece en: *I don't believe she killed anybody* ('Chapter 7: Black Bottom', v.121), en donde (H) se convierte en el sujeto experimentador del proceso mental 'believe'.

T6 (2) but my mum says it is young  
just imagine, she says, being on  
America's Ten Most Wanted People's List at 26!  
**I can't.**

Los versos en (26), (27), (28) y (29) muestran el papel fundamental que cumplen (MA) y (PA) en el apoyo a su hija y destacan los valores que han inculcado en ella. (MA) y (PA) le enseñan desde su infancia a ser crítica ante las injusticias y discriminaciones socio-políticas, favoreciendo así la sensibilización de la voz poética con la situación de otras personas -como la familia *Roseberries* o Angela Davis- en la lucha contra la

segregación. (H) asimila y repite las opiniones de sus padres adoptivos, y así lo indican las oraciones introductorias (destacadas en negrita) que preceden a la reproducción indirecta del discurso de (MA) y (PA).

(26) **My mum says** it's called an *Afro*.

'Chapter 7: Black Bottom', vs.108

(27) No **he** (PA) **says** the world is on her side.

'Chapter 7: Black Bottom', vs.126

(28) **My dad says** it's a set up.

'Chapter 7: Black Bottom', vs.123

(29) **My dad says** she'll be putting on a brave face.

'Chapter 7: Black Bottom', vs.130

De la misma manera, T6 (6) ilustra cómo (H) se preocupa por el bienestar de Angela Davis. Aquí, la voz poética confía en el pronóstico de su padre adoptivo, marcado en *will*. Por su parte, T6 (7) incluye la respuesta de (PA), que (H) reproduce en estilo indirecto. En este caso (PA) marca como necesariamente lógica la veracidad de su predicción: Angela Davis será valiente.

T6 (6) I [(H)] asked him if she [(AD)]**'ll** get the electric chair

T6 (7) My [(H)] dad says she[(AD)]**'ll** be putting on a brave face

Este procedimiento se repite con frecuencia. Como muestra de ello, las proposiciones introductorias, señaladas en negrita en (30), (31), (32) y (33), que preceden la reproducción indirecta del discurso de (MA) en el poema 'Chapter 6: The Telling Part', indican la repercusión de las palabras de la madre adoptiva en (H), quien a su vez intenta comprender la paradoja de que su madre no sea su madre verdadera.

(30) **My mammy says** I was a luvly baby

'Chapter 6: The Telling Part', v.2

(31) **She** (MA) **says** my real mammy is away far away

‘Chapter 6: The Telling Part’, v.9

(32) **Ma mamma says** she’s no really ma mammy

‘Chapter 6: The Telling Part’, v.5

(33) **After mammy telt me** she wisnae my real mammy

‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 23

Cabe señalar también otros modos en los que la locución de (H) destaca las palabras de (MA), tales como la información recogida entre paréntesis [(I wiz the best) (v.3)/ (she’d no choice) (v.4)]. Los paréntesis son a su vez un recurso gráfico para subrayar, de forma visual, la información incluida en ellos.

Pese a que las tres voces independientes del poemario sean femeninas –(H), (MA) y (MB)– la voz poética masculina del padre adoptivo (PA) adquiere un papel fundamental en la experiencia de (H), en su amparo y educación –véanse T6 (6), (27), (28), (29) y (34)–, así como en la de (MA), en su motivación para adoptar –véase 3.1.2. Esto contrasta con el papel que (H) concede a (PB), quien sólo aparece en el texto a través de la locución de (MB), nunca directamente.

(34) what does she [(PH)] mean? I [(H)] thought

she'd stopped all that [comentarios racistas] after the last time

my dad talked to her on parents' night

‘Chapter 7: Black Bottom, vs. 60-62

Al igual que en el poema ‘Chapter 6: The Telling Part’, en el que (H) manifiesta sus sentimientos asociados a la adopción, su experiencia ante la discriminación racial recogida en ‘Chapter 7: Black Bottom’ es aún más dolorosa al estar narrada a través de la voz infantil. Ambos poemas están enmarcados en el período 1967-1971, en el que la voz poética tiene de seis a diez años. Todas estas inquietudes forman parte del mundo emocional de (H), que vive en un contexto muy distinto al resto de sus compañeros.

- (35) He [(PA)] brought me a badge home which I [(H)] wore  
to school. It says FREE ANGELA DAVIS.  
And all my pals says 'Who's she?'  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 131-133

Finalmente, veamos los casos de imperativo. En T6 (8), (H) reproduce las palabras de (MA) en las que la marca modal indica la injusticia social que vive Angela Davis (AD). De nuevo, queda patente la educación de los padres adoptivos, que fomentan una visión multi-cultural y multi-racial en la hija.

- [T6 (8)] Just imagine, she says, being on  
America's Ten Most Wanted People's List at 26!

El análisis de la fuerza elocutiva del mensaje en este último ejemplo [T6 (8)] es complejo al incluir un proceso mental *imagine* en su forma imperativa. El corpus BNC (*British National Corpus*) nos sirve en este caso para facilitar la búsqueda de contextos en los que este verbo se utiliza en su forma base en imperativo y describir así la intención del hablante (MA) en [T6 (8)]. La búsqueda de *imagine* en el BNC arroja cincuenta ejemplos aleatorios de los cinco mil ochocientos cincuenta y uno registrados en el corpus.<sup>69</sup> La *Tabla 7* presenta los casos correspondientes a las estructuras imperativas de los cincuenta resultados facilitados por el programa.

*Tabla 7: Estudio del sintagma verbal imperativo 'imagine' a través del BNC*

	Imperativo 'imagine'	Características
1	<b>A08 1922</b> And imagine us in our world as ants on the leg of a table.	[- real], [+ reflexión]
2	<b>ATE 110 Just</b> imagine now, my dear brethren, if the modernists had their way we'd be having a banjo up there for an organ — sorry Miss Baker!	[-real], [+ hipotético], [+ reflexión]
3	<b>BMT 980</b> Imagine a trackway, winding across a hillside, no more than a sheep track, perhaps, or an ancient drove road.	[- real], [+ hipotético], [+explicación], [+ idílico]
4	<b>BNY 865 Just</b> imagine the chaos that would follow if four line ferrets were introduced together.	[- real], [+ hipotético], [+explicación], [+ humorístico]

<sup>69</sup> La lista de los cincuenta ejemplos está en incluida en el Anexo CPd<sub>1</sub>



5	<b>C9H 1262</b> Imagine the horror on my beloved's face when he discovered I had in fact flung in the rubbish his much prized and read collection of Guitarist magazines!	[+ real (sucedido)], [explicación, algo que es muy difícil de manifestar en palabras]
6	<b>CG3 251</b> Imagine that you are a dog.	[-real], [+ hipotético], [+imposible], [+ explicación]
7	<b>CH1 1738</b> Do not imagine, just because the discovery of Tim Robbins has caused a stir not seen since	[+ advertencia] / [+ amenaza]
8	<b>ECF 5009</b> Imagine a vista of rolling Tuscan hills with the outline of San Gimignano's towers on the crest of the last of them!	[+ real], [- asequible], [+idílico]
9	<b>F9W 1481</b> Imagine a witness in a court case is asked to tell the court about her movements during the morning.	[- real], [+ improbable]
10	<b>GUX 1688</b> 'Imagine,' she went on, 'No cinnamon!	[+ real], [+ inesperado], [+sorpresivo]
11	<b>H7X 287</b> Imagine 20 billion typists sitting in a row.	[-real], [+ hipotético], [+surrealista], [+ sorpresivo], [+ humorístico]
12	<b>HSJ 718</b> Imagine, he finally splutters,' all these little rich old ladies listening to techno It looks like Detroit is finally recognising its brightest new industry.	[+ real], [+ inesperado], [+sorpresivo]
13	<b>K8W 1101</b> Imagine that the payment were to be in US dollars.	[- real], [+ hipotético], [+explicación]

En una alta proporción de ejemplos, ocho de trece, el emisor plantea una situación irreal o hipotética a modo de explicación, reflexión, manifestación idílica, planteamiento humorístico o escenario ilógico. Solo cuatro de los casos esbozan un contexto real que se presenta como inesperado y sorpresivo, inasequible e idílico, o difícil de explicar. Por último, el único sintagma verbal en modo imperativo modificado por la negación (*Do not imagine*) manifiesta valores semánticos completamente diferentes a las construcciones afirmativas, con un significado de advertencia o amenaza.

De acuerdo con estos resultados, cabría destacar los siguientes aspectos en la descripción del ejemplo (36):

- (36) Just imagine, she says, being on  
America's Ten Most Wanted People's List at 26!  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 101-102

- Se trata de una proposición afirmativa y, en consecuencia, la finalidad del hablante se aleja de la intimidación o aviso.
- Es una situación real porque el nombre de Angela Davis está incluido en la lista de las diez personas más buscadas de America en el momento en el que (MA) emite el mensaje.
- Y, por último, el valor semántico de esta proposición se acerca al ejemplo (5) de la *Tabla 7* ya que se trata de un acontecimiento real en el que el hablante carece de las palabras adecuadas para describir la situación y recurre a la imaginación del receptor.

La discriminación que (H) sufre está principalmente relacionada a las voces de dos profesoras [(PH) y (P)] y de un compañero de colegio (CH), que copia la actitud de las docentes. Seguidamente estudiamos la relación de (H) con su entorno escolar atendiendo al valor de las marcas verbales modales en su discurso.

D. La actitud segregacionista del entorno escolar: (P), (PH) y (CH)

La relación entre las voces de la hija (H) y la profesora (PH) queda modalmente descrita en las formas verbales auxiliares y los enunciados en modo imperativo que presentamos en la *Tabla 8*.

*Tabla 8:* La relación entre (H) y (PH)

T8 (1)	In a few years time you[(H)] <b>ll</b> be a juvenile delinquent	‘Chapter 7: Black Bottom’, v.36
T8 (2)	I’m trying to do the Cha Cha and the Black Bottom but I <b>can’t</b> get the steps right	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.50-51
T8 (3)	my [(H)] teacher shouts from the bottom of the class Come on, show us what you [(H)] <b>can</b> do I [(PH)] thought you people had it in your blood.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.53-56
T8 (4)	my feet step out of time, my heart starts to miss beats like when I <b>can’t</b> sleep at night---	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.64-65
T8 (5)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(PH)→ (H)] [...] Look it up in the dictionary. Intención: Ordenar, pedir	‘Chapter 7: The Black Bottom’, v.37

T8 (6)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(PH)→ (H)] Read it out to the class Intención: Ordenar, pedir	‘Chapter 7: The Black Bottom’, v. 39
T8 (7)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(PH)→ (H)] [...] Speak up. [...] Intención: Ordenar, pedir	‘Chapter 7. Black Bottom’, v.40
T8 (8)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(PH)→ (H)] Come on Intención: Ordenar, insistir	‘Chapter 7. Black Bottom’, v.54
T8 (9)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(PH)→ (H)] Show/ us what you can do Intención: Ordenar, pedir	‘Chapter 7. Black Bottom’, vs.54-55

Al reproducir las intervenciones de (PH) en estilo directo, la voz poética (H) cede a (PH) la responsabilidad sobre el contenido y la forma del mensaje. El estilo directo favorece a su vez la empatía del lector hacia los sentimientos de la niña dado que éste recibe los mensajes de contenido racista tal y como le llegan. Es patente cómo (PH) destina a (H) distintos mensajes con una carga semántica negativa. Así, la voz poética (PH):

- Predice el destino de la niña como delincuente.
- Se dirige a ella mediante órdenes e imposiciones.
- Utiliza un vocabulario vejatorio.
- Y asume las características personales de la niña de acuerdo a los valores que (PH) asocia con la fisonomía de la pequeña.

En T8 (1) (PH) pronostica el futuro de la niña. Aquí, *will* señala las expectativas de (PH) e indica la confianza que esta voz tiene en la veracidad de su predicción, que la cree necesariamente verdadera.

T8 (1) In a few years time you [(H)]’ll be a juvenile delinquent

Igualmente, en T8 (3), (PH) asume que (H) tiene la habilidad de bailar el *cha-cha-chá* basándose en la posibilidad teórica, que ella misma crea, por la que las personas negras deben tener un don innato para este tipo de danza. El lector adulto puede descifrar con facilidad la combinación de sentimientos en (H): la vergüenza y la

frustración por no poder realizar los pasos de baile junto con la humillación y la discriminación pública por el maltrato de su profesora. Ante la imposición de (PH), (H) manifiesta en primera persona su frustración e incapacidad para hacer los pasos del ‘Cha-cha-chá’ y el ‘Black Bottom’, tal y como observamos en T8 (2), donde el modal *can’t* y la conjunción adversativa *but* marcan la falta de esa destreza, que no se incluye entre sus habilidades personales.

T8 (3) Come on, show  
us what you [(H)] **can** do I [(PH)] thought  
you people had it in your blood.

T8 (2) but I **can’t** get the steps right

La imposición de (PH) sobre (H) está expresada en muchos casos a través de enunciados en modo imperativo, que destacan el contenido racista de su discurso (*Tabla 8*). Es más, cabe afirmar que (PH) es la voz poética que utiliza el modo imperativo con mayor frecuencia. La exigencia de (PH) en los ejemplos T8 (6) y T8 (7) es aún más severa en relación a la carga semántica negativa que gira en torno a los términos *thug*, *vandal* y *hooligan*, que queda a su vez visible en la evidencia del *British National Corpus*.<sup>70</sup> Por su parte, el uso del modo imperativo en T8 (9) subraya la imposición de la profesora sobre la niña para que ésta muestre las características que la docente asume como inherentes a la pequeña atendiendo al color de su piel.

T8 (6) Read it out to the class

T8 (7) Speak up

T8 (9) Show/ us [(PH) + compañeros de clase] what you [(H)] can do

Los ejemplos (37), (38) y T8 (4) muestran cómo la reacción de (H) ante esta actitud racista se manifiesta a través de la descripción de sus cambios físicos. Uno de estos ejemplos está vinculado a la forma modal *can’t* [T8 (4)]. En este caso, la sensación

---

<sup>70</sup> La búsqueda de *thug* en el interfaz BNCweb y la consideración de la primera palabra que ocurre a la izquierda del término objeto de estudio ha demostrado que este sustantivo co-ocurre con adjetivos con un valor semántico negativo, tales como *arrogant*, *bad-tempered*, *heartless*, *mindless*, *nasty*, *savage*, *unpleasant* y *vicious*.

que deriva de la imposibilidad lógica de (H) para dormir está relacionada con el latido del corazón de (H) ante la discriminación de la profesora.

(37) My **skin** is hot as burning coal

‘Chapter 7: Black Bottom’, v.57; *énfasis añadido*

(38) My **feet** step out of time

‘Chapter 7: Black Bottom’, v.64; *énfasis añadido*

[T8 (4)] [...], my **heart** starts

to miss beats like when I can’t sleep at night

‘Chapter 7: Black Bottom’, vs.64-65; *énfasis añadido*

Otra de las representaciones modales es el uso del imperativo registrado en el discurso de (H) cuando se defiende de los comentarios racistas del compañero de colegio (CH) (*Tabla 9*).

*Tabla 9:* La relación entre (H) y (CH)

T9 (1)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(H)→ (CH)] [...] Say that again Intención: Amenazar	‘Chapter 7: Black Bottom’, v.18
T9 (2)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(H)→ (CH)] Say that again you wee shite. [...] Intención: Amenazar, insistir	‘Chapter 7: Black Bottom’, v.22

El co-texto de estos enunciados imperativos (39) muestra el motivo que subyace tras la emisión de estos mensajes.

(39) I chase his *Sambo Sambo* all the way from the school gate.  
A fistful of anorak---What did you call me? Say that again.  
*Sam-bo*. He plays the word like a bouncing ball  
but his eyes move fast as ping pong.  
I shove him up against the wall,  
say that again you wee shite. *Sambo, sambo*, he's crying now  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 17-20

Las amenazas recogidas en T9 (1) y T9 (2) son la respuesta de (H) a los insultos de (CH), que repite el vocablo *Sambo* para describir a (H). Este término, que se utiliza como referencia a personas mestizas o como palabra vejatoria para referirse a una persona negra (*Oxford English Dictionary*), muestra la humillación que la niña sufre en su entorno escolar.

T9 (1) Say that again

T9 (2) Say that again you wee shite

Mediante la elección de las formas verbales en modo imperativo [T9 (1) y T9 (2)] y la repetición del acto de habla 'say that again', (H) desafía a (CH) indirectamente ya que (H) desea lo contrario de lo que ordena.<sup>71</sup> El imperativo en estos dos ejemplos muestra la impotencia y el sufrimiento de una niña de seis a diez años que intenta defenderse de las ofensas de sus compañeros de colegio, escarnios que en muchas ocasiones están motivados por el modelo racista y discriminatorio de (PH): *the other kids are all right till she [(PH)] starts* ('Chapter 7: Black Bottom', v. 63).

En T9 (2), (H) repite la misma orden que en T9 (1) en el intento inútil por hacer callar a (CH). Ambos ejemplos difieren el uno del otro ya que en T9 (2) la voz poética (H) hace referencia explícita al receptor del mensaje mediante el vocativo *you wee shite* y

---

<sup>71</sup> Este ejemplo puede ser considerado bien como una orden, o bien como una amenaza. En el primer caso, pensaríamos que el hablante quiere que el emisor repita las palabras para poder pegarle de nuevo; en el segundo, que es el que creemos más acertado, interpretamos que el hablante desea precisamente lo contrario a lo que dice, y sus palabras son una amenaza para que el emisor no se atreva a realizar la misma acción impuesta.

así refuerza su imposición sobre él, mientras que en T9 (1) el receptor del mensaje queda implícito.

Por último y en relación al trato de (P) con (H), éste está caracterizado por la actitud desafiante de la primera, que queda manifiesta en las marcas modales en T10 (1), T10 (2) y T10 (3).

Tabla 10: La relación entre (H) y (P)

T10 (1)	This teacher from primary 7 stops us. Names? I[(P)]'ll report you [(H) y (CH)] to the headmaster tomorrow. But Miss. Save it for Mr Thompson she says.	Chapter 7: Black Bottom', vs.30-32
T10 (2)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(P)→ (H), (CH)] [...] Excuse me! Intención: Pedir atención <sup>72</sup>	'Chapter 7. The Black Bottom', v. 29
T10 (3)	(H) → [(E) → (R)]; (H) → [(P)→ (H), (CH)] [...] Save it for Mr Thompson she says Intención: Ordenar, denegar permiso, amenazar	'Chapter 7. The Black Bottom', v.32

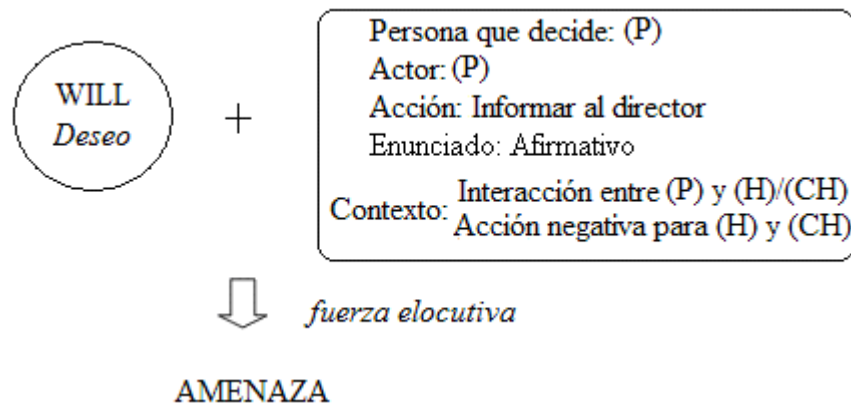
En T10 (1), el discurso de (H) reproduce de forma directa su interacción con (P) de forma que el lector la recibe tal y como se produjo. (H) reproduce su participación en la conversación (*But Miss*) en estilo directo libre, acercando aún más la elaboración de la conversación a una situación real. El modal *will* marca el contenido de la proposición [(P) REPORT YOU TO THE HEADMASTER TOMORROW] e indica el deseo y la determinación de (P) de cumplir la acción.

El *Gráfico 9* recoge las variables semánticas, sintácticas y contextuales que marcan la fuerza elocutiva del mensaje en T10 (1). En este ejemplo, (P) es tanto la persona que decide como la que realiza la acción, expresada a través de un enunciado afirmativo. Los motivos por los que el deseo manifiesto de (P) es interpretado como una amenaza son, por un lado, las consecuencias negativas que derivan de la acción de (P) y afectan a (H) y a (CH); y, por otro, la superioridad de (P) tanto en edad como en posición social.

<sup>72</sup> La profesora, al pedir atención, indirectamente ordena a los receptores que dejen de hacer lo que les ocupa, en éste caso la pelea.

T10 (1) I[(P)]'ll report you [(H) y (CH)] to the headmaster tomorrow.

Gráfico 9: I'll report you to the headmaster tomorrow T10 (1)



T10 (2) Excuse me!

T10 (3) Save it for Mr. Thompson/ she says

Los enunciados imperativos en T10 (2) y T10 (3) refuerzan la supremacía de (P) sobre (H) y (CH), quienes están subordinados a los deseos de (P) [T10 (1)]. La actitud no dialogante de (P), que priva a (H) de la posibilidad de explicar la situación [T10 (2)], evidencia la soledad de (H) en el entorno del colegio, su aislamiento y segregación. Podemos concluir cómo el testimonio de (H) desvela el retrato alarmante de su entorno escolar, caracterizado por las locuciones racistas de sus profesoras.

Seguidamente estudiamos la relación entre (H) y el personal de administración (F) y (CaH). Éste es un vínculo caracterizado por la subordinación de la niña, que depende de la voluntad de (F) y (CaH) para obtener información sobre su madre biológica. Así, la relación entre estas voces es en parte parecida a aquella entre la hija y las voces de (HeMB) y (AB), tal y como hemos visto en la sección B.

E. La solicitud de información: (H) en contacto con (CaH) y (F).

El vínculo modal de (H) con el funcionario (F) y de (H) con la agente consejera (CaH) está recogido, respectivamente, en 'Chapter 2: The Original Birth Certificate' y



‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’. Estos poemas forman parte de la primera sección del poemario (1961-1962), en la que la voz de la hija (H) está vinculada a la de una niña de un año. Desconocemos el motivo por el que la interacción de (H) con (F) y (CaH) está incluida en este marco temporal ya que, por una parte, es imposible que (H) participe en esta conversación con la edad de un año; y, por otra, el contenido y la forma de los mensajes de (H) no responden a la locución de un bebé.

La actitud de las voces de la consejera social (CaH) y el funcionario (F) en relación con (H) es especialmente relevante en el estudio de la realidad de ésta última porque éstas representan el posible nexo de unión entre la niña (H) y su madre biológica (MB). Así, la agente consejera (CaH) cuenta con la posibilidad lógica de ofrecer a (H) la oportunidad de conocer a (MB) y, a su vez, el funcionario (F) puede facilitar a (H) información sobre su origen. Se establece así una relación de dependencia y subordinación de (H) con respecto a (CaH) y (F), reforzada por la diferencia de edad, posición y conocimiento. La aportación semántica de los verbos modales auxiliares recogidos en la *Tabla 11* describe el vínculo entre estas voces.

*Tabla 11: La relación entre (H) y el personal de administración: (CaH) y (F)*

T11 (1)	<b>Can</b> you (CaH) start to trace through marriage certificates?	Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v.2
T11 (2)	<i>It will take three weeks what do you [(H)] expect from it</i>	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 2-3
T11 (3)	she [(CaH)]’s found someone who <b>might</b> be her [(MB)] she’s not sure; do I know my grandmother’s name?	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs.7-8
T11 (4)	[...] do I [(H)] know my grandmother’s name? <i>Pity. She(CaH)’ll be in touch, not sure when</i>	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs.8-9
T11(5)	I [(H)] say to the man at the desk [(F)] <b>I’d</b> like my original birth certificate	‘Chapter 2. The Original Birth Certificate’, vs. 1-2

En general, la voz poética (H), en una posición de dependencia, solicita información a (CaH) y a (F) de forma indirecta [T11 (1) y T11(5)]. La consejera (CaH) y el funcionario (F) colaboran con la hija, aunque su discurso no corresponde con las marcas de cortesía del emisor (H). A su vez, el contenido de los mensajes de (CaH) se caracterizan por la incertidumbre, ya sea en cuanto a la información que ofrece [T11 (3)], ya sea en cuanto a la constancia de su colaboración [T11 (4)].

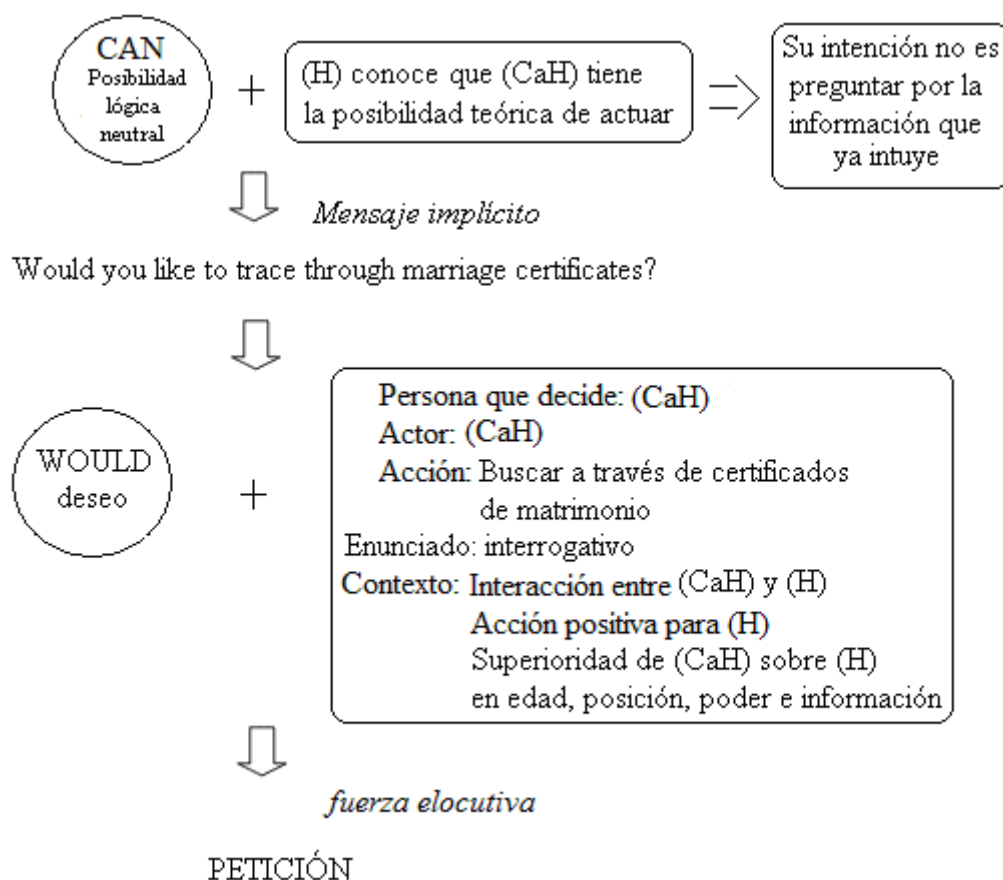
La relación entre (H) y (CaH) se pone de manifiesto en el poema ‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’. El contenido onírico de este poema indica que la conversación entre (H) y (CaH) nunca tuvo lugar. La misma narración de la hija parece unirse con el sueño de (MA) en los últimos versos: *Now I come from her/ the mother who stole my milk teeth / ate the digestive left for Santa* (vs. 37-39).

Real o figurado, el vínculo que se establece entre (H) y (CaH) está marcado modalmente a través de, por un lado, la solicitud de (H) [T11 (1)], y, por otro, las predicciones [T11 (2)] y la incertidumbre [T11 (3) y T11 (4)] de (CaH). La relación entre ambas voces presenta un orden jerárquico en el que (H) depende de las predicciones de (CaH) y de su deseo de colaborar. Esta posición también está modalmente representada, ya que la voz de (CaH) es quien decide la *modalidad* del mensaje en T11 (2), T11 (3) y T11 (4).

Si bien el hablante (H) en T11 (1) literalmente pregunta al receptor del mensaje (CaH) por su capacidad para realizar una acción, el acto de habla implícito en este mensaje es solicitar al oyente que cumpla dicha acción. Así, (CaH) cuenta con la posibilidad teórica de buscar en los certificados matrimoniales, una acción que depende en gran medida de su voluntad como sujeto agente. El *Gráfico 10* presenta las variables contextuales que delimitan la fuerza elocutiva de la proposición.

T11 (1) **Can** you (CaH) start to trace through marriage certificates?

Gráfico 10: Can you start to trace through marriage certificates?



El mensaje en T11 (1) se caracteriza por la contradicción entre lo gramaticalmente expresado y la fuerza elocutiva del mensaje. Así, la intención de (H) a través de esta oración interrogativa es manifestar de forma indirecta el deseo de que el receptor actúe, más allá de la mera solicitud de información en relación a sus facultades teóricas. Esta misma diferencia entre la información y la actuación es la que justifica los dos tipos de bloques semánticos modales descritos en Quereda (1997:184-185): la ‘modalidad de conocimiento’ y la ‘modalidad de influencia’.

Los factores que describen el acto de habla implícito en T11 (1) como una petición son la posibilidad teórica de (CaH) para actuar, la repercusión positiva de esta acción en (H), el sometimiento de la acción a la voluntad de (CaH) y finalmente la superioridad jerárquica de (CaH) en relación a su edad, posición e información. (40) recoge la proposición implícita que subyace al contenido del mensaje en T11 (1), en la que (CaH) está en posición de aceptar o de rechazar la solicitud de la hija.

(40) Would you (CaH) like to trace through marriage certificates?

Pese a que (CaH) no manifiesta explícitamente su voluntad por ayudar a (H), la colaboración de la consejera (CaH) se desprende del enunciado afirmativo en el que predice el tiempo estimado para cumplir la acción [T11 (2)].

T11 (2) It [la búsqueda a través de los certificados] **will** take three weeks

La voz poética (H) reproduce en estilo directo la conversación telefónica con la consejera (CaH) [T11 (1) y T11 (2)] y hace así evidente la distinta manera en la que (H) y (CaH) presentan el contenido del mensaje. Mientras que (H) expresa su petición de forma indirecta [T11 (1)], el discurso de (CaH) marca su superioridad jerárquica [T11 (2)]. Por una parte, el mensaje de (CaH) no incluye indicadores de proximidad con el interlocutor, ya sean términos que demuestren cercanía para dirigirse a la pequeña (*darling, my dear*), ya sea una contestación directa a la petición de (H) que refuerce su interés en colaborar (*Yes, sure, Of course*). Por otra parte, (CaH) solicita información a (H) a través de un enunciado interrogativo directo (41), el cual carece de cualquier marca modal remota que atenúe la imposición del hablante en el receptor del mensaje.

(41) what do you expect from it

(42) what **would** you like to do with this information

(43) **could** you tell me what you **would** like to do with this information.

En los ejemplos (42) y (43) hemos reformulado el mensaje original de (CaH), recogido en (41), con la intención de ilustrar que éste último puede entenderse como inquisitivo y mostrar cómo el uso de formas verbales modales tentativas [(42) y (43)] y enunciados interrogativos indirectos [(43)] reduce la posible intimidación del hablante sobre el receptor. La ausencia de este tipo de marcadores es indicativa de la actitud de (CaH) con respecto a (H). Así, la forma modal *would* en (42) y (43) plantea de manera tentativa los deseos del receptor del mensaje. A su vez, la aportación semántica de *could* en (43) es similar al valor del mismo auxiliar en su forma neutral (*can*) en T11 (1); es decir, más allá de cuestionar la posibilidad lógica del receptor para contestar a su solicitud, el hablante pregunta implícitamente por su deseo de colaborar con él.

T11 (1) **Can** you (CaH) start to trace through marriage certificates?

T11 (3) She (CaH)'s found someone who **might** be her [(MB)]

Los resultados que (CaH) obtiene tras la búsqueda de información sobre (MB) están descritos a partir del valor de incertidumbre aportado por la forma modal *might* [T11 (3)]. La propia inseguridad de la consejera (CaH) ante la veracidad de la información viene a su vez reforzada a través de la negación del adjetivo modal *sure* en (44).

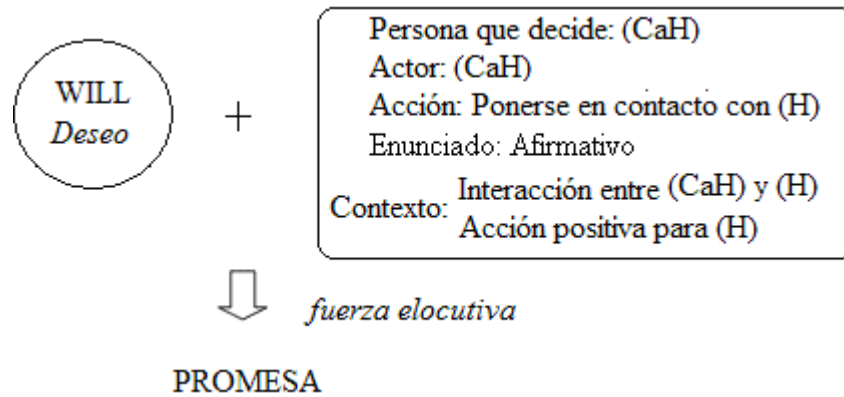
(44) she [(CaH)]'s not sure.

Frente al uso del estilo directo a través del cual (H) reproduce su primera conversación con la consejera (CaH) [T11 (1) y T11 (2)], la hija (H) hace uso del estilo indirecto libre para reproducir el mensaje en el que la consejera le ofrece la información sobre su madre biológica [T11 (3)]. En este último caso, (H) participa en la responsabilidad sobre el valor modal del mensaje y muestra que ha asimilado el contenido del mismo.

Pese a la inseguridad sobre la realidad del contenido de su mensaje [T11 (3)], (CaH) expresa su compromiso a colaborar con (H) en T11 (4). El *Gráfico 11* recoge las variables que describen la fuerza elocutiva de este último mensaje como una promesa. Aquí, (CaH) es la persona que decide ponerse en contacto con (H) y, a su vez, el sujeto agente en una acción que tiene una consecuencia positiva para la hija.

T11 (4) She'll be in touch, not sure when

Gráfico 11: *She'll be in touch*

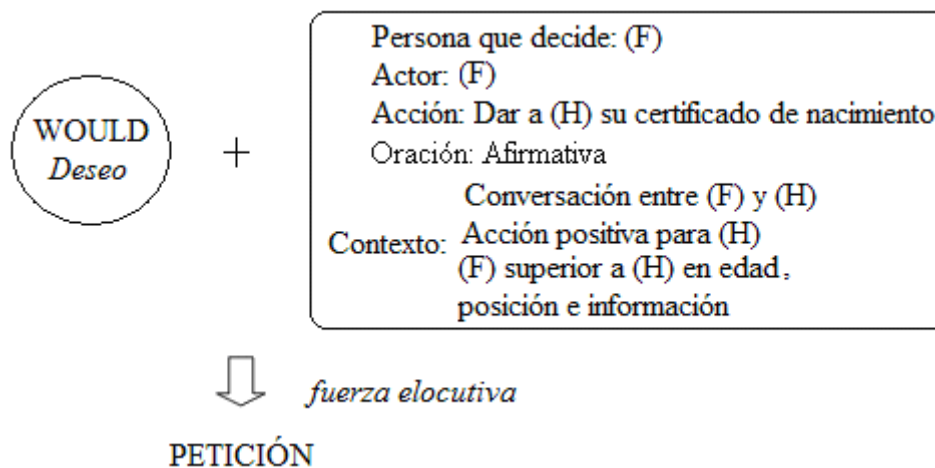


La determinación de (CaH) de cumplir su promesa está, no obstante, mermada por la inseguridad que ella misma manifiesta a través de la estructura atributiva siguiente (*not sure when*) y la negación del adjetivo modal *sure*. Así, el término *sure* aparece repetido dos veces en el discurso de (CaH) en dos versos contiguos (8 y 9), marcando la incertidumbre de (CaH) en relación al resultado de su búsqueda [T11 (3)] y a su mismo ofrecimiento de colaborar [T11 (4)].

Una relación semejante a la descrita entre (H) y (CaH) se establece entre (H) y un funcionario (F) [T11(5)]. De nuevo, (H) ocupa una posición jerárquica inferior en edad y en posición social en la que depende del interlocutor (F) para conseguir la información que desea. (F), al igual que (CaH), se convierte en el vínculo temporal entre la hija y la madre biológica. La voz poética (H) reproduce en estilo directo la petición que dirige a (F) y que expresa de manera indirecta a través de la forma remota *would* ('*d*) [T11(5)]. El Gráfico 12 incluye las variables que describen la fuerza elocutiva de este mensaje. Así, la solicitud se representa implícitamente mediante el deseo remoto de (H), quien depende de la colaboración y la voluntad de (F) para obtener su certificado de nacimiento. (F) es tanto la voz que decide el valor modal que marca la acción como el sujeto agente.

T11(5) I'd like my original birth certificate

Gráfico 12: [T11(5)]



Podemos concluir que la incertidumbre de (H) en relación con (CaH) y (F) está asociada al desconocimiento de si éstos últimos aceptarán su solicitud o, incluso, de si ellos poseen la información sobre su madre biológica. En todos los casos, el sufrimiento de (H) es aún mayor dado que se prolonga en el tiempo.

La última sección está dedicada a la valoración de las preferencias artístico-culturales de la hija, más allá del entorno inmediato.

#### F. La visión multicultural de la hija

Si bien los casos en los que (H) marca modalmente su relación con el arte son escasos (*Tabla 12*), cabe aquí mencionarlos con la intención de describir el tipo de referencias artísticas que forman parte de su visión multi-cultural.

Tabla 12: La relación entre (H) y el arte

T12 (1)	[...] Round at her [(AH)] house we put on the old record player and mime to Pearl Bailey Tired of the life I lead, tired of the blues I breed and Bessie Smith I <b>can't</b> do without my kitchen man.	'Chapter 6: The Telling Part', vs.73-76
T12 (2)	I[(H)]'m not sure maybe I'd prefer Katherine Hepburn tossing my red hair, having a hot temper. [...]	'Chapter 7: Black Bottom', vs.74-76
T12 (3)	[...] I [(H)] says to my teacher <b>Can't</b> I be Elizabeth Taylor, drunk and fat [...]	'Chapter 7: Black Bottom', vs.76-77

El ejemplo T12 (1) corresponde con el título de una canción de Bessie Smith, incluida en el anexo *corpus 1*. La voz en esta canción está representada por una señora (v.1) que establece una relación jerárquica de superioridad con respecto al resto de personas que trabajan para ella: sirvientes (v.2), criados (v.3), mayordomos (v.4) y doncellas (v.4). Pese a su situación social, el modal *can't* en este caso indica que la voz carece de la posibilidad teórica de prescindir de su cocinero.

T12 (1) I **can't** do without my kitchen man

Aquí, las características inherentes que la privan de esta capacidad están no obstante fundadas en un aspecto físico, el placer por la comida, y no tanto en el vínculo afectivo con el cocinero, tal y como indica el listado de comidas que sucede al mensaje *he means too much* (v.17). Las formas léxicas relacionadas con el campo semántico de 'comida' coaparecen con otras formas de palabra que marcan el fuerte deseo de la señora: *crazy 'bout* (v. 10), *wild about* (v.12). A su vez, la idea de pertenencia, con la que la voz señala el vínculo con el cocinero queda evidente en la repetición del posesivo *my* (vs. 11, 14, 21, 24, 27 y 34).

Otras marcas verbales modales en la letra de esta canción, que forma parte de la realidad de (H) muestran igualmente la actitud frívola de la voz en esta melodía en relación a las personas que forman parte de su entorno cercano. Éste es el caso de *would* y *can* en (45). Con el primero, la voz describe como necesariamente lógica su posición de indiferencia con respecto al resto de personal; con el segundo, la voz evidencia su poder al supeditar la marcha de sus criados al hecho de que ella les conceda su permiso.



(45) Anybody else **can** leave  
 And I **would** only laugh  
 But he means too much to me  
 “I can’t do without my kitchen man”, vs. 15-17

La voz poética destaca el título de la canción, mostrando su preferencia personal frente a la mayoría de los jóvenes en su entorno, los cuales admiran a los ídolos americanos del momento: Donny Osmond y David Cassidy. (H) elige letras con un trasfondo de crítica social y racial, que en este caso resulta del contraste entre lo banal y lo esencial.

El aspecto más significativo en relación a la siguiente pareja de ejemplos [T12 (2) y T12 (3)] es el modo en el que la voz poética (PH) priva a (H) del desarrollo de sus gustos personales.

T12 (2) I[(H)]’m not sure maybe **I’d** prefer Katherine  
 Hepburn tossing my red hair, having a hot temper. [...]

T12 (3) [...] I [(H)] says to my teacher **Can’t** I be  
 Elizabeth Taylor, drunk and fat [...]

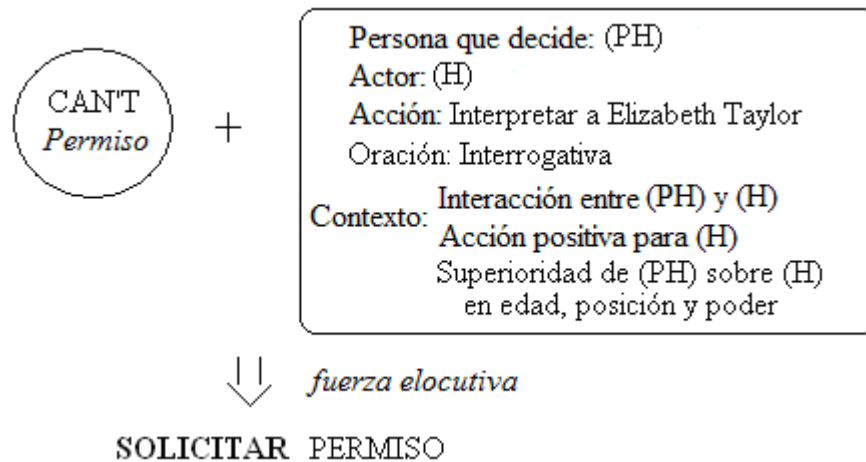
En T12 (2), (H) marca su deseo remoto de interpretar a Katherine Hepburn en la obra del colegio, indicado a través de la forma modal *would*. Ante un listado de posibles actrices, entre las que incluye a Bette Davis, Katherine Hepburn y Elizabeth Taylor, (H) muestra su indecisión a través de otras marcas modales léxicas como *sure* y *maybe* (46).

(46) I [(H)]’m not sure maybe I’d prefer Katherine  
 Hepburn tossing my red hair, having a hot  
 temper. [...]  
 ‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 74-76

Por su parte T12 (3) señala que la elección de (H) está supeditada a la voluntad de la profesora. (H) marca la proposición [I AM ELIZABETH TAYLOR] con el modal

*can't* y la presenta en un enunciado interrogativo en el que la docente aparece como el receptor del mensaje y, a su vez, la persona que decide sobre la petición del hablante (Gráfico 13). Aquí, y pese a la falta de un signo de interrogación, la inversión del verbo modal auxiliar (*can*) y del sujeto (*I*) señala que se trata de un enunciado interrogativo.

Gráfico 13: Can't I be Elizabeth Taylor



En este mismo caso, la forma negativa del modal (*can't*) parece añadir un matiz negativo a la proposición dado que si comparamos este ejemplo con el mismo mensaje marcado esta vez con la forma modal *can* (47), observamos que, pese a que en ambos casos la intención del hablante es la solicitud del permiso de (PH), en este último ejemplo la petición parece ser más neutral, sin implicar que el hablante anticipe el rechazo. Ante la solicitud de (H), (PH) deniega su consentimiento; una oposición que está reforzada por el comportamiento de ésta última (48).

(47) Can I be Elizabeth Taylor.

(48) [...] And she/ just laughed, not much chance of that

‘Chapter 7: Black Bottom, vs. 77 y 78

En resumen, la hija encuentra en el arte un espacio en el que desarrollar su propia identidad, que supera las limitaciones geográficas o mediáticas y atiende a otras cuestiones como la discriminación social. La posición de la profesora con respecto a la hija en relación a las preferencias artísticas de ésta última es probablemente otro ejemplo de su actitud segregacionista.

El estudio de la *modalidad* en el discurso de la voz poética de la hija (H) nos sirve para establecer que la perspectiva de (H) ante el proceso de adopción está presentada a través de las características inherentes que la dotan o la privan de la posibilidad lógica de identificarse con las voces en su entorno, asimilar sus mensajes o compartir su actitud. El valor de posibilidad teórica está recogido en las formas *can*, *can't* y *could*, que representan casi la mitad del total de las formas modales auxiliares asociadas a la categoría de 'conocimiento' en (H).

La experiencia de la hija está igualmente estructurada atendiendo a los planteamientos hipotéticos que quedan descritos como necesariamente verdaderos. Así, el resto de las marcas verbales modales asociadas a la idea de 'conocimiento' aportan un valor de conjetura, recogido en las formas *will* y *would*. Estos planteamientos y la propia imaginación de la hija son el camino a partir del que ésta se enfrenta al desconocimiento sobre su origen y a la segregación. Las conjeturas están también vinculadas con los comentarios discriminatorios de (PH), así como con la incertidumbre sobre su madre biológica. Ésta última aparece relacionada con el comportamiento y la información ofrecida por las voces de la consejera (CaH), la hermana de la madre biológica (HeMB) y su abuela (AB).

Por último, (H) queda subordinada al deseo de los participantes en su entorno, como indica el hecho de que el bloque semántico de 'influencia' quede principalmente asociado a la volición de las voces poéticas secundarias de la consejera (CaH), la hermana de la madre biológica (HeMB), una profesora (P), la madre adoptiva (MA) y Ángela Davis. Dicho deseo está relacionado con el compromiso de favorecer el contacto con su madre biológica, las amenazas de su profesora y la posición política y moral de Angela Davis. El propio deseo de (H) queda a su vez supeditado al permiso de las voces de la profesora y la consejera.

### 3.3. LA MADRE ADOPTIVA (MA) A TRAVÉS DE LA *MODALIDAD* VERBAL

*I [(MA)] always wanted to give birth  
do that incredible natural thing  
that women do---I nearly broke down  
when I heard we [(MA)+(PA)] couldn't,  
'I always wanted to give birth', vs. 1-4*

#### 3.3.1. Introducción

Esta sección estudia la realidad de la voz poética de la madre adoptiva (MA) tal y como se presenta en su discurso a través de la descripción y el análisis de la elección morfo-sintáctica de verbos modales auxiliares y enunciados en modo imperativo; es decir, de la representación gramatical de la *modalidad*. Estas marcas modales indican, por un lado, la actitud de (MA) ante el mundo que la rodea y, por otro lado, la posición de las voces poéticas dependientes ante (MA) y su realidad.

El corpus de poemas que hemos analizado está compuesto por cada uno de los poemas en los que (MA) interviene como voz poética independiente. En concreto, el *discurso poético de la madre adoptiva* (MA) está recogido en: 'I always wanted to give birth', 'Chapter 1: The Seed', 'Chapter 3: The Waiting Lists', 'Chapter 4: Baby Lazarus', 'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', 'Chapter 6: The Telling Part', 'Chapter 7: Black Bottom', 'Chapter 9: The Phone Call', Chapter 10: 'The Meeting Dream' y 'When I'm by myself watching the box'.

El análisis de la aportación semántica de cada forma verbal modal a la experiencia de la voz poética (MA) está organizado atendiendo a dos parámetros relacionados entre sí, por un lado, los temas predominantes en su locución; y, por otro, el mapa de voces dependientes y participantes en su discurso. Los gráficos 1 y 2 muestran la información relacionada con estos dos aspectos. El *Gráfico 2* abarca aquellos participantes y voces dependientes que emanan del discurso de la voz poética independiente (MA). Por su parte, la información relacionada con las voces y participantes que derivan de los mensajes de las voces dependientes está incluida en los gráficos 4 y 5.

Gráfico 1: Cómputo de temas en el discurso poético de la madre adoptiva (MA)

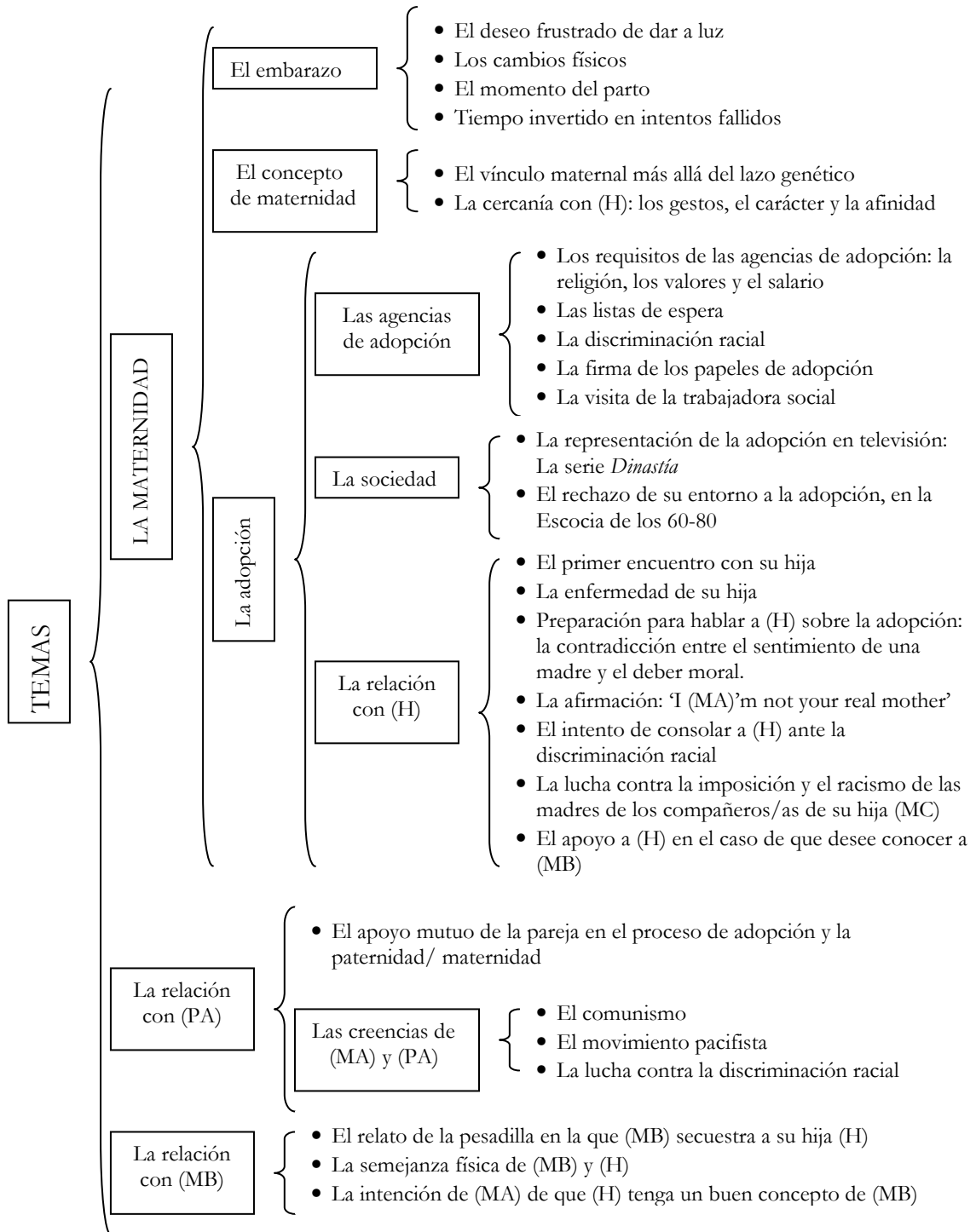
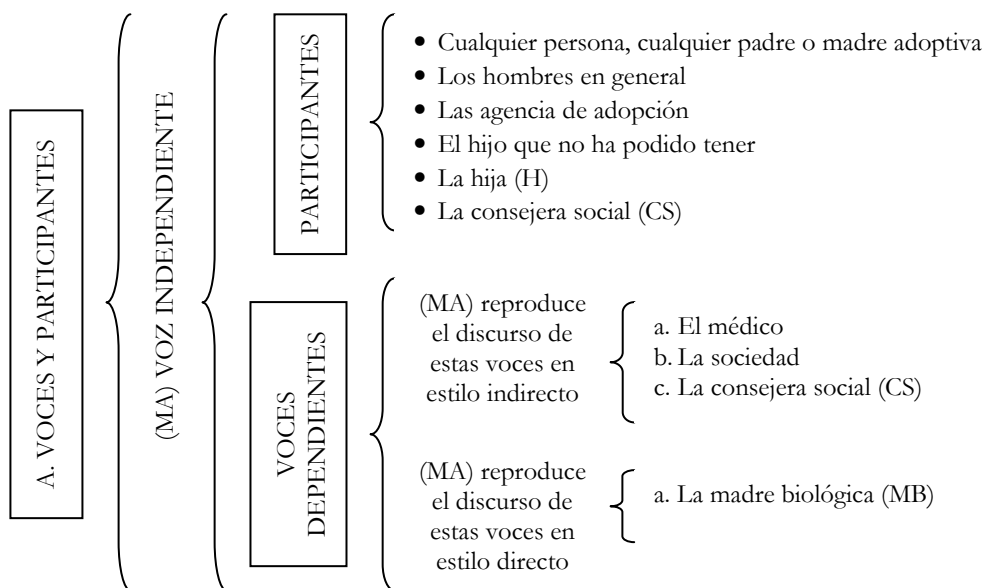


Gráfico 2: Participantes y voces dependientes en (MA)



El análisis queda finalmente dividido en los siguientes apartados:

- 3.2.1. Selección y tipificación de cada uno de los verbos modales auxiliares y de los enunciados en modo imperativo.
- 3.2.2. Presentación de cada verbo modal auxiliar en su co-texto y representación gráfica de la relación modal establecida.
- 3.2.3. Descripción y análisis de la perspectiva de (MA) y su entorno ante el proceso de adopción.

### 3.3.2. Clasificación de los datos

Este apartado incluye la clasificación del conjunto de formas verbales modales en la locución de (MA). La *Tabla 1* presenta en primer lugar todas las formas verbales auxiliares organizadas según las bases que acabamos de mencionar. De izquierda a derecha, las columnas incluyen la información relativa a: la relación modal establecida entre la voz poética que decide la marca modal y aquella voz, participante, proceso o concepto modificado por su valor; el nivel discursivo y la subcategoría a la que está vinculada la forma modal; y la relación de verbos modales auxiliares junto a su frecuencia en dicha categoría. Para facilitar una visión de conjunto de las relaciones modales en la locución de (MA), el co-texto de las formas verbales no está incluido en la *Tabla 1*. Este último queda presentado en la sección 3.2.2.

*Tabla 1:* Verbos modales auxiliares en el discurso de la madre adoptiva (MA)

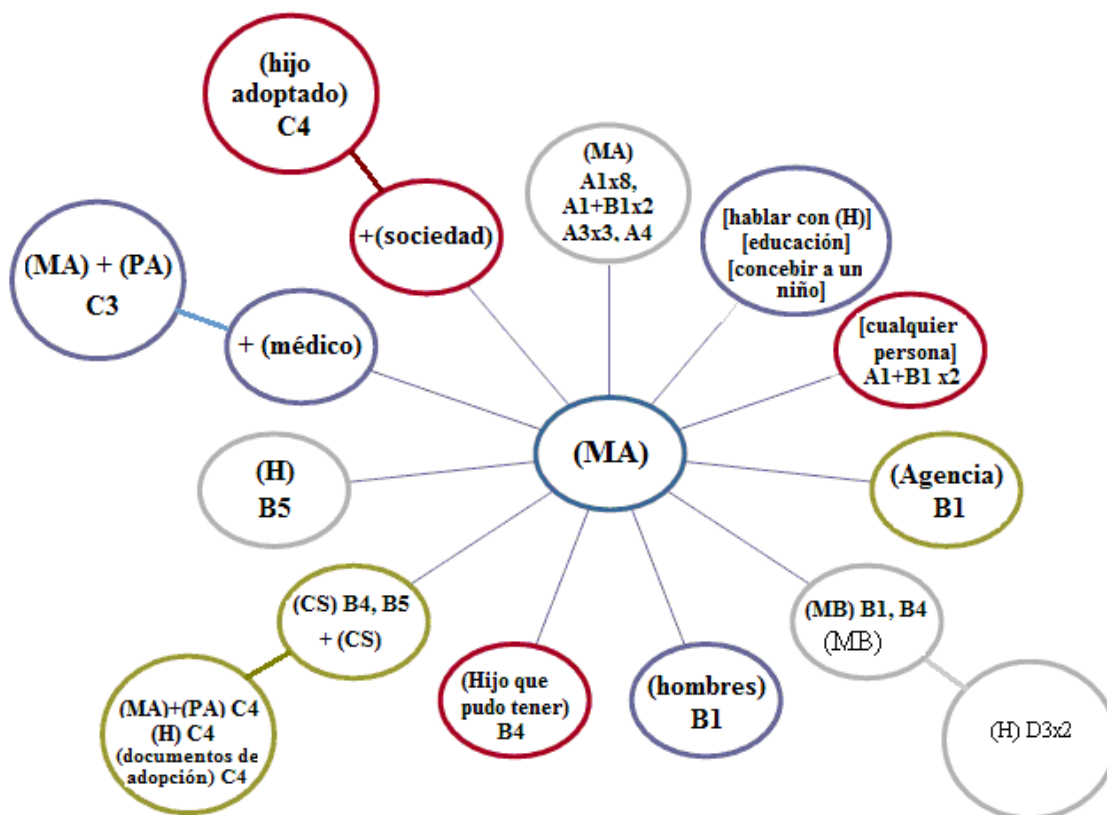
Relación modal		Nivel	Clase	Verbos modales auxiliares
Voz poética que decide la <i>modalidad</i>	Voz, participante, proceso o concepto marcado por la <i>modalidad</i>			
(MA)	(MA)	A	A1	Can't (1) Could (3) Couldn't (1) Had to (1) Would (1) / 'd (1)
			A3	Won't (1) 'd 'll
			A4	'll
(MA)	(MA) + referencia general	A+ B	A1+ B1	Can't (2)
(MA)	Los hombres en general		B1	Can (1)
	1. Quedarse			

	embarazada 2. Personal de la agencia de adopción	B		Could (2)
	1. Hablar con (H) 2. (MB)			Will (2)
	Temas relacionados con la educación de (H)			Would (1)
	1. Hijo que pudo tener 2. (MB)		B4	Could (2)
	(CS)			Willnae (1)
	1. (CS) 2. (H)		B5	'll (2)
(MA) + (El médico)	[(MA) + (PA)]	C	C3	Couldn't (1)
(MA) + (CS)	[(MA) + (PA)]		C4	Can (1)
(MA) + (CS)	Documentos de adopción			Can't (1)
(MA) + (CS)	(H)			Won't (1)
(MA) + (sociedad)	(Hijo adoptado)			Would (1)
1. (MB) 2. (MB)	1. (H) 2. (H)	D	D3	Can (2)

Pese a que la voz poética independiente (MA) no decide el contenido modal de parte de su discurso, todas las relaciones modales y discursivas tienen su origen en la locución de la madre adoptiva (MA), quien ocupa una posición central en todos los casos. El *Gráfico 3* ilustra este mapa de vínculos entre la voz independiente, las voces dependientes y los participantes que determinan la realidad de la voz poética principal (MA). Este también incluye aquellos casos en los que un proceso, concepto o cosa queda descrito de forma modal. Hemos destacado en negrita aquellos ejemplos en los que la madre adoptiva controla el contenido y la forma del mensaje completa (niveles 'A' y 'B') o parcialmente (nivel 'C'). Por último, el símbolo '+' señala la responsabilidad compartida de la madre adoptiva (MA) y las voces dependientes en aquellos ejemplos asociados al nivel 'C'.



Gráfico 3. La voz independiente (MA) y el mapa de voces dependientes y participantes en su locución: relaciones modales y niveles discursivos asociados.

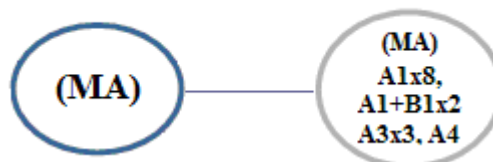


Los datos que arroja el Gráfico 3 permiten diferenciar los siguientes tipos de vínculos modales y discursivos en la locución de (MA), que están asociados a los cuatro niveles principales que destacamos en el modelo presentado en la introducción al capítulo 3 (sección C.b.).

1. La voz poética independiente (MA) en relación a ella misma (nivel 'A')

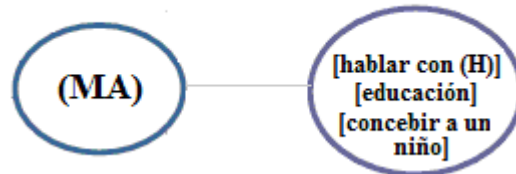
(MA) se define a sí misma como sujeto afectado por la marca verbal modal en once ocasiones (Imagen 1).

Imagen 1: (MA), representación modal de sí misma



Igualmente, la voz poética presenta su propia posición ante su entorno atendiendo a la marca verbal modal con la que describe a un proceso o concepto (*Imagen 2*).

*Imagen 2* : La voz poética independiente (MA) y su entorno



Por último, hay dos casos en los que (MA) es responsable del valor modal del mensaje que marca a la misma voz poética (nivel 'A') y a un participante (nivel 'B') (*Imagen 3*).

*Imagen 3*: (MA), representación modal de un participante y de sí misma



2. La voz poética independiente (MA) describe modalmente a un participante ('nivel B').

En este nivel, el listado de participantes afectados por la marca verbal modal son:

- Los hombres en general, (B1)
- El personal de la agencia de adopción, (B1x2)
- La madre biológica (MB), (B1) y (B4)
- El hijo que pudo tener (B4)
- La consejera social (CS), (B4) y (B5)
- La hija (H), (B5)

A modo de ejemplo, la *Imagen 4* muestra la relación modal establecida entre (MA) y (MB).

*Imagen 4*: Relación modal entre la voz independiente (MA) y un participante (MB)

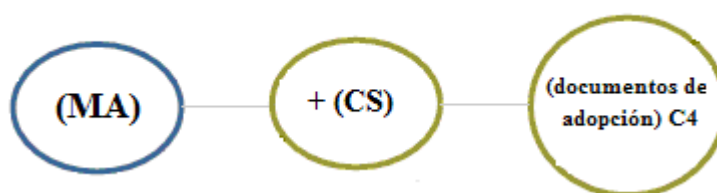


3. Relaciones modales en los mensajes de voces dependientes que (MA) reproduce en estilo indirecto (nivel 'C').

En todos los casos agrupados en el nivel 'C', la voz poética principal (MA) comparte con una voz dependiente la responsabilidad sobre el contenido modal y la forma de un mensaje que describe a un objeto (*Imagen 5*), o a un participante (*Imagen 6*).

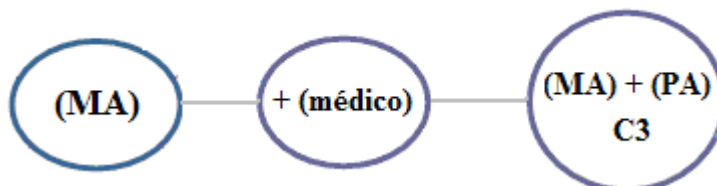
En la *Imagen 5*, (MA) reproduce en estilo indirecto el mensaje de la voz poética secundaria de la consejera (CS). Ambas voces influyen sobre el valor modal que describe a un objeto (los papeles de adopción).

*Imagen 5* : (MA) y (CS) ante los papeles de adopción



La responsabilidad compartida de (MA) y una voz dependiente sobre el valor modal del mensaje resulta igualmente en la descripción de uno o más participantes. En ocasiones, uno de los participantes puede ser la misma voz poética independiente (*Imagen 6*).

*Imagen 6* : (MA) y (médico) describen modalmente a (MA) y (PA)



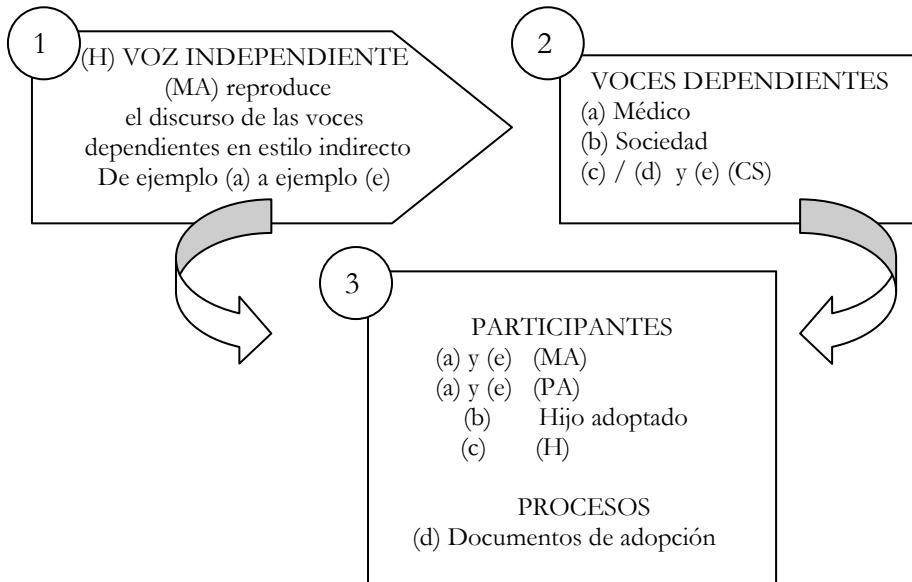
El *Gráfico 4* muestra los casos asociados al nivel 'C' [(a)-(e)]. Aquí, la voz principal (MA) (cuadro 1) y una voz secundaria (cuadro 2) comparten el control sobre el contenido modal del mensaje que describe a una red de voces, participantes y objetos (cuadro 3). Las letras [(a)-(e)] indican los vínculos modales particulares a cada ejemplo.

- (a) I [(MA)] nearly broke down/ when I heard we couldn't (n. C3)
- (b) who knew what it [hijo adoptado]would turn out to be (n. C4)
- (c) she [(H)] won't pass the doctor's test (n.C4)

(d) The adoption papers/ can't be signed (n.C4)

(e) We [(MA) + (PA)] can pick her [(H)] up in two days (n. C4)

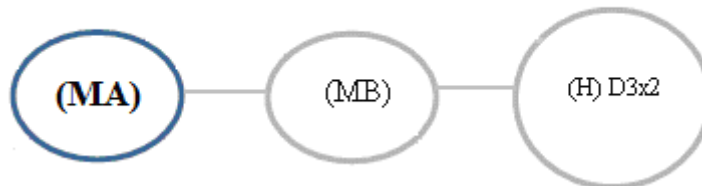
Gráfico 4: Voz independiente, voces dependientes y participantes, nivel 'C'



4. La voz independiente (MA) reproduce en estilo directo el mensaje de una voz dependiente, en el cual esta última describe modalmente a un participante. (MA) queda al margen del contenido y la forma de estos mensajes ('nivel D').

Los únicos dos casos en la locución de (MA) cuyo comportamiento corresponde al nivel 'D' están asociados a la madre biológica como voz poética secundaria y a la hija como participante (*Imagen 7*).

Imagen 7: (MB) describe modalmente a (H)

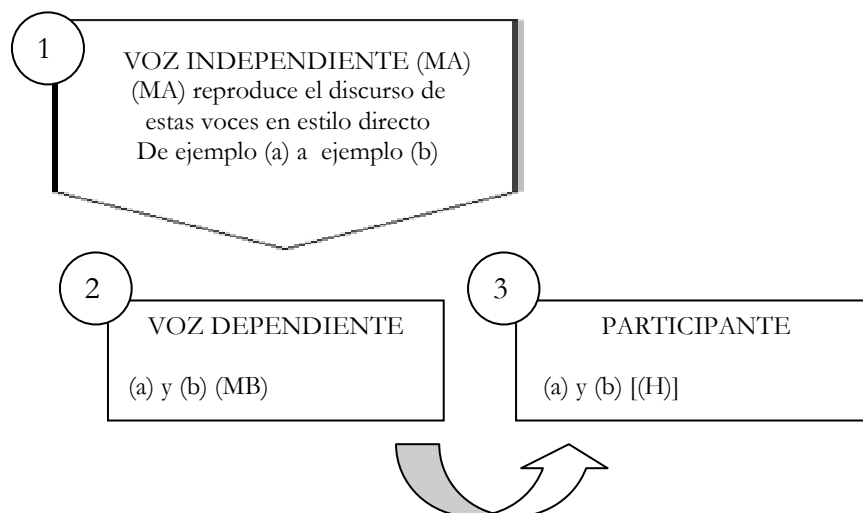


El Gráfico 5 presenta este vínculo modal y discursivo. Así, la voz independiente (MA) (cuadro 1) reproduce en estilo directo las palabras de (MB) (cuadro 2), y (MB), como único responsable del valor modal del mensaje, determina al participante (H) (cuadro 3). Las letras [(a) y (b)] en este gráfico vinculan a las voces y a los participantes atendiendo a la relación modal establecida en cada caso.

(a) can you [(MA)] let me see her? (n. D3)

(b) Can you [(MA)]? (n. D3)

Gráfico 5: Voz independiente, voces dependientes y participantes, nivel 'D'



El estudio de las marcas verbales modales en la locución de la voz poética de la madre adoptiva (MA) incluye igualmente el análisis de los enunciados en modo imperativo. Seguidamente presentamos y clasificamos todos los casos relacionados con esta forma verbal.

(MA) utiliza el modo imperativo en cinco contextos conversacionales. En cuatro de ellos (MA) reproduce sus propias palabras y los receptores del mensaje son ella misma (MA), el lector (L), las madres de los compañeros de colegio de su hija (MC) y su hija (H). Finalmente, hay una última situación en la que (MA) reproduce las proposiciones imperativas de las voces de (MC). La siguiente tabla muestra las proposiciones imperativas en el discurso de (MA), que quedan clasificadas atendiendo al emisor y al receptor del mensaje. A su vez, la columna a la derecha indica la intención del hablante.





Tabla 2: El modo imperativo en la locución de la madre adoptiva (MA)

(MA) → [(E) → (R)]	Ejemplos	Intención
(MA) → [(MA) → (MA)]	[...] <i>Don't get overwrought</i> (v. 10; Chapter 4: <i>Baby Lazarus</i> )	Ordenar
	[...] <i>'drop/ it, you'll get hurt'</i> (vs. 26-27; Chapter 9: <i>The Phone Call</i> )	Ordenar, imponer
(MA) → [(MA) → (R)]	[...] <i>so picture me/ when I see those lips.</i> (vs.14-15; Chapter 5: <i>The Tweed Hat Dream</i> )	Pedir, Insistir
(MA) → [(MA) → (MC)]	[...] <i>You tell your little girl to stop calling / my little girl names</i> (vs. 46-47; Chapter 7: <i>Black Bottom</i> )	Ordenar y contraatacar
(MA) → [(MA) → (H)]	<i>let's have some tea and cake, [...]</i> (v. 70; Chapter 7: <i>Black Bottom</i> )	Sugerir y animar
	[...] <i>forget them.</i> (v. 70; Chapter 7: <i>Black Bottom</i> )	Aconsejar y animar
(MA) → [(MC) → (MA)]	[...] <i>You tell. You tell. You tell</i> (v.45; Chapter 7: <i>Black Bottom</i> )	Exhortar y desafiar

3.3.3. Tipificación de las formas verbales modales auxiliares en su co-texto

A continuación recogemos los verbos modales auxiliares en el discurso de (MA), vinculados a su co-texto y a su vez organizados de acuerdo al modelo de relaciones discursivo-modales. Igualmente, cada caso está acompañado de una representación gráfica que atiende a quién decide el valor modal, qué o quién está marcado por la marca verbal modal y cómo se reproduce el mensaje. El significado de los símbolos y las siglas que hemos utilizado en estos gráficos ha sido detallado en la introducción al capítulo 3 (sección C.b.)

**A1**

<p>a. Can't</p> <p>I [(MA)] <b>can't</b> believe I've tried for five years for something [embarazo] that could take five minutes</p>	<p>(MA)  (MA)</p> <p>'Chapter 1: The Seed', vs. 15-16</p>
<p>b. Could</p> <p>[...]. What do you [(PA)] think she [(H)]'ll look like? I don't know my man says. I [(MA)] <b>could</b> tell he [(PA)]was as nervous as me. [...]</p>	<p>(MA)  (MA)</p> <p>'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 23-25</p>
<p>c. Could</p> <p>She [(MB)] says in her soft Highland voice <i>can you [(MA)]let me see her [(H)]? Can you?</i> What <b>could</b> I do? She comes in swift as wind in a storm, rushes up the stairs</p>	<p>(MA)  (MA)</p> <p>'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', vs. 17-20</p>
<p>d. Could</p> <p>I [(MA)] <b>could</b> hear the upset in her [(H)] voice I says <i>I'm not your real mother,</i></p>	<p>(MA)  (MA)</p> <p>'Chapter 6: The Telling Part', vs.16-17</p>

---

e. Would

(MA) ↘ (MA)

I [(MA)] brought her [(H)] up as my own  
as I **would** any other child  
colour matters to the nutters;

‘Chapter 7: Black  
Bottom’, vs. 3-5

En este caso, parte del sintagma verbal en el que *would* cumple una función auxiliar está elidido. Los elementos omitidos son los auxiliares que indican que se trata de una forma perfecta y remota (‘have’ y ‘+ ed’) así como el núcleo verbal (*bring up*). El modal *would* marca el contenido de la proposición como necesariamente verdadero. La forma tentativa del modal está a su vez asociada al valor improbable del planteamiento hipotético de la voz poética que puede expresarse en la siguiente oración condicional: ‘if I had a diferent child’.

---

f. Couldn’t

(MA) ↘ (MA)

I [(MA)]suppose there would have been things  
I **couldn’t** understand with any child,  
we [(MA) + (PA)]knew she was coloured.

‘Chapter 7: Black Bottom’,  
vs. 8-10

---

g. ‘ve had to

(MA) ↘ (MA)

Now she's gone. I get phone calls regularly.  
It's not that I think I'm losing out but  
I've surprised myself just the same;  
I've **had to** stop myself saying, 'drop  
it, you'll get hurt'. I do worry  
of course I do, but it's me that's hurt.

‘Chapter 9: The Phone  
Call’, vs. 23-28

---

h. (I)’d\*

(MA) ↘ (MA)

I won't mind. I wasn't trying to be big  
about it--if that was me, that's how I**d** be.

‘When I’m by myself  
watching the box’, vs.9-10

Este caso está incluido en el nivel A1 porque entendemos que el mensaje *if that was me, that's how I'd be* es únicamente parte del pensamiento de (MA). Esta no transmite su contenido a su interlocutor (H). En caso contrario, el mismo ejemplo debe formar parte del nivel A4, que indica que (MA) reproduce en estilo directo libre las palabras que

---



(MA)  $\xrightarrow{(DL)}$  (MA)  
 dirige a (H): . De forma independiente al nivel en el que incluimos este ejemplo, el aspecto relevante, y el rasgo que comparten los dos niveles mencionados (A1 y A4), es que (MA) es la voz que decide la marca modal.

En este ejemplo, el modal 'd, en un papel similar al que cumple en (A1.e), indica la necesidad lógica con la que (MA) marca su posición ante la adopción. De nuevo, la forma tentativa *would* está asociada al valor improbable del planteamiento hipotético que queda expresado de manera explícita en la oración condicional *if that was me*.

---

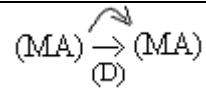
### A3

a. Won't

Mine [(H)] knew. As soon as possible

I [(MA)] always told her, if you [(H)]ever want to  
 [conocer a (MB)],

I **won't** mind. [...]



'When I'm by myself watching  
 the box', 7-9

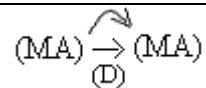
El modal *will* marca la necesidad lógica de la proposición a partir de un planteamiento hipotético expresado de forma explícita en la oración subordinada condicional *if you ever want to*, si bien en este caso, a diferencia de los anteriores [(A1.e) y (A1.h.)] y como indica la forma neutral *will*, el planteamiento está presentado como posible.

b. (I'd

To Hell with this [agradar a (CS)]. Baby or no baby.

Yes [(MA)]I says. Yes yes yes.

I'd like this baby to live in a nuclear free world.



'Chapter 3: The Waiting Lists',  
 vs. 66-68

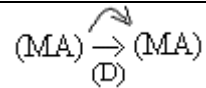
c. (I'll

What could I [(MA)]do? She [(MB)]comes in swift  
 as wind in a storm, rushes up the stairs

as if she knows the house already,

picks up my baby and strokes her cheeks endlessly

till I get tired and say, I'll be downstairs.

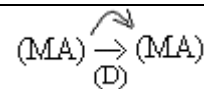


'Chapter 5: The Tweed Hat  
 Dream', vs. 19-23

Este ejemplo no forma parte ni del *Gráfico 1* y la *Tabla 1*, ni del análisis posterior (sección 3.2.3.), dado que la forma modal *'ll* en este caso tiene un valor principalmente temporal y no tanto un valor relacionado con la necesidad lógica neutral con la que (MA) prevé la situación.

---

d. (You)'ll



I've had to stop myself saying, 'drop  
it [(H) va a conocer a (MB)], you'**ll** get hurt'. I do worry

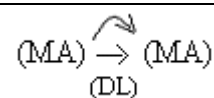
'Chapter 9: The Phone Call',  
vs. 26-27

---

#### A4

---

a. (I)'ll



Mothers ringing my [(MA)] bell with their kids  
crying *You [(MA)] tell. You tell. You tell.*  
--*No. You tell your little girl to stop calling*  
my little girl [(H)] names and I'**ll** tell my little girl  
to stop giving your little girl a doing.

'Chapter 7:Black Bottom',  
vs.44-48

Este ejemplo está tipificado como parte de la reproducción del discurso en estilo directo libre ya que las palabras de (MA) no quedan diferenciadas del resto de su discurso, con excepción de los guiones que las preceden.

*Nótese* que la subcategoría A4 no está incluida en la explicación del marco teórico discursivo-modal presentado en la introducción al capítulo 3 (sección C.b.) con la intención de favorecer la claridad del modelo. Sin embargo, como explicamos en dicha introducción, cada nivel discursivo puede incluir más subcategorías de acuerdo con el modo en el que las siguientes tres variables están relacionadas: quién es la voz responsable del valor modal, qué o quién está descrito modalmente y cuál es la situación discursiva. De esta forma, la subcategoría A4 tiene un comportamiento idéntico a A3, y la única diferencia es que la reproducción directa del mensaje se presenta en un estilo libre.

---

**A1 + B1**

a. Can't

(MA) ↘ (MA) + (MA) ↘ (g.)

'Chapter 6: The Telling Part', vs. 7-8

It's a bit like a part you've rehearsed so well  
you [(referencia general)] **can't** play it on the  
opening night

b. Can't

(MA) ↘ (MA) + (MA) ↘ (g.)

'Chapter 6: The Telling Part', vs. 34-35

I [(MA)] always believed in the telling anyhow.  
You [(referencia general)] **can't** keep something  
like that [(la adopción)] secret

(A1+B1. a. y b.) (a) y (b) comparten rasgos asociados a los niveles A1 y B1. Así, (MA) marca su posición y la de cualquier otra persona con respecto a dos experiencias: la representación teatral y la adopción.

---

**B1**

a. Could

(MA) ↘ (El embarazo)

'Chapter 1: The Seed', vs.

15-16

I [(MA)] can't believe I've tried for five years  
for something [(embarazo)] that **could** take five minutes

b. Could

(MA) ↘ (personal de  
agencia de adopción)

Two days for Christ's sake,  
**could** they (agencia de adopción) not have given us [(PA)  
y (MA) a bit more notice?]

'Chapter 4: Baby Lazarus',

vs. 36-37

c. Will

(MA) ↘ (El té)

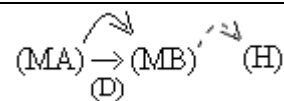
I [(MA)] put the kettle on, maybe  
hot tea **will** redden those [de (MB)] white cheeks,

'Chapter 5: The Tweed Hat

Dream', vs. 24-27

Al igual que en (A3.c.), este ejemplo no está incluido en *Gráfico 2* ni en el análisis posterior (3.2.3) ya que la forma modal *will* destaca por su función temporal y no por el valor modal asociado a la ‘modalidad de conocimiento’.

d. Will

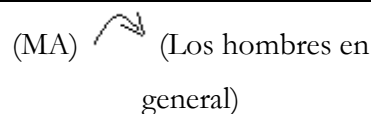


I [(MA)]wanted her [(H)] to think of her other mother[(MB)] out there, thinking that child I had **will** be seven today eight today all the way up to god knows when. [...]

‘Chapter 6: The Telling Part’, vs.36-39

(MA) reproduce en estilo directo el pensamiento de (MB), con el que esta voz dependiente marca la necesidad lógica de que su pronóstico sea verdadero; una conjetura que afecta a la hija como participante. Si bien parece un caso asociado al nivel D3, es incorrecto considerarlo como tal. El mensaje de (MB) forma únicamente parte de las hipótesis de (MA), quien decide la actitud de (MB) hacia (H).

e. Can



I [(MA)] was always the first to hear her [(H)] in the night all this umbilical knot business is nonsense ---the men **can** afford deeper sleeps that's all.

‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 64-66

f. Would




I [(MA)]suppose there **would** have been things I couldn't understand with any child, we [(MA) + (PA)]knew she [(H)] was coloured.

‘Chapter 7: Black Botttom’, vs. 8-10

Al igual que en (A3.a.), (A1.e.) y (A1.h.), *would* indica la necesidad lógica con la que (MA) marca la veracidad de su proposición, una proposición que plantea una situación hipotética remota.

g. Will


(MA)  [Educación de  
(H)]

Sometimes it is hard to know what to say  
that **will** comfort. Us [(MA) + (H)] two in the armchair;  
me [(MA)] holding her [(H)] breath, 'they're ignorant  
let's have some tea and cake, forget them'.

'Chapter 7: Black Bottom',  
vs. 67-70

### B3


a. Could

(MA) → (MA)  (hijo que pudo  
(D) tener)

I [(MA)] spent six months trying not to look  
at swings nor the front of supermarket trolleys,  
not to think this kid I've wanted **could** be five.

'Chapter 3: The Waiting Lists',  
vs. 10-12


b. Could

(MA) → (MA)  (MB)  
(D)

[...] I [(MA)] told my daughter [(H)]---  
I bet your mother [(MB)]'s never missed your  
birthday, how **could** she?

'Chapter 6: The Telling Part', vs.  
39-41

c. Willnae

(MA) → (MA)  (CS)  
(D)

I [(MA)] pour her coffee  
from my new Hungarian set  
And foolishly pray she [(CS)] **willnae**  
ask its origins---honestly  
this baby is going to my head.

'Chapter 3: The Waiting Lists',  
vs. 43-47

(B3.a.) y (B3.c.): Al igual que en los ejemplos (B1.b.), (B1.d.) y (B1.e), la voz poética (MA) marca modalmente a una voz poética dependiente, si bien (B3.a.) y (B3.c.) son diferentes a los anteriores casos en tanto que en estos ejemplos (MA) reproduce en estilo directo las palabras exactas que dirige a ella misma. (MA) es a su vez el emisor y el receptor del mensaje.

## B5

---

a. (She)'ll

(MA) → (MA) → (CS)  
(DL)

I [(MA)]put Marx Engels Lenin (no Trotsky)  
in the airing cupboard---she [(CS)]'ll no be  
checking out the towels surely

'Chapter 3: The Waiting Lists';  
vs. 30-32

---

Este caso es semejante a (B3.a.) y (B3.c.) dado que (MA) reproduce en estilo directo un mensaje que dirige a ella misma, si bien estos ejemplos tienen un comportamiento discursivo en parte distinto. Así y mientras que en (B3.a.) y (B3.c) la voz poética marca la reproducción directa de su pensamiento con una oración introductoria: *trying* [...] *not to think* [(B3.a)] *And foolishly pray* [(B3.c)], unos guiones son la única señal grafológica que introduce la reproducción directa libre del pensamiento de (MA) en (B3.a.).

Con respecto a las subcategorías no mencionadas de forma explícita en el modelo discursivo-modal, véase la aclaración incluida en relación al ejemplo en A4.

---

b. (She)'ll

(MA) → (MA) → (H)  
(DL)

[...] What do you [(PA)] think she [(H)]'ll  
look like? I don't know my man says.

'Chapter 4: Baby Lazarus',  
vs.23-24

---

## C3

---

a. Couldn't

(MA) → (médico) → (MA) + (PA)  
①

I always wanted to give birth  
do that incredible natural thing  
that women do---I nearly broke down  
when I heard we **couldn't**,

'I always wanted to give birth', vs. 1-4

En el mensaje *I nearly broke down when I heard we couldn't* la voz poética (MA) omite quién fue la persona que les transmitió la noticia. El contexto sugiere que (MA) reproduce de

---

forma indirecta las palabras del médico, que podríamos expresar en la oración negativa: *you [(MA) + (PA)] can't give birth*. Por esta razón, este ejemplo está incluido en el nivel C3. Así, la voz principal (MA) reproduce en estilo indirecto el discurso de la voz secundaria del médico, que determina modalmente a los padres adoptivos.

---

#### C4

a. Would

(MA) → (sociedad) ↗ (hijo adoptado)  
(IL)

even in the early sixties there was  
something scandalous about adopting,  
telling the world your secret failure  
bringing up an alien child,  
who knew what it **would** turn out to be

---

'I always wanted to give birth', vs. 8-

12

La madre adoptiva (MA) muestra el rechazo que recibe por parte de las voces en su contexto social a partir de la reproducción de sus palabras en estilo indirecto libre. El valor de la proposición es distinto según el modo en el que (MA) reproduce el mensaje:

- (1) En estilo directo, que presenta la opinión de la sociedad al margen de (MA) y deja explícito al emisor del mensaje.

They said, 'who knows what it would turn out to be'.

- (2) En estilo directo libre, que dificulta la identificación del emisor del mensaje o incluso de si (MA) comparte la opinión de su entorno social.

Who knows what it would turn out to be

- (3) En estilo indirecto, que identifica de manera explícita al emisor del mensaje y reproduce el contenido de sus palabras de manera remota a (MA), si bien esta última ha asimilado el mensaje y participa en su contenido y forma.

They wondered who knew what it would turn out to be.

- (4) Finalmente, en estilo indirecto libre, que, tal y como queda recogido en el poema, permite a la voz poética (MA) expresar el contenido de la proposición de forma a su vez remota y próxima al ella y al lector:

who knew what it would turn out to be.

---

---

b. Won't

(MA) → (CS) (H)  
(IL)

The social worker phoned  
our [(MA) + (PA)] baby is a girl but not healthy  
she [(H)] **won't** pass the doctor's test  
until she's well. The adoption papers  
can't be signed. I put the phone down.

'Chapter 4: Baby Lazarus', vs.5-9

---

c. Can't

(MA) → (CS) (documentos de  
(IL) adopción)

she [(H)] won't pass the doctor's test  
until she's well. The adoption papers  
**can't** be signed. I put the phone down.

'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 7-9

---

La reproducción de los mensajes (C4.b.) y (C4.c.) en estilo indirecto libre queda visible en la sustitución del determinante posesivo de segunda persona del plural 'your' por el determinante equivalente de primera persona del plural 'our', así como en el contraste temporal de las formas verbales *phoned* y *put* en comparación con *won't* y *can't*.

---

d. Can

(MA) → (CS) (MA) + (PA)  
(IL)

Our [(PA) + (MA)]baby [(H)] has passed.  
We **can** pick her up in two days.

'Chapter 4: Baby Lazarus', vs.34-35

---

En un comportamiento similar a (C4.b.) y (C4.c.), los cambios déicticos en (C4.d.) están relacionados con la reproducción del mensaje de la voz poética secundaria de la consejera en estilo indirecto libre. Así queda indicado en la preferencia del determinante posesivo de primera persona del plural *our* frente a la forma correspondiente de segunda persona *your*, al igual que en el contraste temporal de la forma neutral *can* en comparación con la forma remota *could*.

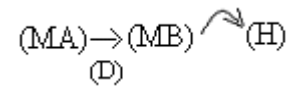
---



**D3**

---

a. Can

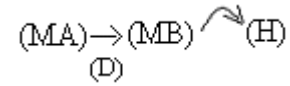


She [(MB)] says in her soft Highland voice  
*can* you [(MA)] let me [(MB)] see her? *Can* you?

‘Chapter 5: The Tweed Hat  
Dream’, vs. 17-18

---

b. Can



She [(MB)] says in her soft Highland voice  
*can* you [(MA)] let me [(MB)] see her? **Can** you?

‘Chapter 5: The Tweed Hat  
Dream’, vs. 17-18

---

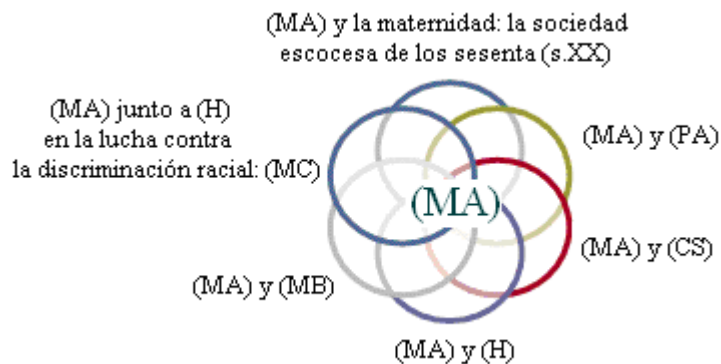
### 3.3.4. Análisis

Esta sección versa sobre el estudio de la realidad de la voz poética de la madre adoptiva (MA) atendiendo al tipo de relación modal que establece con su entorno, el cual está en parte formado por la red de voces dependientes y participantes en su discurso. Con este fin, partimos de los datos recogidos en los dos apartados anteriores (3.2.1. y 3.2.2.), en los cuales han quedado clasificadas las marcas verbales modales en (MA).

En particular, la *modalidad* en el discurso de (MA) está asociada a la actitud de la madre adoptiva ante la maternidad y la discriminación racial, en comparación con la posición adoptada por su entorno social. A su vez, las marcas verbales modales en su discurso están vinculadas al tipo de relación que la voz poética principal establece con otros participantes: su pareja (PA), la consejera social (CS), la hija (H), la madre biológica (MB) y las madres de los compañeros de colegio de su hija (MC).

El análisis de la experiencia de (MA) a partir de las marcas verbales modales queda así organizado en seis secciones según los temas, participantes y voces poéticas tratadas modalmente en su locución. El contenido de cada subapartado está indicado en el *Gráfico 6*, que a su vez muestra de forma visual el mapa de voces que converge en el discurso de (MA) y participan en la construcción de su identidad. Todos los casos de verbos modales auxiliares y oraciones en modo imperativo en (MA) quedan en este análisis presentados de acuerdo a su contribución en la interpretación de la perspectiva de la voz poética principal ante el proceso de adopción.

*Gráfico 6:* (MA) en relación modal con el mapa de voces en su discurso



El apartado que introduce el estudio de la actitud de la madre adoptiva ante su experiencia gira en torno a su deseo frustrado de dar a luz, que está marcado por la ausencia de la posibilidad lógica de concebir a un niño.

A. El deseo en conflicto con la imposibilidad teórica de concebir a un niño

La perspectiva de la madre adoptiva ante la maternidad está en un primer estadio descrita a partir de la imposibilidad teórica de concebir a un niño [T3 (3)] y de asimilar su infertilidad [T3 (2) y T3 (4)]. Su decepción está a su vez agravada por la perspectiva de su entorno social [T3 (1) y T3 (5)]. Las marcas modales asociadas a la representación de la maternidad en la locución de (MA) están incluidas en la *Tabla 3*, que ya muestra la frecuencia del modal *can* como indicador de las posibilidades lógicas del sujeto al que determina.

*Tabla 3:* La actitud de (MA) y su entorno ante la maternidad

T3 (1)	even in the early sixties there was something scandalous about adopting, telling the world your secret failure bringing up an alien child, who knew what it <b>would</b> turn out to be	'I always wanted to give birth', vs. 8-12
T3 (2)	I [(MA)] <b>can't</b> believe I've tried for five years for something [embarazo] that could take five minutes	'Chapter 1: The Seed', vs. 15-16
T3 (3)	I [(MA)] can't believe I've tried for five years for something [(embarazo)] that <b>could</b> take five minutes	'Chapter 1: The Seed', vs. 15-16
T3 (4)	I [(MA)] spent six months trying not to look at swings nor the front of supermarket trolleys, not to think this kid I've wanted <b>could</b> be five.	'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 10-12
T3 (5)	I [(MA)] was always the first to hear her [(H)] in the night all this umbilical knot business is nonsense --the men <b>can</b> afford deeper sleeps that's all.	'Chapter 6: The Telling Part', vs. 64-66

La fuerza con la que (MA) desea dar a luz subraya su pesar e impotencia por no poder hacerlo. El anhelo de (MA) por concebir destaca por la misma distribución del

mensaje *I always wanted to give birth* en el poemario, ya que es el verso que introduce la colección poética. A su vez, el deseo de (MA) de engendrar a un bebé está recogido no tanto modal como léxicamente, tal y como hemos analizado en el capítulo 5 (sección 5.2.) en cuanto a la repetición de las formas léxicas *want*, *wanted* y *crave*.

La imposibilidad teórica de comprender su infertilidad [T3 (2)] aparece en comparación con la posibilidad lógica del resto de mujeres [T3 (3)], que (MA) entiende como la norma. Esta comparación queda sustentada en el paralelismo de los sintagmas nominales *five years* y *five minutes*, asociados respectivamente a las formas auxiliares *can't* y *could*; esto es, a la incapacidad de la madre adoptiva frente a las características inherentes de toda mujer. Así, los aspectos similares en ambos grupos nominales, que son la estructura nominal, la forma léxica *five* y la alusión a un período de tiempo, dirigen la atención del lector hacia los rasgos que son diferentes y que en este caso están relacionados con la oposición temporal de los años de decepción de la madre adoptiva frente a los minutos de fertilidad del resto de mujeres.

T3 (2) I can't believe I've tried for ***five years***

*énfasis añadido*

T3 (3) for something that could take ***five minutes***

*énfasis añadido*

La alusión al transcurso del tiempo (*five*) marcado por las expectativas no cumplidas, así como las posibilidades remotas que quedan al margen de la madre adoptiva (*could*) está igualmente recogido en T3 (4). Podemos concluir que el paso del tiempo es un aspecto destacado en el discurso de (MA) en relación a su maternidad, ya que tiene un papel importante al marcar la sucesión de intentos fallidos para concebir y, más tarde, para adoptar a un bebé.<sup>73</sup> El agravio comparativo entre la realidad de (MA) y la de otras mujeres queda finalmente patente en las experiencias opuestas de madre adoptiva (MA) y madre biológica (MB), que están expuestas en primera persona y de manera entrelazada en el poema 'Chapter 1: The Seed' y que aparecen igualmente señaladas por el transcurso temporal.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Este último aspecto temporal está igualmente destacado en el apartado C, que versa sobre el vínculo de la madre adoptiva (MA) y la consejera social (CS).

<sup>74</sup> Véase capítulo 5, secciones 5.2. y 5.3.

T3 (4) not to think this kid I've wanted **could** be five

Por último, (MA) alude a la visión limitada [T3 (1)] y estereotipada [T3 (5)] de su entorno en relación a la adopción y al embarazo. (MA) se enfrenta a estas voces externas, que forman parte de su realidad diaria. Muestra del rechazo a la adopción por parte del contexto social de la madre adoptiva es el ejemplo T3 (1)T4 (1). En este caso, la pregunta retórica *who knew what it would turn out to be* reproduce de forma indirecta libre el sentir de la sociedad e implica un resultado negativo ante el planteamiento hipotético (*would*) de adoptar a un niño. Así la adopción (*adopting*) queda descrita en aposición con las dos oraciones impersonales *telling the world your secret failure* y *bringing up an alien child*, que quedan planteadas como sinónimos del sustantivo al que modifican.

T3 (1) even in the early sixties there was  
something scandalous about adopting,  
telling the world your secret failure  
bringing up an alien child  
*who knew what it **would** turn out to be*

Finalmente, en T3 (5), (MA) lucha contra la percepción estereotipada de su entorno ante la maternidad y aboga por un vínculo entre madre e hijo que trasciende las barreras del lazo genético. Así, (MA) asocia la posibilidad teórica (*can*) de dormir más profundamente a una característica inherente en los hombres, que no está determinada por el lazo umbilical de madre e hijo.<sup>75</sup> Otros mensajes que están relacionados con las voces del entorno de (MA) y su posición ante la adopción están recogidos en (9).

T3 (5)--- the men **can** afford deeper sleeps that's all  
All this umbilical knot business is nonsense.

(9) Now when people say 'ah but  
It[la adopción]'s not like having your own child though is it',  
'Chapter 6: The Telling Part', vs. 58-59

---

<sup>75</sup> El valor estereotipado del lazo umbilical queda evidente a su vez en el hecho de que comprendamos la reflexión de la madre adoptiva a partir de una alusión general a *this umbilical knot business*.

En general, la actitud de la madre adoptiva ante el embarazo está determinada por la imposibilidad teórica de concebir a un niño, que está a su vez marcada en el transcurso de un largo período de tiempo. Si bien el deseo es un componente fundamental en la percepción de (MA) ante la maternidad, este aparece principalmente marcado de forma léxica.

Otro aspecto a tener en cuenta en la experiencia de (MA), al igual que en la de (H) y (MB), es el vínculo que se establece entre las voces femeninas y las voces masculinas, y cómo la imagen de estas últimas surge de la relación que mantienen con las primeras. En consecuencia, y pese a que el poemario está estructurado de acuerdo a la narración de tres voces poéticas *femeninas* independientes [(H), (MA) y (MB)], estas hacen referencia o reproducen el discurso de otras voces dependientes *masculinas*. Por lo tanto, son estas mismas voces femeninas las que dibujan la figura de los padres adoptivo (PA) y biológico (PB). El siguiente apartado trata la voz poética del padre adoptivo según queda representada en la locución de la madre adoptiva.

#### B. El papel del padre adoptivo (PA)

El padre adoptivo queda marcado en la locución de la madre adoptiva (MA) como el origen del proceso de adopción. Las marcas verbales modales que describen la relación del matrimonio están presentadas en la *Tabla 4*.

*Tabla 4: Los verbos modales auxiliares, la relación entre (MA) y (PA)*

T4 (1)	I [(MA)]always wanted to give birth do that incredible natural thing that women do---I nearly broke down when I heard we <b>couldn't</b> , and then my man [(PA)]said well there's always adoption (we didn't have test tubes and the rest then) even in the early sixties there was something scandalous about adopting, telling the world your secret failure bringing up an alien child, who knew what it would turn out to be	'I always wanted to give birth', vs. 1-12
T4 (2)	[...] What do you [(PA)] think she [(H)] <sup>II</sup> look like? I don't know my man says.	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs.23-24

T4 (3)	[...]. What do you [(PA)] think she [(H)]'ll look like? I don't know my man says. I [(MA)] <b>could</b> tell he [(PA)] was as nervous as me. [...]	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 23-25
--------	--	--------------------------------------

La figura del padre adoptivo en (MA) aparece recogida en los pronombres de valor inclusivo *we* y *us* [T4 (1), *Tabla 5* y *Tabla 6*]. A su vez, su voz surge a partir de la reproducción directa de su discurso [T4 (1), T4 (2) y T4 (3)].

Así, y si bien el discurso de (MA) está caracterizado por una narración en primera persona del singular, el pronombre *we* aparece hasta un total de quince veces en (MA) y alude a los padres adoptivos en diez de los casos. La *Tabla 5* registra todos los ejemplos del pronombre *we* en su co-texto inmediato. La línea de concordancias está organizada de acuerdo a la información que hemos incluido en la columna de la derecha, en la que hemos especificado las voces a las que este pronombre hace referencia. La numeración de los casos está indicada en la primera columna.

*Tabla 5:* Concordancias del pronombre *we* y voces asociadas al mismo.

N	Concordance	Set
1	said oh well are you sure in that case <b>we</b> have a baby for you--- to think she	(Agencia)
2	thinking I'm on the home run But just as <b>we</b> get to the last post her eye catches	(MA) + (CS)
3	similar. We're on the wavelength so <b>we</b> are. Right away I know if she's upset.	(MA) + (H)
4	until I've signed that piece of paper. <b>We</b> drove through to Edinburgh, I was	(MA) + (PA)
5	I couldn't understand with any child, <b>we</b> knew she was coloured. They told	(MA) + (PA)
6	going out the door I said oh you know <b>we</b> don't mind the colour. Just like that,	(MA) + (PA)
7	do---I nearly broke down when I heard <b>we</b> couldn't, and then my man said well	(MA) + (PA)
8	darling any day. Our baby has passed. <b>We</b> can pick her up in two days. Two	(MA) + (PA)
9	live close enough to a church nor were <b>we</b> church-goers (though we kept quiet	(MA) + (PA)
10	being communists). The second told us <b>we</b> weren't high enough earners. The	(MA) + (PA)
11	nor were we church-goers (though <b>we</b> kept quiet about being communists).	(MA) + (PA)
12	we went to didn't want us on their lists, <b>we</b> didn't live close enough to a church	(MA) + (PA)
13	scream and scream. The first agency <b>we</b> went to didn't want us on their lists,	(MA) + (PA)
14	said yes but again no babies. Just as <b>we</b> were going out the door I said oh	(MA) + (PA) + ¿(CS)?
15	man said well there's always adoption ( <b>we</b> didn't have test tubes and the rest	(Sociedad Esc., los 60)

Estos ejemplos están relacionados con las siguientes experiencias del matrimonio: su infertilidad (7), la visita a las agencias de adopción [(13) y (14)], su perfil no religioso [(9) y (12)] y político (11), su situación económica (10), la decisión de adoptar a un niño

de color [(5) y (6)] y, por último, el viaje a Edimburgo para conocer a su hija [(4) y (8)]. Pese a la frecuencia con la que la voz poética de la madre adoptiva (MA) representa su realidad en unión con (PA), solo uno de estos casos está marcado modalmente T4 (1) y resulta en la aplicación de la imposibilidad teórica de engendrar un niño a ambos, padre y madre adoptiva.

T4 (1) [...] I nearly broke down/ when I heard we **couldn't**

Por su parte, *us* ocurre un total de seis veces y hace referencia a (MA) y (PA) en cinco ocasiones, tal y como muestra la *Tabla 6*.

*Tabla 6:* Concordancias del pronombre *us* y voces asociadas al mismo

N	Concordance	Set
1	to know what to say that will comfort. <b>Us</b> two in the armchair; me holding her	(MA) + (H)
2	being communists). The second told <b>us</b> we weren't high enough earners. The	(MA) + (PA)
3	high enough earners. The third liked <b>us</b> but they had a five-year waiting list. I	(MA) + (PA)
4	. The first agency we went to didn't want <b>us</b> on their lists, we didn't live close	(MA) + (PA)
5	, we knew she was coloured. They told <b>us</b> they had no babies at first and I	(MA) + (PA)
6	Christ's sake, could they not have given <b>us</b> a bit more notice? Her mother just	(MA) + (PA)

Estos ejemplos están relacionados con el proceso de adopción y las agencias, si bien solo (6) está determinado por una marca verbal modal. En este caso, la voz poética cuestiona la colaboración de las agencias de adopción atendiendo a la posibilidad lógica de las mismas para actuar de forma distinta.<sup>76</sup>

A su vez, la voz de (PA) emerge a partir de la voz poética principal (MA), la cual reproduce las palabras del primero en estilo directo en T4 (1) y T4 (2). La voz poética independiente (MA) cede de esta forma el control de su discurso a la voz poética secundaria (PA) y destaca así el contenido de sus mensajes. En ambas ocasiones, (MA) alude al padre adoptivo con el término afectivo *my man*. El primer caso [T4 (1)] sitúa al padre adoptivo como punto de origen del proceso de adopción, el cual plantea la

<sup>76</sup> Para un comentario detallado de este ejemplo en relación a la supeditación de (MA) a la aprobación de (CS), véase próxima sección



adopción como el camino hacia la paternidad frente a la imposibilidad teórica de concebir a un niño. Por su parte, el segundo caso [T4 (2)] está relacionado con las hipótesis sobre la apariencia de su hija y así (MA) solicita el punto de vista de su pareja con la intención de sustentar la veracidad de sus pronósticos. Por último, la empatía de la madre adoptiva hacia su pareja queda visible en [T4 (3)] dado que este lazo afectivo la dota de la posibilidad teórica de descifrar el punto de vista de (PA).

T4 (2) [...] What do you think she'll  
look like? I don't know my man says

T4 (1) [...] I nearly broke down  
when I heard we **couldn't**  
and then my man [(PA)] said  
well there's always adoption

T4 (3) [...] I [(MA)] **could** tell  
he [(PA)] was as nervous as me. [...]

En resumen, la figura del padre adoptivo tiene un papel central en la experiencia de la madre adoptiva ante el proceso de adopción, tal y como ha indicado el estudio de las repetidas referencias a (PA), el modo en el que sus palabras ocupan una posición destacada en el discurso de la voz poética principal, así como el valor de las marcas verbales modales, las cuales involucran a ambas voces en el proceso de adopción atendiendo a su infertilidad y, a su vez, muestran el vínculo afectivo del matrimonio.

Parte de la experiencia de la madre adoptiva ante el proceso de adopción está descrita a partir de su relación con las agencias de adopción. A continuación analizamos el vínculo de la madre adoptiva (MA) con la consejera social (CS), que está caracterizado por la superioridad jerárquica de esta última.

### C. La supeditación de (MA) a la aprobación de (CS)

La relación de la madre adoptiva (MA) con la consejera social (CS) está marcada por el papel decisivo de esta última en relación a la idoneidad de (MA) y (PA) como

padres adoptivos [T7 (6) y T7 (7)]. Así, (MA) tiene una posición dependiente, desde la que intenta conseguir la aprobación de (CS) [T7 (2)T7 (3), T7 (3) y T7 (5)] a partir del propio control de sus emociones [T7 (4) y T7 (8)].

Tabla 7: La relación entre (MA) y (CS)

T7 (1)	The social worker phoned, our [(MA) + (PA)]baby is a girl but not healthy she [(H)] <b>won't</b> pass the doctor's test until she's well. [...]	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 5-8
T7 (2)	I [(MA)]put Marx Engels Lenin (no Trotsky) in the airing cupboard---she [(CS)] <b>ll</b> no be checking out the towels surely	'Chapter 3: The Waiting Lists'; vs. 30-32
T7 (3)	She [(CS)] comes at 11.30 exactly. I [(H)] pour her coffee from my new Hungarian set  And foolishly pray she <b>willnae</b> ask its origins---honestly this baby is going to my head.	'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 42-47
T7 (4)	Two days for Christ's sake, <b>could</b> they (agencia de adopción) not have given us [(PA) y (MA) a bit more notice?]	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 36-37
T7 (5)	To Hell with this baby or no baby. Yes [(MA)]I says. Yes yes yes. <b>I'd</b> like this baby to live in a nuclear free world.	'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 66-68
T7 (6)	The social worker[(CS)] phoned [...] she [(H)] won't pass the doctor's test until she's well. The adoption papers <b>can't</b> be signed. I put the phone down.	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs.7-9
T7 (7)	Our [(PA) + (MA)] baby [(H)] has passed. We <b>can</b> pick her up in two days.	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs.34-35
T7 (8)	(MA) → [(E) → (R)], (MA) →[(MA) → (MA)] [...]. Don't get overwrought Intención: Ordenar	'Chapter 4: Baby Lazarus', v. 10

Uno de los indicadores de la superioridad de (CS) sobre (MA) es la misma preferencia discursiva y modal, que está asociada al nivel C4 en tres de los casos marcados por una forma verbal modal [T7 (1), T7 (6) y T7 (7)]. Así, la voz

independiente (MA) reproduce en estilo indirecto libre el mensaje de una voz dependiente (CS), y ambas voces, independiente y dependiente, controlan el valor modal del mensaje que describe a un participante [(H), (MA) y (PA)] o cosa (los documentos de adopción). La *Tabla 8* incluye de manera contrastiva los gráficos que representan el vínculo discursivo-modal en cada caso.

T7 (1) The social worker [(CS)] phoned,  
 Our [(MA) + (PA)] baby is a girl but not healthy  
 she [(H)] **won't** pass the doctor's test

T7 (6) The social worker [(CS)] phoned,  
 [...]  
 [...] The adoption papers  
**can't** be signed

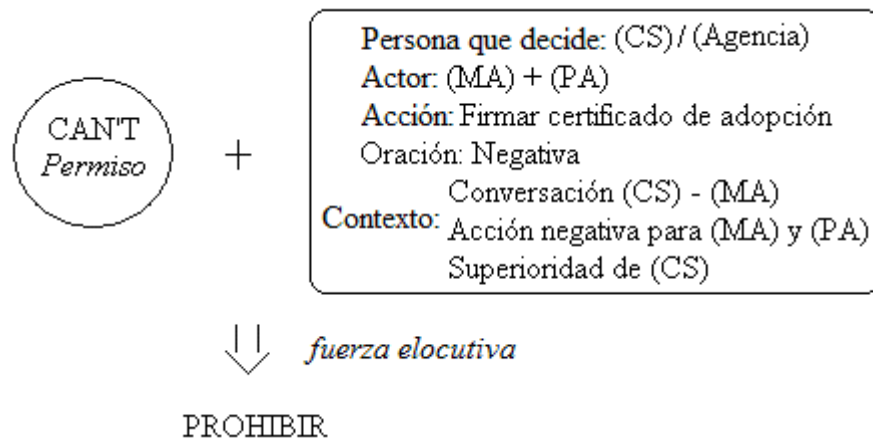
T7 (7) Our [(PA + MA)] baby [(H)] has passed  
 We **can** pick her up in two days.

*Tabla 8:* Relación discursivo-modal en T7 (1), T7 (6) y T7 (7)

T7 (1)	T7 (6)	T7 (7)
$(MA) \rightarrow (CS) \curvearrowright (H)$ <small>(IL)</small>	$(MA) \rightarrow (CS) \curvearrowright (\text{documentos de adopción})$ <small>(IL)</small>	$(MA) \rightarrow (CS) \curvearrowright (MA) + (PA)$ <small>(IL)</small>

Si bien *will* en T7 (1) tiene un valor temporal futuro, este puede a su vez indicar la necesidad lógica con la que (CS) prevé la salud de la hija. (CS) es por tanto quien posee la información y quien a su vez determina el permiso de los padres adoptivos. Así, (CS) es la fuerza externa que deniega [T7 (6)] o permite [T7 (7)] que (MA) y (PA) firmen los papeles de adopción. Las variables que marcan la intención del hablante en T7 (6) están incluidas en el *Gráfico 7*. Pese a que (MA) y (PA) son las personas que firman los papeles de adopción, la consejera social (CS) es la persona que les niega el permiso para actuar, de forma independiente a la repercusión negativa que la prohibición tiene sobre ellos.

Gráfico 7: *The Adoption Papers can't be signed* [T7 (6)]



T7 (6) [...] The Adoption Papers/ **can't** be signed [...]

En este mismo ejemplo, la oración en voz pasiva permite elidir el sujeto agente, reduciendo así la imposición de (CS) sobre (MA) y (PA). En (2) hemos parafraseado esta misma oración en voz activa con la intención de mostrar cómo al hacer explícito el sujeto agente [(MA) + (PA)], la negación recae directamente sobre este y la determinación de (CS) es evidentemente mayor.

(2) We (MA + PA) can't sign The Adoption Papers

En respuesta a la actitud y a la superioridad jerárquica de la consejera (3), la voz poética de la madre adoptiva (MA) impone su propio control emocional. Esta es una orden que queda expuesta en la proposición imperativa en T7 (8), en la que (MA) es a su vez el emisor y el receptor del mensaje. Así, es posible entender la frustración de la madre adoptiva, quien decide reprimir su propio dolor (*I felt all hot* [...], 'Chapter 4: Baby Lazarus', v.10) y afrontar la prohibición de (CS), de quien depende para estar junto a su hija.

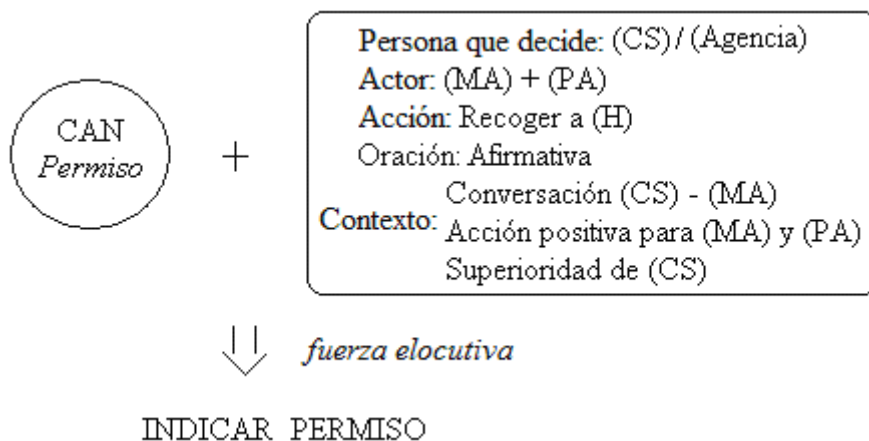
T7 (8) Don't get overwrought

(3) What does she [(CS)] expect? I[(MA)]'m not a mother  
 until I've signed that piece of paper.  
 'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 11 y 12

El modal *can* en T7 (7) marca finalmente la autorización de (CS) para que los padres adoptivos actúen. La oración en voz activa en este caso, en comparación con T7 (6), marca la figura de los padres adoptivos como sujetos agentes.

T7 (7) We **can** pick her up in two days.

Gráfico 8: T7 (7)



El cambio de una oración negativa T7 (6) a otra afirmativa T7 (7) es el aspecto que modifica la fuerza elocutiva del mensaje en el primer caso –prohibir– a aquella en el segundo caso –permitir. Este aspecto apunta al valor de la interrelación de las variables semánticas, sintácticas y contextuales para entender la aportación semántica de la marca verbal modal al contenido de la proposición.

La aprobación de (CS) está no obstante condicionada a un espacio temporal concreto: *in two days*. Ante esta limitación, (MA) pregunta de forma retórica la posibilidad lógica remota e irreal (*could*) de que la agencia hubiese actuado de manera distinta, cuestionando así la cooperación de esta última [T7 (4)].

T7 (4) Two days for Christ's sake,  
**could** they [(Agencia)] not have given us [(MA) + (PA)] a bit more notice?

El esfuerzo por lograr la aceptación de la consejera es evidente en la sucesión de conjeturas marcadas en ocasiones por el modal *will* en las formas *will* y *willnae* [T7 (2) y

T7 (3)] con las que (MA) anticipa el comportamiento de la consejera y actúa en consecuencia (4) .

T7 (2) [...] she'll no be checking out the towels surely

T7 (3) And foolishly pray she **willnae** / ask its origins [...]

(4) I [(MA)]put Marx Engels Lenin (no Trotsky)  
In the airing cupboard--- [...]

All the copies of the *Daily Worker*  
I shoved under the sofa  
the dove of peace I took down from the loo

A poster of Paul Robeson  
saying give him his passport  
I took down from the kitchen

[...] I pour her [(CS)] coffee  
from my new Hungarian set

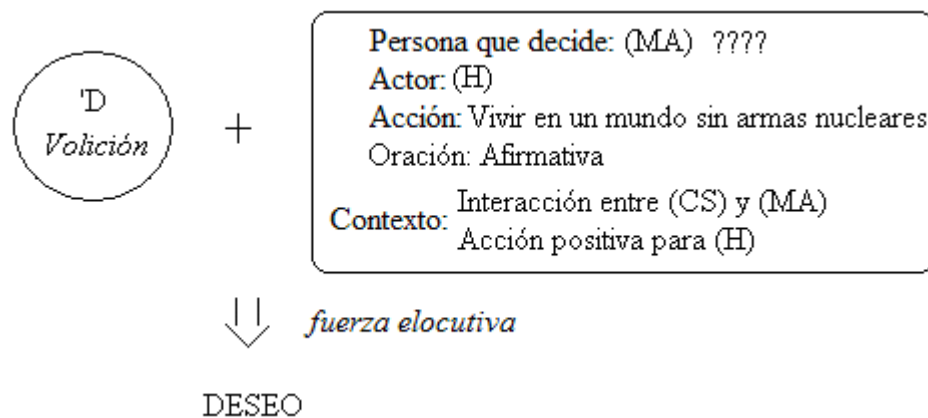
And foolishly pray she willnae  
ask its origins--- [...]

'Chapter 3: The Waiting Lists' vs. 30 y 31; 33-  
38; 43-46

Finalmente, la madre adoptiva abandona el esfuerzo por conseguir la aprobación de la consejera y opta por la propia aceptación de sí misma. Así, 'd en T7 (5) marca el deseo del hablante (MA) de que su hija conozca un mundo sin violencia. Los signos de interrogación en el *Gráfico 10* en relación a la persona que decide sobre el cumplimiento del deseo de (MA) indican que las fuerzas que determinan este deseo están fuera del alcance de la propia voz poética (MA). La misma complejidad de su deseo queda marcada en la forma remota *would*.

T7 (5) I'd like this baby to live in a nuclear free world

*Gráfico 10: [T7 (5)]*



Podemos concluir que si bien la relación de (MA) con la consejera está principalmente descrita a partir de la dependencia de la primera en la voluntad de la segunda y en la búsqueda de su aprobación, es finalmente la propia aceptación de sí misma en contacto con la consejera la que la describe como persona idónea para la adopción (5):

(5) Oh. Her eyes light up.  
 I'm all for peace myself she says  
 and sits down for another cup of coffee  
 'Chapter 3: The Waiting List', vs. 69-71

El siguiente apartado trata la relación entre madre adoptiva e hija atendiendo a los indicadores modales en el discurso de la primera; un vínculo descrito en el conflicto entre el deber modal y los sentimientos.

#### D. La posición de (MA) ante la adopción de su hija (H)

En general, el vínculo madre e hija está asociado a, por un lado, la actitud de (MA) con (H) en relación a su adopción [T9 (1), T9 (2) y T9 (3)] y al papel de la madre biológica (MB) [T9 (4), T9 (5), T9 (8) y T9 (9)]; y, por otro, al dolor silenciado de (MA) ante el encuentro de (H) y (MB) [T9 (6) y T9 (7) y T9 (10)]. La *Tabla 9* recoge en su contexto aquellos verbos modales auxiliares y oraciones en modo imperativo que añaden un valor modal a la relación entre madre adoptiva (MA) e hija (H).

*Tabla 9:* La relación entre (MA) y (MB)

T9 (1)	It's a bit like a part you've rehearsed so well you [(referencia general)] can't play it on the opening night	'Chapter 6: The Telling Part', vs. 7-8;
T9 (2)	I [(MA)] could hear the upset in her [(H)] voice I says <i>I'm not your real mother</i> ,	'Chapter 6: The Telling Part', vs.16-17
T9 (3)	I [(MA)] always believed in the telling [(decir a tu hijo que no eres su madre biológica)] anyhow. You [(g.)]can't keep something like that [(la adopción)]secret	Chapter 6: The Telling Part, vs. 34-35

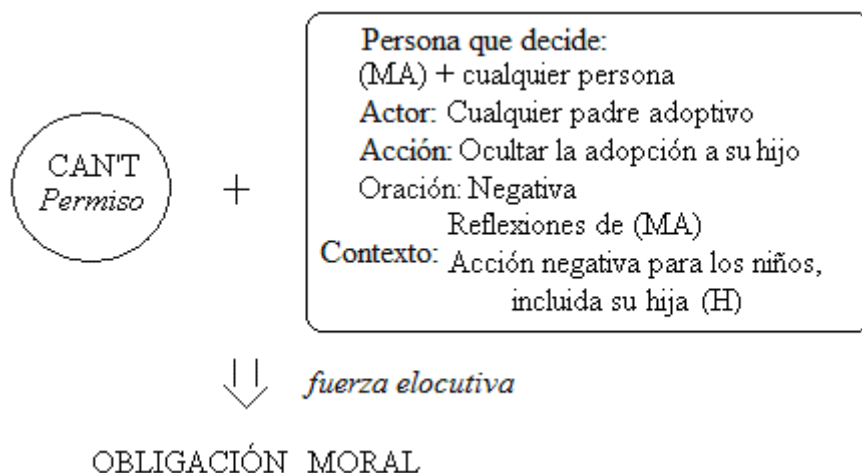
T9 (4)	I [(MA)]wanted her [(H)] to think of her other mother[(MB)] out there, thinking that child I had will be seven today eight today all the way up to god knows when. [...]	'Chapter 6: The Telling Part', vs.36-39;
T9 (5)	[...] I [(MA)] told my daughter [(H)]--- I bet your mother [(MB)]'s never missed your birthday, how could she?	'Chapter 6: The Telling Part', vs. 39-41
T9 (6)	I've had to stop myself saying, 'drop it [(H) va a conocer a (MB)], you'll get hurt'. [...]	'Chapter 9: The Phone Call', vs. 26-27
T9 (7)	I've had to stop myself saying, 'drop it [(H) va a conocer a (MB)], you'll get hurt'. [...]	'Chapter 9: The Phone Call', vs. 26-27
T9 (8)	Mine [(H)] knew. As soon as possible I [(MA)] always told her, if you [(H)]ever want to [conocer a (MB)], I won't mind. [...]	'Chapter 10: The Meeting Dream', vs. 51-53
T9 (9)	I won't mind. I wasn't trying to be big about it--if that was me, that's how I'd be.	'Chapter 10: The Meeting Dream', vs.53-54
T9 (10)	(MA) → [(E) → (R)]; (MA) →[(MA) → (MA)] [...] 'drop/ it, you'll get hurt' Intención: Ordenar, imponer	'Chapter 9: The Phone Call', vs. 26-27

En cuanto a la posición de (MA) ante la adopción, la voz poética cree imposible que unos padres adoptivos cuenten con la posibilidad teórica de ocultar la adopción a su hijo [T9 (3)]. En este ejemplo, el modal *can't* adquiere un valor doble: primero, *can't* aparece vinculado a la 'modalidad de conocimiento' al señalar que cualquier padre carece de la posibilidad lógica o de las características inherentes necesarias para callar la adopción; segundo, *can't* está igualmente relacionado con la 'modalidad de influencia' al basar esta incapacidad en una obligación moral. Las variables que intervienen en esta segunda interpretación están presentadas en el *Gráfico 10*.



T9 (3) You **can't** keep something like that secret

Gráfico 10: *You can't keep something like that secret* [T9 (3)]



La obligación moral expresada en T9 (3) resulta del punto de vista de la madre adoptiva, de sus principios. En este sentido, ella es la voz que decide negar el permiso de que el actor -cualquier padre adoptivo- realice la acción -ocultar la adopción a su hijo. No obstante, la decisión de prohibir se extiende a cualquier persona, ya que (MA) asocia esta fuerza con las características inherentes de cualquier ser humano.

El discurso de (MA) recoge igualmente la conversación con su hija sobre su adopción, un momento que compara con la representación de una obra de teatro por dos motivos [T9 (1)]: primero, la planificación exhaustiva de su discurso; segundo, el bloqueo, indicado en la forma modal *can't*, que resulta del trabajo previo desmesurado y de su continua representación.

T9 (1) It's a bit like a part you've rehearsed so well  
you **can't** play it on the opening night

(MA) destaca en estilo directo libre las palabras exactas con las que finalmente inicia la conversación con su hija (H): *I says* I'm not your real mother ('Chapter 6: The Telling Part', v.17); una negación rotunda que se encuentra en uno de los extremos de la escala imaginaria de 'modalidad de conocimiento' recogida en Quereda (1997: 206-207). La proposición contrastiva *though Christ knows why I said that* ('Chapter 6: The Telling Part', v.18) muestra el conflicto emocional de (MA) entre el deber moral, que hemos

observado en T9 (1), y el amor maternal hacia su hija. El pronombre *that* en este caso hace referencia a la proposición ‘I’m not your real mother’.

La dificultad de (MA) para negar su identidad como madre [T9 (1)] contrasta no obstante con la capacidad (*could*) para empatizar con su hija [T9 (2)].

T9 (1) you **can’t** play it on the opening night

T9 (2) I **could** hear the upset in her voice

En estos momentos, (MA) asimila el discurso de (H) y lo reproduce en estilo indirecto libre: *If I [(MA)]’m not (su verdadera madre) who is*. Así, (MA) parece repetir mentalmente la pregunta de su interlocutor mientras intenta dar una respuesta.

Pese a la contradicción que surge del conflicto entre el deber moral y sus sentimientos, (MA) prioriza el bienestar de su hija, tal y como queda manifiesto en T9 (4). En este ejemplo, la forma modal léxica *wanted* alude al deseo explícito de (MA) de favorecer la unión entre la madre biológica y su hija. Aquí, (MA) reproduce el pensamiento hipotético de (MB) en estilo directo, de tal forma que la reproducción exacta de sus palabras hace que estas sean más reales.

T9 (4) I [(MA)] wanted her [(H)] to think of her other mother [(MB)]

Thinking that child I had **will** be  
seven today eight today up to  
god knows when

En este mismo caso, el modal *will* aparece vinculado a las conjeturas de la madre biológica y no tanto a la indicación de un tiempo futuro, ya que el hablante, como queda explícito en la forma léxica *today*, alude a un tiempo presente. El desconocimiento que caracteriza la unión de madre biológica e hija queda patente si comparamos la necesidad lógica con la que (MB) predice el cumpleaños de su hija con la aseveración del mismo contenido (6).

T9 (4) that child I had **will** be/ seven today

(6) that child I had is seven today

Otro ejemplo de la actitud positiva de (MA) hacia el vínculo de la madre biológica y su hija está incluido en T9 (5), en el que (MA) reproduce en estilo directo su propio mensaje.

T9 (5) [...] I [(MA)] told my daughter [(H)] ---

I bet your mother's never missed your birthday,  
how **could** she?

Aquí, la pregunta retórica *how could she* (MB)? implica que las características inherentes de (MB) como madre la privan de la posibilidad lógica de olvidar a su hija. El mensaje que subyace a esta pregunta retórica puede expresarse en la afirmación: she (MB) can't.

(MA) adapta sus palabras al mundo interior de la niña y, tal vez por esta razón, elige el día de su cumpleaños como fecha significativa que (MB) recuerda. Igualmente, son tres los motivos por los que entendemos que (MA) deduce que (MB) carece de la posibilidad teórica para olvidar el nacimiento de su hija. Todos ellos están relacionados con la perspectiva de la madre adoptiva en relación a la maternidad: primero, el modo en el que describe el parto: [...] *that incredible natural thing/ that women do* [...] ('I always wanted to give birth', vs. 2-3); segundo, su deseo frustrado de concebir a un niño: [...] *I [(MA)] nearly broke down/ when I heard we [(MA) + (PA)] couldn't*, ('I always wanted to give birth', vs. 3-4), *I [(MA)] want the pain* (del parto)/ *the tearing searing pain* ('Chapter 1: The Seed', vs. 19-20); y, finalmente, el amor que siente hacia su hija: [...] *Closer than blood. Thicker than water. Me and my daughter* ('When I'm by myself watching the box', vs. 60-61).

La posición de (MA) ante el posible reencuentro de su hija con la madre biológica es un tema recurrente en el discurso de la madre adoptiva, al que alude igualmente en T9 (8). En este caso, (MA) expresa como necesariamente lógico (*won't*) su sentimiento de aprobación del encuentro de (MB) y (H). La forma neutral *won't*, frente a la forma tentativa equivalente *wouldn't*, indica así el consentimiento del hablante.

T9 (8) [...] if you [(H)] ever want to / I **won't** mind. [...]

La empatía de (MA) hacia (H), así como su aprobación ante el posible encuentro de la última con su madre biológica queda finalmente recogido en T9 (9), en una proposición presentada en una estructura sintáctica paralela a T9 (8). Esto es, una oración principal recoge la posición de (MA) ante la situación hipotética planteada en una oración subordinada condicional. En T9 (9) el contenido de la proposición queda en comparación con T9 (8) descrito como improbable de acuerdo a la forma verbal en pasado *was* y la forma modal remota *would*, si bien este planteamiento hipotético indica el deseo de (MA) de entender a su hija así como su consentimiento.

T9 (8) [...] if you [(H)] ever want to / I **won't** mind. [...]

T9 (9) [...] if that was me, that's how I'd be.

Pese a la posición comprensiva de (MA) [T9 (4), T9 (5), T9 (8) y T9 (9)], la misma voz poética anuncia como necesariamente lógico su dolor [T9 (7)] y se auto-impone dejar de especular sobre el encuentro de su hija con su progenitora [T9 (6) y T9 (10)]; una obligación expresada como alta compulsión en el modal *have to* y la oración imperativa en T9 (10).

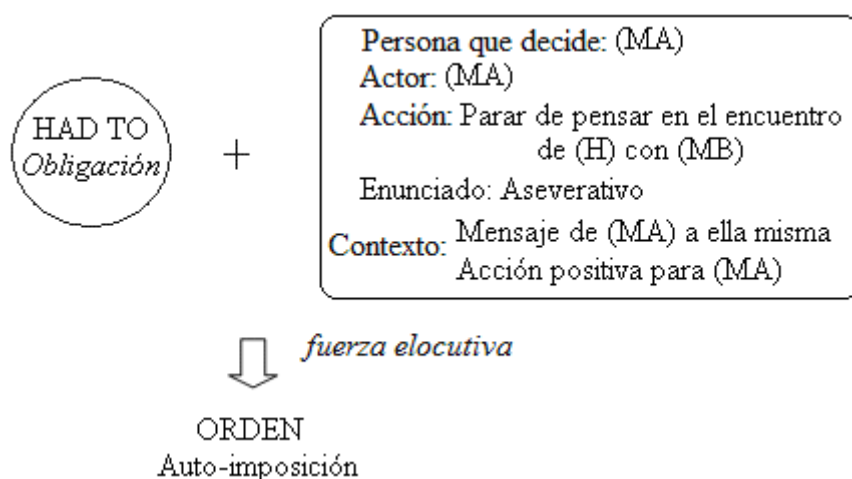
T9 (7) [...] you [(MA)]'ll get hurt.

T9 (6) I [(MA)]'ve **had to** stop myself

T9 (10) [...] drop / it [...]

El *Gráfico 11* incluye las variables que definen la fuerza elocutiva del mensaje en T9 (6): (MA) es la fuerza que ordena y, a su vez, el sujeto experimentador.

Gráfico 11: I've had to stop myself [T9 (6)]



Por su parte, la oración imperativa en T9 (10) es similar a aquella estudiada en T7 (8). En ambas, (MA) como emisor y receptor del mensaje auto-impone su control emocional ante la posición de la consejera social [T7 (8)] y la posible pérdida de su hija [T9 (10)]. La distribución de la oración 'drop /it', en la que el verbo y el objeto directo están separados en dos versos, destaca el significado literal de *drop* al representarlo iconográficamente. La necesidad de la madre adoptiva de exigirse el control emocional ante situaciones que están fuera de su control es indicativa de su subordinación a la voluntad de la hija, la madre biológica y la consejera social.

T9 (10) [...] drop / it [...]

T7 (8) Don't get overwrought

En resumen, la relación de la madre adoptiva con su hija según las marcas verbales modales en su discurso está centrada en la obligación moral de facilitar la unión de madre biológica e hija, de forma independiente al dolor de negar la veracidad de su maternidad.

La actitud de la madre adoptiva hacia la madre biológica queda igualmente reflejada en el encuentro imaginario de ambas mujeres, narrado desde la perspectiva de (MA) en el poema 'Chapter 5: The Tweed Hat Dream'. Aquí queda patente el temor silenciado de la madre adoptiva ante la posible pérdida de su hija. Seguidamente

describimos la posición de (MA), la cual queda determinada por la voluntad de la madre biológica.

E. La subordinación de (MA) al deseo de (MB)

La posición de (MA) con respecto a (MB) está modalmente caracterizada por su impotencia [T10 (3)] ante las súplicas de (MB) [T10 (1) y T10 (2)] y por su sorpresa ante la similitud física de madre biológica e hija [T10(4)]. La posición jerárquica superior de la madre biológica queda patente en el hecho de que (MA) permita el encuentro de la primera con su hija a pesar de su propia voluntad. La *Tabla* incluye las marcas verbales modales que trazan el encuentro de ambas mujeres.

*Tabla 10:* La relación entre (MA) y (MB)

T10 (1)	She says in her soft Highland voice <i>can you let me see her? Can you?</i>	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 17-18; n. D3
T10 (2)	She says in her soft Highland voice <i>can you let me see her? Can you?</i>	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 17-18; n.D3
T10 (3)	She [(MB)] says in her soft Highland voice <i>can you [(MA)]let me see her [(H)]? Can you?</i> What could I do? She comes in swift as wind in a storm, rushes up the stairs	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 17-20; A1
T10(4)	(MA) → [(E) → (R)]; (MA) →[(MA) → (lector)] [...] so picture me/ when I see those lips Intención: Pedir, Insistir	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs.14-15

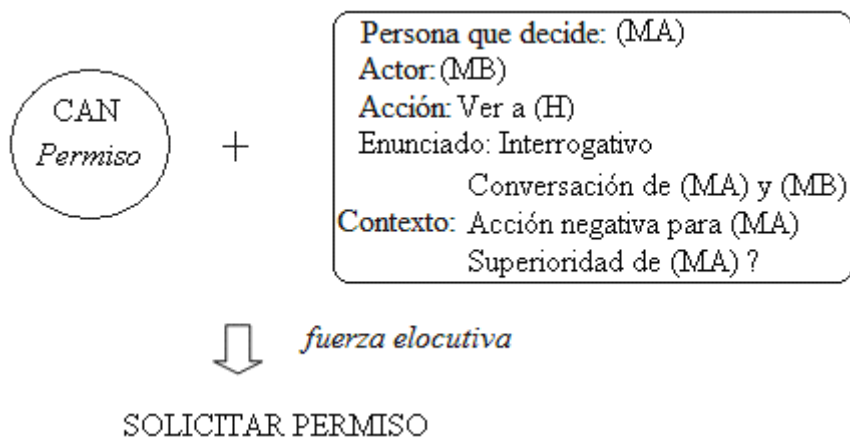
El rasgo común entre, por un lado, los ejemplos T10 (1), T10 (2) y T10 (3); y, por otro, el caso T10(4) es que en todos ellos (MA) involucra al lector o hace que este adopte su perspectiva a partir de:

- La reproducción directa de las palabras de (MB) [T10 (1) y T10 (2)].
- La presentación implícita del contenido del mensaje a través de una pregunta retórica [T10 (3)].
- Y, finalmente, el uso de una oración imperativa en la que el lector parece ser el receptor del mensaje [T10(4)].

Así, (MA) reproduce la solicitud de (MB) en las siguientes oraciones interrogativas directas [T10 (1) y T10 (2)]. Las variables que delimitan la fuerza elocutiva de estos

mensajes están recogidas en el *Gráfico 12*. Estas están relacionadas con los papeles semánticos de la fuerza y el actor, el tipo de oración y los factores contextuales.

*Gráfico 12: Can you let me see her? Can you? [T10 (1) y T10 (2)]*



La repetición de la forma auxiliar *can* y el sujeto *you* (MA) en T10 (1) y T10 (2) cumple una función doble: en primer lugar, insistir en la solicitud, a modo de ruego; y, en segundo lugar, destacar el papel decisivo del receptor del mensaje (MA). Así, la voz poética (MB) indica que depende de la aprobación de (MA) y, a su vez, insiste para conseguirla.

Pese al modo en el que (MB) plantea su solicitud y tal y como indica el signo de interrogación en el *Gráfico 12*, la superioridad jerárquica de (MA) en esta situación es ambigua ya que es la misma voz poética (MA) quien cuestiona su posibilidad lógica de rechazar la petición de (MB) [T10 (3)]. Así y en una estructura similar a T9 (5),<sup>77</sup> la pregunta retórica en T10 (3) implica la negación de su propia posibilidad lógica de haber prohibido el encuentro.

T9 (5) I bet your mother (MB)'s never missed your birthday,  
 how **could** she (MB)?

T10 (3) What **could** I (MA) do?

<sup>77</sup> El ejemplo T9 (5) ha sido comentado en la sección 3.2.3.D.

La proposición que subyace al mensaje en T10 (3) puede parafrasearse en la oración negativa en (7). Al igual que hemos observado en T9 (3),<sup>78</sup> el modal *can* en (7), en su forma negativa y remota, aporta un significado doble: por un lado y en relación a la ‘modalidad de conocimiento’, este indica que las características inherentes de (MA) limitan su posibilidad teórica de actuar de otra forma; y, por otro y según la ‘modalidad de influencia’, *couldn’t* sugiere que (MA) siente la obligación moral de actuar de cierta forma, o bien que existe una fuerza externa que exige que la madre adoptiva deba siempre permitir que la madre biológica vea a su hijo. La impotencia de (MA), que actúa guiada por sus valores y no por su voluntad, evidencia su conflicto emocional.

(7) I [(MA)] **couldn’t** do otherwise.

T9 (3) You **can’t** keep something like that [(la adopción)] secret

Por otra parte, el asombro de (MA) ante el parecido físico de madre biológica e hija queda expresado en la oración en modo imperativo en T10(4); una similitud que puede igualmente interpretarse como una amenaza para la madre adoptiva en tanto que acerca a su hija con su madre biológica.

Podemos concluir que la posición de la madre adoptiva ante la madre biológica está determinada por la posible amenaza que esta última pueda representar en relación al vínculo de (MA) y (H), así como por la superioridad jerárquica de (MB). La perspectiva de la madre adoptiva y el lector quedan aquí fundidas en la representación de un encuentro onírico que finaliza con el secuestro de su bebé (8).

(8) [...] Her (MB) tweed hat  
is in the cot. That is all.

‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 31-32

El último aspecto en la realidad de la madre adoptiva que queda descrito a partir de las marcas verbales modales en su discurso es la unión con su hija frente a la discriminación racial del entorno, que en este caso aparece personificada en las voces de las agencias de adopción (A) y las madres de los compañeros de colegio de su hija (MC).

---

<sup>78</sup> Véase sección 3.2.3. D en relación al caso T9 (3).



F. La unión de (MA) y (H) ante la discriminación de (A) y (MC)

La posición de (MA) ante el color de piel y la segregación racial está modalmente descrita en sus planteamientos hipotéticos [T11 (1) y T11 (2)], la incapacidad para asimilar la discriminación racial [T11 (4)], el apoyo a su hija [T11 (5), T11 (8) y T11 (9)]; y, finalmente, la confrontación con (MC) [T11 (4), T11 (6) y T11 (7)]. Los verbos modales auxiliares y oraciones en modo imperativo se muestran en la tabla 12.

Tabla 11: (MA) y (H) frente a (A) y (MC)

T11 (1)	I [(MA)] brought her [(H)] up as my own as I <b>would</b> any other child colour matters to the nutters;	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 3-5; n.A1
T11 (2)	I [(MA)]suppose there <b>would</b> have been things I couldn’t understand with any child, we [(MA) + (PA)]knew she [(H)] was coloured.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 8-10; n.A1
T11 (3)	I [(MA)]suppose there would have been things I <b>couldn’t</b> understand with any child, we [(MA) + (PA)]knew she was coloured	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 8-10; A1
T11 (4)	Mothers ringing my bell with their kids crying <i>You [(MA)] tell. You tell. You tell.</i> ---No. You tell your little girl to stop calling my little girl [(H)] names and I’ll tell my little girl to stop giving your little girl a doing.	‘Chapter 7:Black Bottom’, vs.44-48; n.A4
T11 (5)	Sometimes it is hard to know what to say that <b>will</b> comfort. Us [(MA) + (H)] two in the armchair; me [(MA)] holding her [(H)] breath, ‘they’re ignorant let’s have some tea and cake, forget them’.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 67-70; n.A1
T11 (6)	(MA) → [(E) → (R)], (MA) →[(MC) → (MA)] [...]You [(MA)] tell. You tell. You tell Intención: Exhortar y desafiar	‘Chapter 7: Black Bottom’, v.45
T11 (7)	(MA) → [(E) → (R)], (MA) →[(MA) → (MC)] [...] You [(MC)] tell your little girl to stop calling / my little girl [(H)] names Intención: Ordenar y contraatacar	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 46-47
T11 (8)	(MA) → [(E) → (R)], (MA) →[(MA) → (H)] let’s have some tea and cake,[...] Intención: Sugerir y animar	‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 70
T11 (9)	(MA) → [(E) → (R)], (MA) →[(MA) → (H)] Intención: Aconsejar y animar; [...] forget them.	‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 70

La necesidad lógica tentativa (*would*) con la que la voz poética de la madre adoptiva conjetura que su posición ante la educación de su hija es idéntica a la que adoptaría con respecto a cualquier otro niño hace patente que el color de piel no es un aspecto que determine su actitud [T11 (1) y T11 (2)]. La falta de las características inherentes para comprender la discriminación racial queda aún así señalada en la forma modal *couldn't* [T11 (3)].

T11 (1) I [(MA)] brought her [(H)] up as my own  
as I **would** any other child

T11 (2) I [(MA)] suppose there **would** have been things  
I couldn't understand with any child,

T11 (3) I **couldn't** understand with any child,

La actitud del entorno de (MA) está en parte indicada en las voces de las agencias de adopción (A), quienes cuestionan, como muestra el adjetivo modal *sure*, que (MA) y (PA) sean indiferentes al color de piel (9).

(9) They [agencias de adopción] told us [(MA+PA)] they had no babies at first  
and I chanced it didn't matter what colour it was  
and they said *oh well are you **sure***  
*in that case we have a baby for you---*  
to think she wasn't even thought of as a baby,  
my baby, my baby  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 11-16

El apoyo de la madre adoptiva a su hija está modalmente indicado en sus conversaciones [T11 (5), T11 (8) y T11 (9)], así como en la interacción de (MA) con (MC) [T11 (5), T11 (6) y T11 (7)]. La preocupación de la madre adoptiva por encontrar las palabras de consuelo para su hija ante la marginación que esta sufre en el entorno escolar queda evidente en T11 (5) en el valor de conjetura y necesidad lógica que marca los pronósticos de la voz poética.

T11 (5) Sometimes it is hard to know what to say that **will** comfort.

Los ejemplos T11 (8) y T11 (9) reproducen las palabras exactas que (MA) dirige a su hija. En ambos casos, la intención que subyace a los enunciados imperativos es animar a (H) y sugerir [T11 (8)] o aconsejar [T11 (9)].

T11 (8) let's have some tea and cake,[...]

T11 (9) [...] forget them.

El racismo que caracteriza al entorno escolar de la hija está igualmente representado en las voces de las madres del colegio (MC), quienes se dirigen a (MA) en una actitud desafiante recogida en los enunciados imperativos que (MA) reproduce en estilo directo y que permiten al lector adoptar el punto de vista de (MA). En este caso, la actitud provocadora y persuasiva de (MC) está indicada en la repetición del sujeto *you* (MA) y el predicado *tell*, así como en la misma referencia explícita al receptor del mensaje.<sup>79</sup>

T11 (6) mothers (MC) ringing my bell saying

[...]You [(MA)] *tell*. *You tell*. *You tell*

En respuesta a la coacción de (MC), el modal *will* ('ll) en T11 (4) indica el compromiso de (MA) a actuar siempre que las voces de (MC) cumplan una orden previa; una imposición que queda igualmente expresada en un enunciado imperativo *You tell* [T11 (7)]. El desafío de (MA) queda a su vez manifiesto en la repetición de las mismas palabras con las que las voces de (MC) intentan imponerse, así como en la negación directa (*No*) de la petición de estas últimas.

T11 (4) y T11 (7) --- No. You [(MC)] tell your little girl to stop calling  
my little girl [(H)] names and I'll tell my little girl  
to stop giving your little girl a doing.

---

<sup>79</sup> La restricción de movimiento del pronombre *you* en T11 (6) sustenta el hecho de que este grupo nominal funciona como sujeto y no como vocativo.

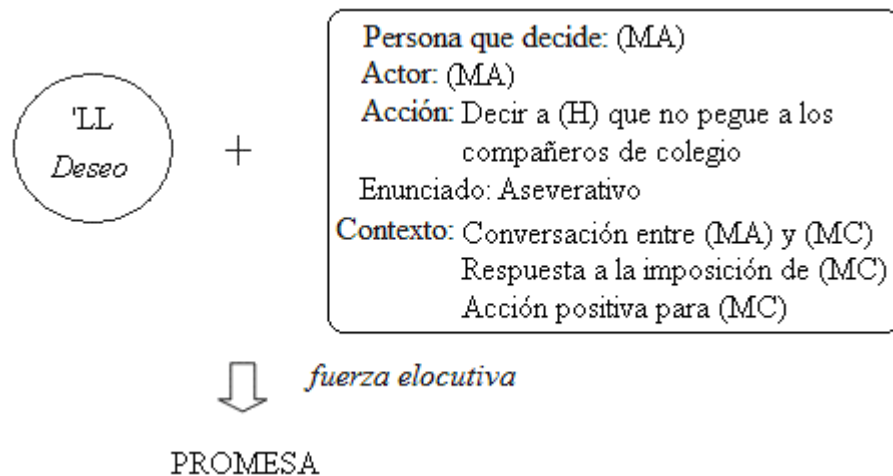
Así, ambas voces poéticas, (MA) [T11 (7)] y (H) [T9 (1) y T9 (2)]<sup>80</sup> se valen de enunciados en modo imperativo para contraatacar verbalmente los mensajes racistas de su entorno.

T9 (1) say that again

T9 (2) say that again you wee shite

El *Gráfico 13* incluye las variables semánticas, sintácticas y contextuales que describen la fuerza elocutiva del mensaje en T11 (4). Así, la intención del hablante (MA) en este caso es prometer el cumplimiento de la acción, como indica el hecho de que, por una parte, (MA) es tanto el actor como la persona que decide sobre el valor modal que modifica la proposición; y, por otra, la acción tiene un efecto positivo en el receptor del mensaje, pese a estar supeditada a una orden [T11 (7)].

*Gráfico 13: PII tell my little girl/ to stop giving your little girl a doing [T11 (4)]*



Así, la posición de (MA) ante la discriminación racial está descrita atendiendo al apoyo de su hija, a la incapacidad para asimilar la actitud segregacionista de su entorno y a la fortaleza con la que lucha junto a su hija contra ese entorno.

<sup>80</sup> Estos ejemplos forman parte de la sección 3.1.3.D.

La madre adoptiva queda en general representada por la ausencia de las características inherentes para aceptar temas relacionados con el proceso de adopción y la maternidad. Así, el número de formas verbales modales asociadas a la expresión de la posibilidad lógica en (MA) ha demostrado que ésta es una categoría semántica principal en el modo en el que la voz poética entiende su experiencia. Las formas *can*, *can't*, *could* y *couldn't* quedan principalmente relacionadas con la incapacidad de (MA) para concebir a un niño, comprender aspectos de la educación de un hijo, asimilar una visión estereotipada de la maternidad; y, finalmente, negar su propia identidad como madre. Si bien esta incapacidad está en parte vinculada al sufrimiento de la madre adoptiva, la imposibilidad teórica queda igualmente relacionada con su posición crítica y luchadora.

La realidad de la madre adoptiva está a su vez planteada a partir de la suposición y la imaginación, que suplen la incertidumbre del proceso adoptivo. Estos planteamientos están indicados como necesariamente lógicos, de manera neutral *will* o remota *would*, y están en muchos casos asociados al intento de anticipar el comportamiento de la consejera social, para evitar así su rechazo, y a la preocupación por su hija.

Por último, y pese a que la frecuencia de los verbos auxiliares asociados a la 'modalidad de influencia' en (MA) ha hecho visible que este valor modal está desplazado a un segundo plano, su presencia ha indicado cuáles son las fuerzas que llevan a la madre adoptiva a actuar. Estas están relacionadas con la obligación moral de hablar a su hija sobre su adopción, pese al temor de perderla, así como con su posición pacifista. Por otra parte, la actuación de la madre adoptiva está igualmente supeditada a la voluntad de ambas, la madre biológica y la consejera social.

### 3.4. LA MADRE BIOLÓGICA (MB) A TRAVÉS DE LA *MODALIDAD* VERBAL

*I cannot pretend she's never been*

'Chapter 2: The Original Birth Certificate', v. 15

#### 3.4.1. Introducción

Este capítulo describe la realidad de la voz poética de la madre biológica (MB) a través del valor semántico de todas las formas verbales modales presentes en su discurso. Así, el análisis de la *modalidad* en (MB) está asociado a la actitud de dicha voz poética principal ante el proceso de adopción, que incluye la perspectiva de las voces dependientes en su discurso.

El conjunto de textos que forman el corpus que hemos denominado *discurso poético de la madre biológica* está compuesto por todas las ocasiones en las que (MB) interviene como voz independiente en el poemario *The Adoption Papers* (Kay, 1991, 10-34). Su voz está recogida en: 'I always wanted to give birth', 'Chapter 1: The Seed', 'Chapter 2: The Original Birth Certificate', 'Chapter 4: Baby Lazarus', 'Chapter 7: Black Bottom', 'Chapter 8: Generations', 'Chapter 10: The Meeting Dream' y 'When I'm by myself watching the box'.

La descripción y el estudio del valor de todas las formas verbales modales en el discurso poético de (MB) ha sido realizado partiendo de la posición central de dicha voz poética. A su vez, los criterios que estructuran el análisis son: por una parte, los temas tratados en la locución de (MB); y, por otra, la relación de (MB) con el mapa de voces dependientes y participantes que determinan su experiencia. Los *gráficos 1 y 2* presentan los datos asociados a estos dos parámetros. El *Gráfico 2* muestra el mapa de participantes que la voz poética independiente (MB) marca modalmente así como las voces dependientes vinculadas a un mensaje de contenido modal. Los datos asociados a este gráfico indican a primera vista que la red de voces y participantes que participan en la experiencia de la madre biológica es significativamente menor a aquella relacionada las otras dos voces poéticas principales (H) y (MA). El *Gráfico 2* no incluye aquellos participantes que emanan de la reproducción del discurso de las voces dependientes y que han sido recogidos en el *Gráfico 4*.

Gráfico 1: Cómputo de temas en el discurso poético de la madre biológica (MB)

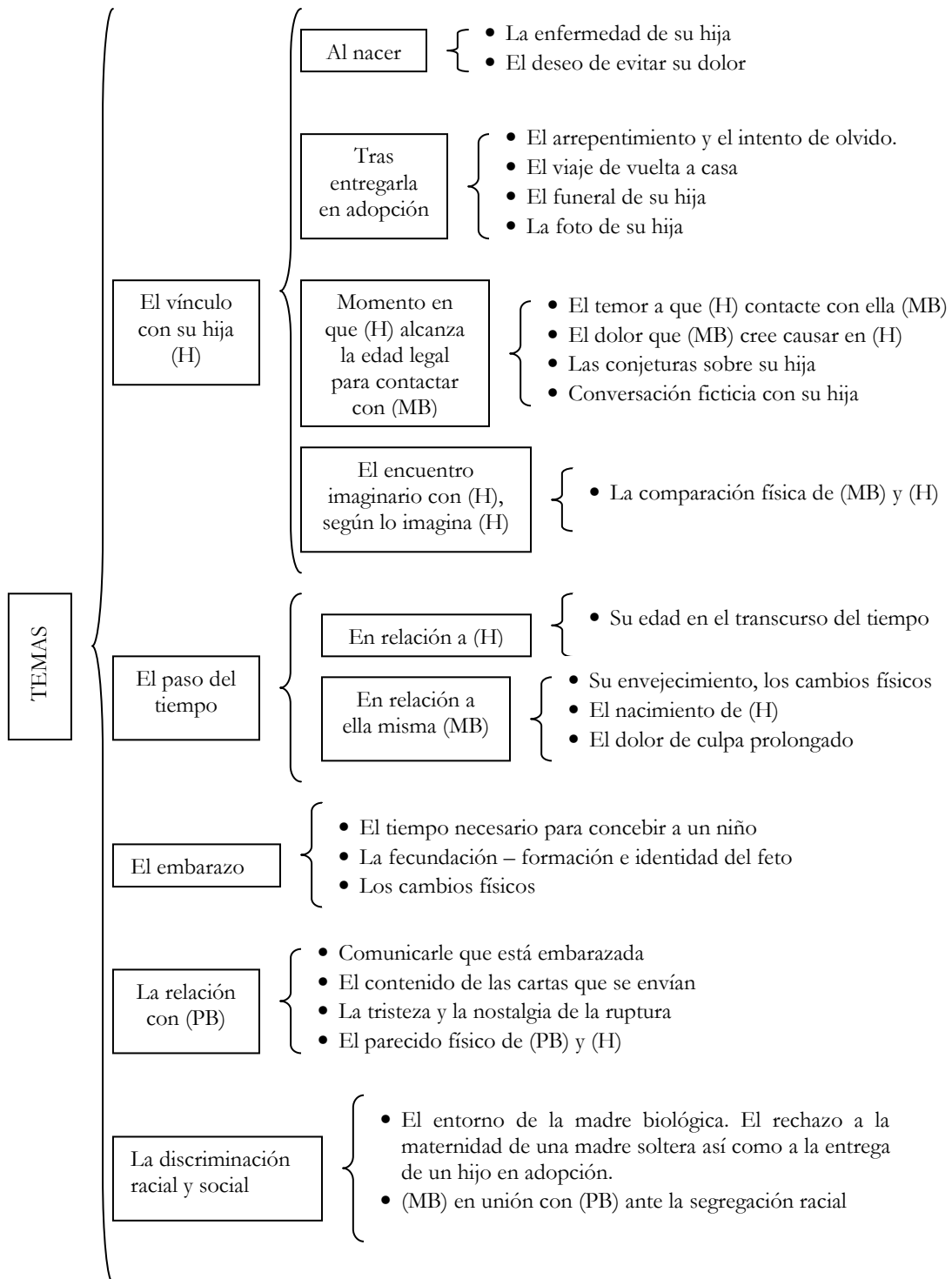
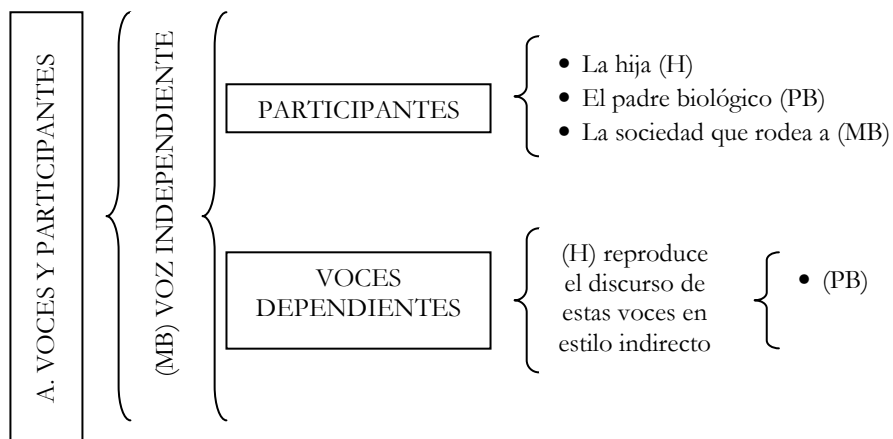


Gráfico 2: Participantes y voces dependientes en el discurso poético de la madre biológica (MB)



El análisis de la experiencia de (MB) aparece organizado en las siguientes secciones:

- 3.3.1. Identificación de los verbos modales auxiliares en la locución de (MB) y categorización de los mismos de acuerdo al modelo de niveles discursivos presentado en la sección introductoria al capítulo 3 (punto C.b).
- 3.3.2. Presentación de cada forma modal auxiliar en su co-texto y representación gráfica del vínculo modal y discursivo.
- 3.3.3. Descripción e interpretación del valor de las marcas verbales modales atendiendo a los temas destacados en la locución de (MB) (*Gráfico 1*) y al mapa de voces y participantes en su discurso (*Gráfico 2*).



### 3.4.2. Clasificación de los datos

En esta sección mostramos todas las marcas verbales modales en el discurso de la madre biológica (MB) que en este caso están únicamente representadas en los verbos modales auxiliares. Así y tras la lectura detallada del discurso poético de (MB), hemos observado que no existe ningún enunciado en modo imperativo. Este dato está tal vez relacionado con el escaso número de voces en la locución de (MB), que ya hemos observado en el Gráfico 2, y que resulta en una interacción reducida.

La *Tabla 1* contiene las diecinueve formas verbales modales auxiliares en la locución de la madre biológica (MB). Los datos están organizados en cinco columnas que incluyen, de izquierda a derecha, la información asociada a la relación establecida entre la voz responsable del valor modal y el participante, proceso, concepto o cosa que queda modalmente marcado; el nivel discursivo y la subcategoría asociada a cada forma verbal; y, finalmente, las formas verbales auxiliares y su frecuencia en cada una de las clasificaciones.

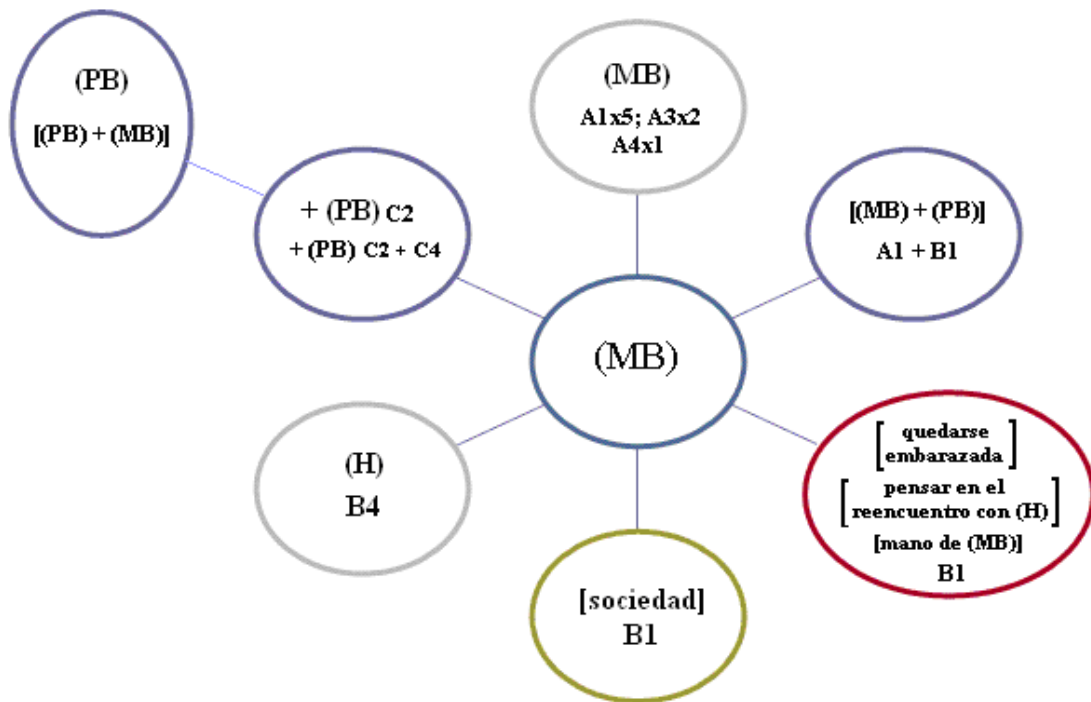
Con la intención de favorecer una visión de conjunto de los vínculos modales y discursivos asociados a la voz poética (MB), la *Tabla 1* no incluye el co-texto de cada forma verbal modal, si bien este está recogido en la sección 3.3.2. dado que es preciso estudiarlo para entender en cada caso la relación establecida y los rasgos que determinan su clasificación.

Tabla 1: Verbos modales auxiliares en el discurso de la madre biológica (MB)

Relación modal		Nivel	Clase	Verbos modales auxiliares
Voz poética que decide la <i>modalidad</i>	Voz, participante, proceso, objeto o concepto marcado por la <i>modalidad</i>			
(MB)	(MB)	A	A1	Can (1)
				Cannot (1)
				Can't (1)
				(I)'ll (1)
				Must (1)
				Should (1)
	1. El embarazo de (MB) 2. (MB) pensando en (H) 3. La mano de (MB)		A3	Would (3)
(MB)	Can't (1)			
	(I)'ll (1)			
(MB)	(MB) + (PB)	A+B	A1+B1	(we)'d (1)
(MB)	1. La discriminación racial que sufren (MB) y (PB) 2. El entorno social de (MB)	B	B1	Would (2)
	(MB) → (H)		B3	(You)'ll (1)
(MB) + (PB)	(PB)	C	C1	Couldn't (1)
(MB) + (PB)	(PB + MB)	C+C	C1+C2	Should (1)

El *Gráfico 3* ordena la información en la *Tabla 1* mostrando la relación jerárquica y modal que existe entre la voz poética independiente y la red de voces y participantes en contacto con su realidad. Este mapa incluye igualmente el grupo de procesos y cosas que aparecen descritos de forma modal en su locución. Así, la finalidad principal de este gráfico es ilustrar el papel central de la voz poética independiente (MB) en su discurso, de la cual irradia una red de voces y participantes enlazada a partir de una serie de vínculos modales y discursivos. Hemos señalado en ‘negrita’ aquellas situaciones en las que (MB) es responsable del contenido modal del mensaje (niveles ‘A’ y ‘B’) o comparte con otra voz la responsabilidad sobre el mismo (nivel ‘C’). El símbolo ‘+’ indica este último caso en el que dos voces poéticas deciden la carga modal del mensaje.

Gráfico 3: Relaciones modales y discursivas asociadas a la voz poética de la madre biológica (MB)



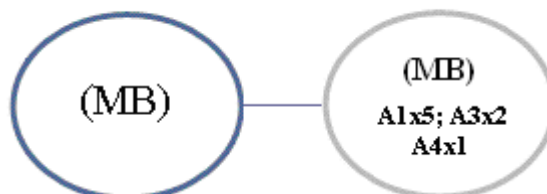
De la información en el *Gráfico 3* se desprende que la voz poética independiente de la madre biológica (MB) está siempre vinculada a la decisión sobre el contenido del mensaje, ya sea manteniendo todo el control (niveles 'A' y 'B'), ya sea formando parte del mismo (nivel 'C'). Así, no hay ningún caso en el que la voz poética principal (MB) quede al margen de la responsabilidad sobre el valor modal que determina su realidad dado que no existe ningún ejemplo asociado al nivel 'D'.

Seguidamente detallamos los tres tipos de relaciones modales y discursivas establecidas en la locución de la madre biológica (MB) así como las voces poéticas, participantes, procesos o cosas involucrados.

1. La voz poética independiente (MB) en relación a ella misma (nivel 'A')

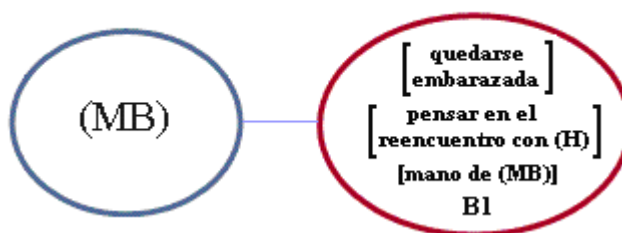
La voz poética independiente (MB) es el sujeto afectado por la marca modal verbal en ocho casos.

*Imagen 1: (MB), representación modal de sí misma*



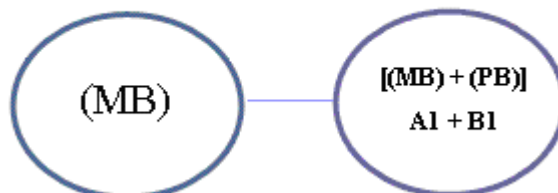
A su vez, el estudio de las marcas verbales ha señalado tres casos en los que (MB) se autodefine a partir de su actitud ante dos procesos verbales y un objeto.

*Imagen 2: La voz independiente (MB) en relación con su realidad*



Finalmente, existe un ejemplo en la locución de (MB) que hemos catalogado como perteneciente a los niveles 'A' y 'B'. Así, y si bien la voz poética independiente es el sujeto afectado por la marca modal (nivel 'A'), esta se presenta en unión con un participante que está igualmente descrito a partir de la carga modal del mensaje (nivel 'B').

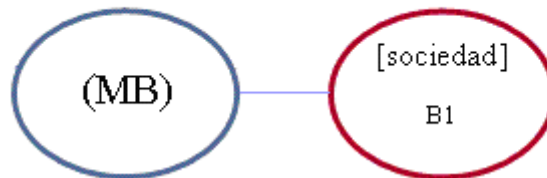
*Imagen 3: (MB), representación modal de un participante y de sí misma*



2. La voz poética independiente describe un participante de forma modal

Como voz independiente, (MB) señala la actitud de los siguientes participantes: la sociedad que la rodea, en la escocia de los sesenta-ochenta (s.XX) (n. B1) y su hija (H) (n. B4). La *imagen 4* ilustra una de estas relaciones.

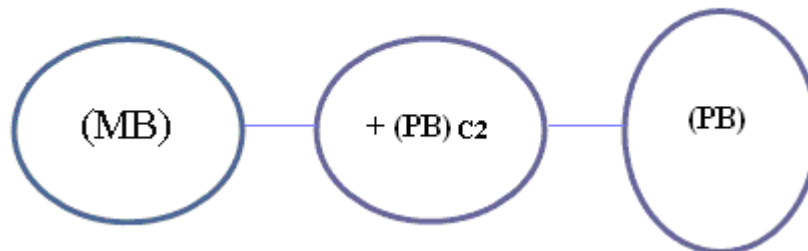
*Imagen 4: Relación modal entre la voz independiente (MB) y un participante (la sociedad)*



3. Relaciones modales en las que (MB) comparte la responsabilidad sobre el contenido de los mensajes que reproduce en estilo indirecto (nivel 'C').

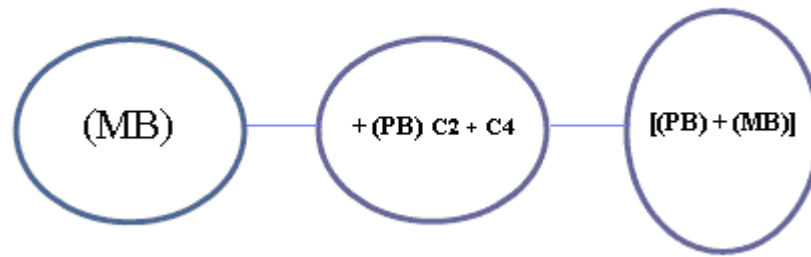
A modo de ejemplo, la *imagen 5* muestra como la voz independiente de la madre biológica (MB) junto a la voz dependiente del padre biológico (PB) determinan la actitud de esta última.

*Imagen 5: La voz independiente (MB) y la voz dependiente (PB) definen la actitud de esta última*



Por su parte, la *imagen 6* representa la relación modal entre la voz poética independiente de la madre biológica (MB) y la voz dependiente del padre biológico (PB). (MB) reproduce en estilo indirecto libre el mensaje de (PB) en el que los sujetos afectados por la marca modal son la misma voz dependiente (PB) ('nivel C2') y un participante (MB) ('nivel C4'). Este ejemplo es diferente al resto de vínculos formados en el nivel 'C' por dos razones: por un lado, combina rasgos asociados a dos subcategorías distintas (C2 + C4); y, por otro, el participante afectado por el valor modal del mensaje es la misma voz poética independiente (MB).

Imagen 6: La voz poética independiente (MB) y la voz dependiente (PB) definen su propia actitud

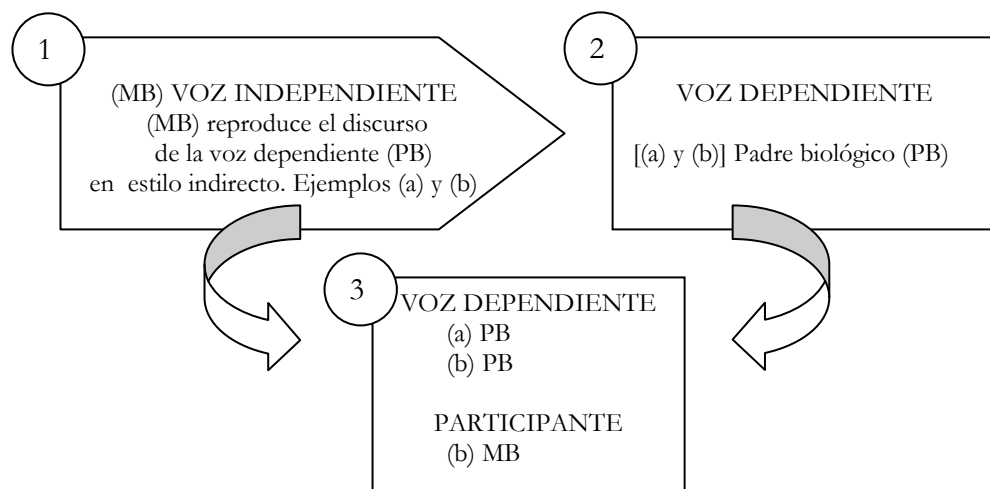


Por último, el *Gráfico 4* muestra los vínculos modales y discursivos que surgen en el nivel C. Así, la voz independiente (cuadro 1) reproduce el mensaje de una voz dependiente (cuadro 2) y ambas comparten la responsabilidad sobre el contenido que marca a una serie de voces y participantes (cuadro 3). Los ejemplos asociados a este nivel son (a) y (b). Ambas letras están utilizadas en el gráfico para indicar las voces y participantes relacionados con cada ejemplo.

(a) He [(PB)] couldn't leave Nigeria (n. C2)

(b) We [(PB) + (MB)] should have known better (n. C2 + C4)

Gráfico 4: Relaciones modales en nivel 'C'



3.4.3. Tipificación de las formas verbales modales auxiliares en su co-texto

Esta sección contiene todas las formas verbales auxiliares en la locución de (MB) presentadas en su co-texto y ordenadas según los niveles discursivos del modelo presentado en la introducción al capítulo (sección C.b). A su vez, añadimos un breve comentario en aquellos ejemplos cuya clasificación merece una justificación por tener un comportamiento distinto al resto de casos. Finalmente, cada forma verbal aparece acompañada de un gráfico en el que mostramos la relación modal y discursiva correspondiente. El significado de los símbolos utilizados en estos gráficos está igualmente incluido en la introducción a este capítulo (sección C.b).

**A1**

---

a. Can



The best thing I (MB) can steal is sleep.

‘Chapter 8: Generations’,  
vs. 69-71

---

b. Can’t



Now these slow weeks on  
I [(MB)] **can’t** stop going over and over

‘Chapter 1: The Seed’, vs.  
13-14

---

c. Cannot



I [(MB)] see her [(H)] shuttered eyes in my dreams

‘Chapter 2: The Original  
Birth Certificate’; vs. 14-18

I **cannot** pretend she’s never been  
my stitches pull and threaten to snap

my own body a witness  
leaking blood to sheets, milk to shirts

---

d. (I)’ll



I[(MB)]’ll suffocate her [(H)] with a feather pillow

‘Chapter 2: The Original  
Birth Certificate’; vs. 20-26

---

---

e. Should

(MB) ↷ (MB)

The man across the table keeps staring.  
I **should** have brought another book---  
all this character does is kiss and say sorry

‘Chapter 4: Baby Lazarus’,  
vs. 43-46

---

f. Would

(MB) ↷ [quedarse  
embarazada]

I [(MB)] never thought it [quedarse embarazada] **would**  
be quicker than walking down the mainstreet

‘Chapter 1: The Seed’, vs.  
1-2

---

g. Would

(MB) ↷ [mano de (MB)]

[...]---it made me [(MB)]  
burn, that hot glare; my hand  
**would** sweat down to his [(PB)] bone.

‘Chapter 7: Black Bottom’;  
vs. 86-88

---

h. Would

(MB) ↷ [discriminación racial]

Finally, alone, we [(MB) + (PB)]’d melt  
nothing, nothing **would** matter

‘Chapter 7: Black Bottom’;  
vs. 89-90

---

i. Would

(MB) ↷ [imaginar el  
reencuentro con (H)]

It **would** have driven me mad imagining,  
26 years is a long time

‘Chapter 10: The Meeting  
Dream’; vs. 31-32

---

### A3

---

a. Can’t

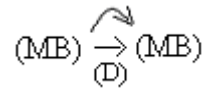
(MB) ↷ (MB)  
(D)

*At night I [(MB)] lie practising my lines  
but ‘sorry’ never seems large enough  
nor I **can’t** see you [(H)], yes, I’ll send a photograph.’*

‘Chapter 8: Generations’; vs.  
19-21



b. (I)'ll



*she [(H)] is all of nineteen and legally able.*

‘Chapter 8: Generations’; vs.

*At night I lie practising my lines*

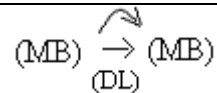
18-21

*but 'sorry' never seems large enough*

*nor 'I can't see you [(H)], yes, I'll send a photograph.'*

#### A4

a. Must



I [(MB)]**must** stop it [pensar en su hija]

Put it out my mind.

‘Chapter 4: Baby Lazarus’; vs.

There is no use going over and over.

39-42

I'm glad she [(H)]'s got a home to go to.

This sandwich is plastic.

La voz poética de la madre biológica (MB) reproduce el contenido de su pensamiento en estilo directo libre. Distinguimos este ejemplo de aquellos señalados en el nivel A1 porque en este caso (MB) emite un mensaje que dirige no tanto al lector como a ella misma. Los pensamientos de la voz poética están así presentados a modo de monólogo interior y caracterizados por la incoherencia discursiva que resulta del conflicto emocional tras dar a su hija en adopción.

#### A1+ B1

a. (we)'d:



Finally, alone, we [(MB) + (PB)]'d melt

‘Chapter 7: Black Bottom’; vs.

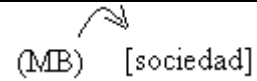
nothing, nothing would matter

86-90

**B1**

---

a. Would



*Nobody would ever guess*

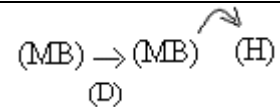
‘Chapter 4: Baby Lazarus’; v. 30

---

**B4**

---

a. (You)’ll



I [(MB)] get right under the duvet and murmur  
you’ll never really know your mother.

‘Chapter 8: Generations’; vs.  
66-72

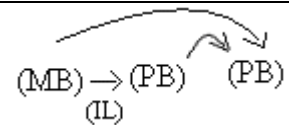
I know who she thinks I am---she's made a blunder.

---

**C2**

---

a. Couldn't



*six weeks later---a short letter*

*He [(PB)] was sorry; we [(PB) + (MB)] should have known better*  
*He couldn't leave Nigeria*

‘Chapter 1: The Seed’; vs.  
26-28

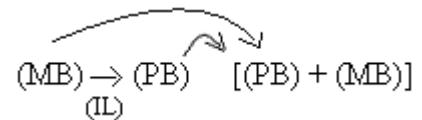
---

**C2 + C4**

---

a. Should

*He [(PB)] was sorry; we should [(PB) + (MB)] have  
known better*



*He couldn't leave Nigeria.*

‘Chapter 1: The Seed’; vs. 27-28

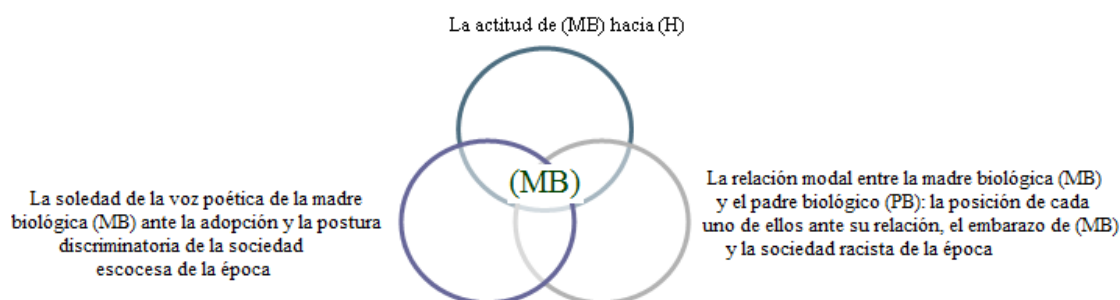
---

#### 3.4.4. Análisis

Este apartado incluye el estudio de la realidad de la madre biológica (MB) atendiendo a su propia actitud y a la posición de la red de voces y participantes que determinan la experiencia de (MB) ante el proceso de adopción. Este análisis está sustentado en el valor de cada uno de los verbos modales auxiliares, que han sido clasificados en las secciones 3.3.1. y 3.3.2.

El estudio está organizado atendiendo a los temas que construyen la experiencia de la voz poética (MB). Así, la veracidad del discurso de (MB) y las fuerzas que determinan sus acciones aparecen presentadas en relación a, por un lado, el embarazo, la adopción y la discriminación social; y, por otro, el reducido mapa de voces y participantes en su locución. El *Gráfico 5* muestra las tres esferas que describen de forma modal la experiencia de (MB).

*Gráfico 5: (MB) en relación modal con el mapa de voces en su discurso*



El apartado próximo trata la relación entre la madre biológica (MB) y su hija (H), un vínculo que queda representado desde el punto de vista de la primera y marcado por el dolor de la entrega de su hija en adopción.

##### A. El intento frustrado de olvidar: La madre biológica (MB) y su hija (H)

La actitud de la madre biológica hacia su hija es el aspecto predominante en su discurso, tal y como indica el hecho de que casi la mitad de formas verbales auxiliares en el mismo describan esta relación (*Tabla 2*). La posición de (MB) hacia su hija está de forma general descrita entre el deseo de olvidarla [T2 (3), T2 (4) y T2 (8)] y su compromiso como madre, que la priva de la posibilidad teórica de hacerlo [T2 (1) y T2

(5)]. Este conflicto emocional, indicado en parte en la contradicción de sus deseos [T2 (2)], está asociado a su propia representación negativa como madre [T2 (6) y T2 (7)].

La unión madre e hija está siempre trazada desde la perspectiva de la primera ya que (MB) controla en todo lugar la carga modal de estos mensajes, relacionados con los niveles discursivo-modales ‘A’ y ‘B’. A su vez, como muestra la preferencia significativa del nivel ‘A’ en comparación con el ‘B’,<sup>80</sup> (MB) presenta la relación con su hija a partir de su propia persona; esto es, ella es en casi todos los ejemplos el sujeto marcado de forma modal. (MB) ocupa así ambos extremos en la relación modal al ser la voz que decide el contenido del mensaje y, a su vez, el participante afectado por dicho valor. Tal vez el hecho de que (MB) base el vínculo con su hija en su propia perspectiva se debe al mismo desconocimiento de la hija que entregó en adopción.

*Tabla 2: El vínculo entre (MB) y (H)*

T2 (1)	I [(MB)] see her [(H)] shuttered eyes in my dreams  I <b>cannot</b> pretend she’s never been my stitches pull and threaten to snap  my own body a witness leaking blood to sheets, milk to shirts	‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 14-18
T2 (2)	I[(MB)] <b>II</b> suffocate her [(H)] with a feather pillow  Bury her under a weeping willow Or take her far out to sea  and watch her tiny eight-pound body sink to shells and reshape herself.  So much the better than her body encased in glass like a museum piece	‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 20-26
T2 (3)	I [(MB)] <b>must</b> stop it. Put it out my mind. There is no use going over and over. I’m glad she [(H)]’s got a home to go to. This sandwich is plastic.	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 39-42

<sup>80</sup> Todos los casos, excepto [T2 (7)], forman parte del nivel ‘A’.

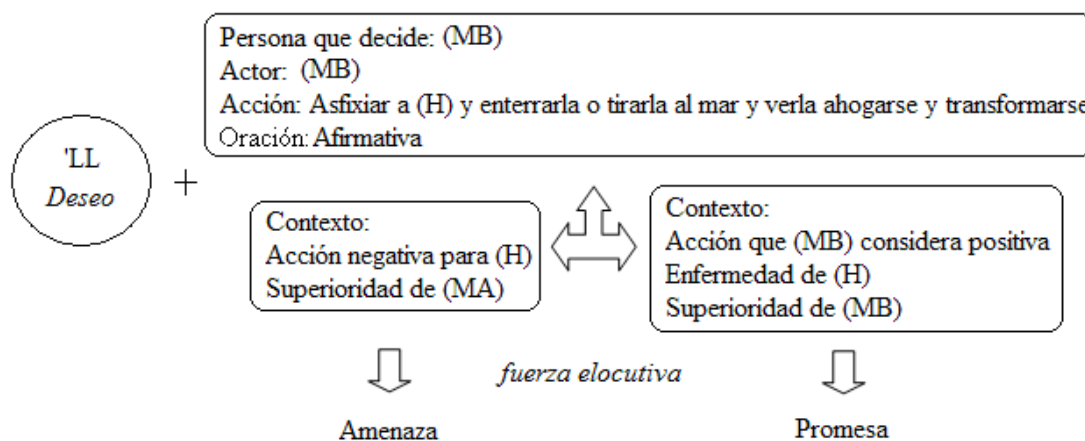
T2 (4)	she [(H)] is all of nineteen and legally able. At night I [(MB)] lie practising my lines but 'sorry' never seems large enough nor 'I <b>can't</b> see you [(H)], yes, I'll send a photograph.'	'Chapter 8: Generations', vs. 19-21
T2 (5)	Now my [(MB)] secret is the hush of heavy curtains drawn. I dread strange handwriting sometimes jump when the phone rings, she [(H)] is all of nineteen and legally able. At night I lie practising my lines but 'sorry' never seems large enough nor 'I can't see you [(H)], yes, I'll send a photograph.'	'Chapter 8: Generations', vs. 15-21
T2 (6)	The best thing I (MB) <b>can</b> steal is sleep. I get right under the duvet and murmur you [(H)]'ll never really know your mother.	'Chapter 8: Generations', vs. 69-71
T2 (7)	She [(H)]'s lying in bed; I [(MB)] wake her up a pinch on her cheek is enough, then I make her think of me for hours. The best thing I can steal is sleep. I get right under the duvet and murmur you'll never really know your mother. I know who she thinks I am---she's made a blunder.	'Chapter 8: Generations', vs. 66-72
T2 (8)	I never imagined it [el encuentro con (H)] [...] It <b>would</b> have driven me mad imagining, 26 years is a long time	'Chapter 10: The Meeting Dream', vs. 31-32

Uno de los aspectos que caracterizan el vínculo entre madre biológica e hija es la propia posición contradictoria de la primera con respecto a la segunda, tal y como indica la comparación de los ejemplos T2 (2) y (4). En relación al primer caso [T2 (2)], (MB) es el agente actor en tres procesos materiales con una carga semántica negativa (*suffocate*, *bury*, *take*), que está a su vez marcada por el compromiso de (MB) a actuar (*will*). En todos estos casos la hija es el sujeto paciente afectado por las acciones de su propia madre biológica.

T2 (2) I[(MB)]'ll suffocate her [(H)] with a feather pillow  
Bury her under a weeping willow  
or take her far out to sea  
and watch her tiny eight-pound body  
sink to shells and reshape herself.

Aquí, la promesa de la voz poética está igualmente asociada al valor de los verbos *suffocate*, *bury*, *take* y *match*, pese a que el auxiliar *will* queda implícito en estos tres últimos grupos verbales. Las variables que describen el significado de *will* en T2 (2) se muestran en el *Gráfico 6*, que incluye los datos relacionados con la distribución de los papeles semánticos, el tipo de proceso sintáctico y los aspectos contextuales.

*Gráfico 6: T2 (2)*



Tal y como indica el *Gráfico 6*, el valor de *will* en T2 (2) puede describirse como amenaza o promesa, según sea nuestra interpretación de los aspectos contextuales. A nuestro entender, el mensaje debe considerarse como una promesa ya que la intención que subyace al deseo de la voz poética (MB) es evitar el dolor de su hija (1). A su vez, la determinación de (MB) queda manifiesta en *will* dado que esta forma modal, en comparación con otras formas neutrales como *willing to*, implica el cumplimiento de la acción (Quereda, 1997: 222-223). Este aspecto está indicado en la gramaticalidad de (2) frente a (3).

(1) So much the better than her body  
 encased in glass like a museum piece  
 ‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 25-26

(2) I’m willing to suffocate her but I am not going to

(3) \* I will suffocate her but I am not going to

El conflicto interior de la voz poética (MB) queda manifiesto cuando esta misma voz poética indica su propósito de actuar de forma contraria a lo indicado en T2 (2). Así, la forma léxica modal *willing* en (4) marca el deseo de (MB) de que su hija supere la enfermedad; un deseo que la sitúa como sujeto agente en *I push my nipples through* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v.34). Esta última proposición, en comparación con T2 (2), está presentada como real, sin ninguna marca modal. En consecuencia y frente a la determinación de actuar acorde a los procesos marcados por el modal *will* en T2 (2), las acciones finalmente llevadas a cabo por la voz poética (MB) están vinculadas al deseo predominante de salvar la vida de su hija.

(4) I toss I did not go through these months  
for you to die on me now  
on the third night I lie  
**willing** life into her  
breathing air all the way down the corridor  
to the glass cot  
I push my nipples through  
'Chapter 2: The Original Birth Certificate', vs. 27-34

La culpa de la madre biológica por la entrega de su hija en adopción queda visible en su propia autorepresentación negativa como madre [T2 (6) y T2 (7)]. Así, en T2 (6), (MB) es el sujeto agente del proceso material *steal*, que afecta negativamente a su hija.<sup>81</sup>

T2 (6) The best thing I [(MB)] **can** steal is sleep  
I get right under the duvet and murmur

Igualmente, (MB) es el emisor del mensaje cuya fuerza elocutiva, marcada por el auxiliar *will* [T2 (7)], es amenazar o angustiar a su propia hija. Aquí, (MB) marca como necesariamente lógico el desconocimiento continuado de su hija en relación a su madre biológica. En cuanto al co-texto de este mismo caso, el tiempo presente de las formas verbales *wake*, *make*, *get* y *murmur*, junto a la ausencia de un marcador modal, describe la

---

<sup>81</sup> Mientras que el sujeto afectado por el valor de *steal* no queda explícito en T2 (6), asumimos que (H) forma parte del mismo dado que (H) es el sujeto afectado de manera explícita en: *I wake her up* ('Chapter 8: Generations', v. 66). Si bien hemos considerado *steal* como proceso material, el hecho de que el objeto robado sea el sueño favorece la interpretación de este mismo verbo como un proceso mental, así como el tratamiento de la hija como experimentador más que como sujeto afectado.

situación que la voz poética imagina como habitual y real (5). Es evidente que la veracidad con la que (MB) representa negativamente su figura materna queda mermada en el caso de utilizar algún marcador modal (6).

T2 (7) you'll *never really* know your mother

(5) She's lying in bed; I wake her

[...]

then I make her think of me for hours.

The best thing I can steal is sleep.

I get right under the duvet and murmur

'Chapter 8: Generations', v.66, 68-70

(6) She's lying in bed; I *might* wake her up

[...]

then I *might* make her think of me for hours.

The best thing I can steal is sleep.

I *might* get right under the duvet and (I *might*) murmur

Pese a la entrega de su hija en adopción, la madre biológica carece de las características inherentes necesarias para olvidar su maternidad, tal y como queda indicado en la forma modal *cannot* [T2 (1)].

T2 (1) I [(MB)] see her [(H)] shuttered eyes in my dream

I **cannot** pretend she's never been

my stitches pull and threaten to snap

my own body a witness

leaking blood to sheets, milk to shirts

El cuerpo es a su vez testigo de su maternidad, que la priva de la posibilidad teórica de olvido [T2 (1)]. Los mismos cambios físicos que (MB) describe como prueba de su embarazo, y de la posterior entrega de su hija en adopción, son los que (MA) anhela en el intento fallido de concebir a un niño. En (7) el deseo vehemente de la voz



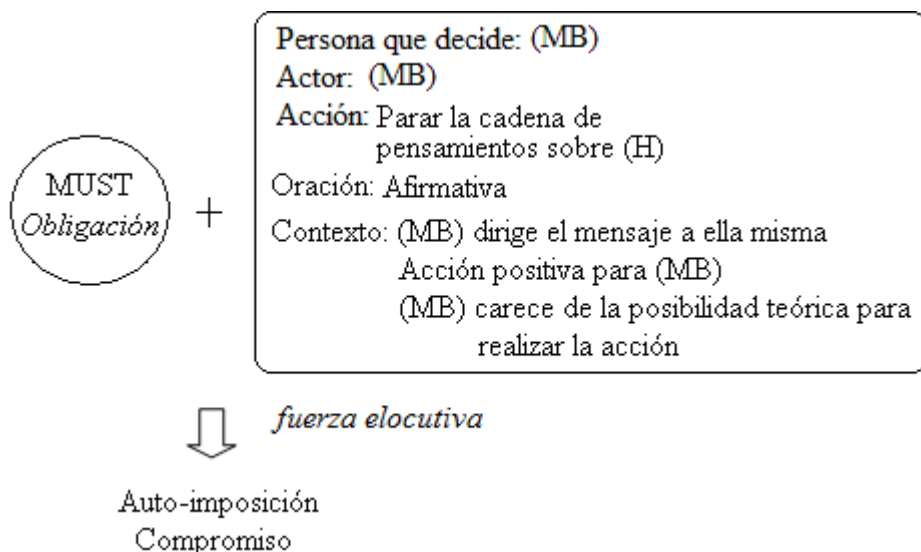
poética (MA), marcado en la repetición léxica modal de *want* y *crave*, evidencia la experiencia opuesta de ambas madres (MA) y (MB).

- (7) I **want** to lie on my back at night  
 I **want** to pee all the time  
 I **crave** discomfort like some women  
**crave** chocolate or earth or liver  
 I **want** the pain  
 the tearing searing pain  
 I **want** my waters to break  
 like Noah's flood  
 I **want** to push and push  
 and scream and scream  
 'Chapter 1: The Seed', vs. 19-24

A pesar de la dificultad que le supone abandonar el recuerdo de su hija, la madre biológica manifiesta la intención de hacerlo a modo de auto-imposición [T2 (3)]. Los rasgos semánticos, sintácticos y contextuales que describen la fuerza elocutiva de este mensaje [T2 (3)] están recogidos en el *gráfico 7*.

T2 (3) I [(MB)]**must** stop it. Put it out my mind.  
*There is no use going over and over*

*gráfico 7: I must stop it. Put it out my mind [T2 (3)]*



La madre biológica es a su vez la fuerza que determina la actuación y el sujeto actor, una fuerza interna. La misma necesidad de auto-imponerse un comportamiento evidencia la imposibilidad teórica de la madre biológica para cumplirlo, tal y como hemos observado en [T2 (1)].<sup>82</sup> El co-texto del ejemplo T2 (3), marcado por la incoherencia del discurso de la voz poética (MB) refleja la falta de control de esta voz sobre su pensamiento (8). Así, el discurso de (MB) enlaza lo mundano –el sabor del sándwich, el café, el personaje de un libro, el paisaje invernal– con sus propios sentimientos, en el afán imposible de borrar el recuerdo de su hija.

(8) I **must** stop it. Put it out my mind.  
 There is no use going over and over.  
 I'm glad she's got a home to go to.  
 This sandwich is plastic  
 I forgot to put sugar in the flask  
 The man across the table keeps staring.  
 I **should** have brought another book ---  
 all this character does is kiss and say sorry  
 go and come back,  
 we are all foolish with trust.  
 I used to like winter  
 the empty spaces, the fresh air.  
 'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 39-50

Mientras que el vínculo con su hija constituye una preocupación central en el discurso de (MB), en T2 (8) esta misma voz poética niega el papel primordial que su hija ocupa en la representación de su experiencia: *I never imagined it*. Esta aparente contradicción se debe a que la voz poética principal de la hija (H) es quien controla el contenido y la forma del mensaje en T2 (8), si bien esta forma parte del discurso de (MB) y es esta última quien se presenta como emisor del mismo. Así, el ejemplo T2 (8) está incluido en el poema 'Chapter 10: The Meeting Dream', en el que (H) imagina el

---

<sup>82</sup> Véanse ejemplos T7 (8) y T9 (10) en (MA) (sección 3.2.3.). Estos están igualmente caracterizados por la auto-imposición de un comportamiento y el sufrimiento de la voz poética.

T9 (10) [...] drop / it [...]

T7 (8) Don't get overwrought

reencuentro con su progenitora. Aquí, el título del poema así como la repetición de la estructura condicional *if I picture it like this it hurts less* ('Chapter 10: The Meeting Dream, vs. 1 y 39) evidencian que la reunión madre e hija está representada desde la perspectiva de esta última. El modal *would* muestra la necesidad lógica con la que el hablante (MB) predice su malestar en el caso, descrito como remoto e irreal, de haber pensado en el reencuentro con su hija.

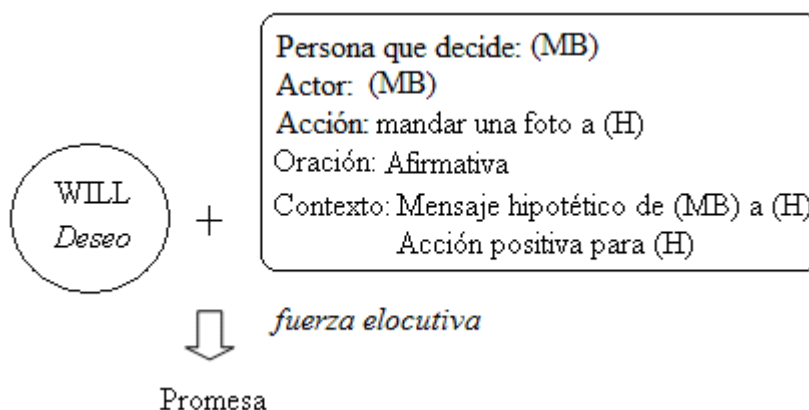
T2 (8) I [(MB)] never imagined it [el encuentro con (H)]  
[...]  
It **would** have driven me [(MB)] mad imagining,  
26 years is a long time.

Al comparar el modo en el que (H) representa la actitud de (MB) hacia su hija [T2 (8)] con la posición de (MB) tal y como indican las marcas verbales modales en su discurso, encontramos más diferencias que similitudes. El compromiso de olvidar a su hija está supeditado, como hemos observado en [T2 (1)], a la imposibilidad teórica de hacerlo. A su vez, (MB) anticipa el contenido de sus palabras en una conversación hipotética con su hija; unas palabras que confirman la imposibilidad teórica del reencuentro [T2 (4)] y muestran las limitaciones del compromiso de (MB) [T2 (5)]. Aquí, la voz poética (MB) reproduce en estilo directo sus propios mensajes y permite así al lector adoptar la perspectiva de la hija.

T2 (4) At night I [(MB)] lie practising my lines  
but 'sorry' never seems large enough  
nor 'I **can't** see you, [...]

T2 (5) nor '[...], yes, I'll send a photograph'.

Gráfico 8: I'll send a photograph [T2 (5)]



Si bien la finalidad de la conversación es distinta, el modo en el que (MB) ensaya la conversación hipotética con (H) se asemeja a la forma exhaustiva con la que (MA) estudia las palabras que dirige a su hija en relación a su adopción (9). Ambas madres plantean cuál es su posición ante la adopción y ante su hija, que en este caso está reflejada en el trazo anticipado del desarrollo de una conversación con (H).

(9) It's a bit like a part you've rehearsed so well  
 you **can't** play it on the opening night.  
 'Chapter 6: The Telling Part', vs. 7 y 8

En resumen, el vínculo de la madre biológica con su hija representa una de las inquietudes centrales en la locución de (MB), quien describe esta relación a partir de su propia incertidumbre de cómo actuar ante el nacimiento y la enfermedad de su hija, el sentimiento de culpa por entregarla en adopción y la incapacidad para olvidar a su bebé y negar su papel como madre.

Otro aspecto que queda presentado de forma modal en el discurso de la madre biológica es su relación con el padre biológico. Este vínculo está caracterizado por el desconocimiento y por el deseo mutuo de haber actuado de manera distinta.

#### B. La obligación compartida de (MB) y (PB)

El vínculo entre la madre biológica (MB) y el padre biológico (PB) está descrito atendiendo a la incapacidad de (MB) para parar de pensar en su embarazo y en el hecho

de comunicárselo a (PB) [T3 (2)], a los hábitos que han caracterizado la unión de (MB) y (PB) [T3 (4)], a la discriminación racial del entorno de la pareja [T3 (3) y T3 (5)]; y, finalmente, al modo en el que (MB) asimila la posición de (PB) ante su relación [T3 (6)] y su hija [T3 (7)]. Los verbos modales auxiliares cuyo valor participa en la descripción del vínculo de (MB) y (PB) están recogidos en la *Tabla 3*.

*Tabla 3:* La relación entre (MB) y (PB)

T3 (1)	I [(MB)] never thought it <b>would</b> be quicker than walking down the mainstreet	‘Chapter 1: The Seed’, vs. 1-2
T3 (2)	Now these slow weeks on I [(MB)] <b>can’t</b> stop going over and over	‘Chapter 1: The Seed’, vs. 13-14
T3 (3)	[...]--it [la mirada hostil y racista de la sociedad escocesa de los sesenta] made me [(MB)] burn, that hot glare; my hand <b>would</b> sweat down to his [(PB)] bone. Finally, alone, we [(MB) + (PB)]’d melt nothing, nothing would matter	‘Chapter 7: Black Bottom’; vs. 86-90
T3 (4)	Finally, alone, we [(MB) + (PB)]’d melt nothing, nothing would matter	‘Chapter 7: Black Bottom’; vs. 86-90
T3 (5)	Finally, alone, we [(MB) + (PB)]’d melt nothing, nothing <b>would</b> matter	‘Chapter 7: Black Bottom’; vs. 89-90
T3 (6)	six weeks later [tras la carta que (MB) envía a (PB) informándole sobre su embarazo]---a short letter  He [(PB)] was sorry; we [(PB) + (MB)] <b>should</b> have known better	‘Chapter 1: The Seed’; vs. 26-28
T3 (7)	He [(PB)] was sorry; we [(PB) + (MB)] should have known better He <b>couldn’t</b> leave Nigeria.	‘Chapter 1: The Seed’; vs. 27-28

El embarazo supone un punto de referencia en la experiencia de la madre biológica, quien carece de la posibilidad teórica (*can’t*) de parar de pensar de manera constante e involuntaria en la concepción de su hija y en el papel del padre biológico.

T3 (2) Now these slow weeks on  
I **can’t** stop going over and over

La experiencia opuesta de ambas madres ante el embarazo queda visible en T3 (1), en el que *would* marca la velocidad de la fecundación como necesariamente lógica. La realidad de (MB) es en este sentido contraria a la de (MA), quien manifiesta su incapacidad para asimilar su infertilidad (10). A su vez, la brevedad del embarazo [T3 (1)] está representada de forma opuesta a la constancia y la lentitud de las semanas que marcan la incapacidad de (MB) para evadirse de su maternidad [T3 (2)].

[T3 (1)] I [(MB)] never thought it [quedarse embarazada] **would** be quicker  
than walking down the mainstreet

(10) I **can't** believe I've tried for five years  
for something that could take five minutes  
'Chapter 1: The Seed', vs. 15-16

El momento en el que (MB) contacta con el padre biológico queda modalmente marcado en el adjetivo *sure*, que indica la certeza con la que el hablante (MB) actúa (11). El contenido de la carta que (MB) envía a (PB) queda solo implícito en la respuesta de este último, que (MB) reproduce en estilo indirecto libre [T3 (6)] y [T3 (7)].<sup>83</sup> Ambas voces comparten la responsabilidad sobre la carga modal del mensaje que marca el deseo compartido de haber actuado de forma distinta [T3 (6)], así como la imposibilidad teórica o la prohibición de (PB) de abandonar su país [T3 (7)].

(11) When I was **sure** I wrote a short note

T3 (6) We **should** [(PB) + (MB)] have known better

T3 (7) He **couldn't** leave Nigeria.

[T3 (6)] y [T3 (7)] son los dos únicos casos en los que la voz poética de la madre biológica (MB) cede en parte el control de su discurso, una representación discursiva que, si bien destaca el punto de vista de (PB) en relación con la experiencia de la madre biológica, indica igualmente que esta última ha hecho suyo el contenido del mensaje.

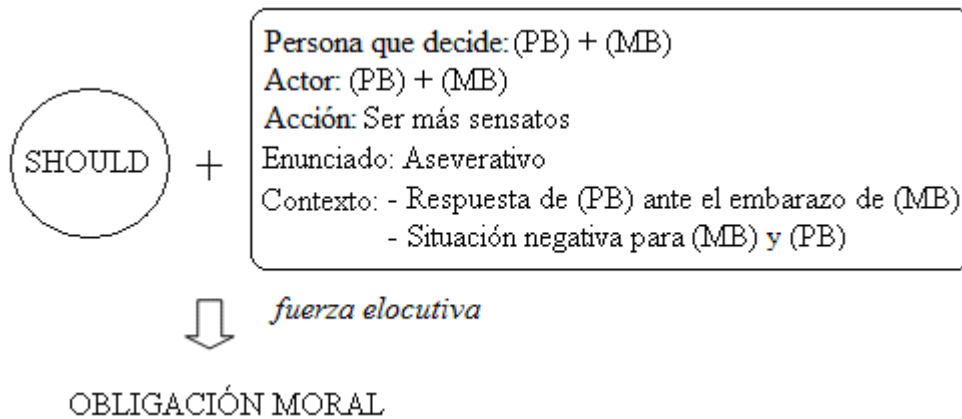
---

<sup>83</sup> El proceso de recuperar la información que queda implícita en el discurso de la voz poética (MB) sumerge al lector en el razonamiento y la perspectiva de esta última.

El modal *should* en T3 (6) señala la responsabilidad de ambas voces [(MB) y (PB)]. En este caso, la forma perfecta del verbo *know* evidencia la repercusión del embarazo en el tiempo presente a los padres biológicos y aporta un valor causal; su comportamiento pasado determina así su realidad (Quereda, [1993] 1997:142)<sup>84</sup>. *Should* alude a la obligación moral de los padres de haber evitado el embarazo e implica que (PB) lamenta el resultado. El *Gráfico 9* muestra los aspectos asociados a la fuerza elocutiva de este mensaje.

T3 (6) We **should** [(PB) + (MB)] have known better

*Gráfico 9:* We [(PB) + (MB)] **should** have known better [T3 (6)]

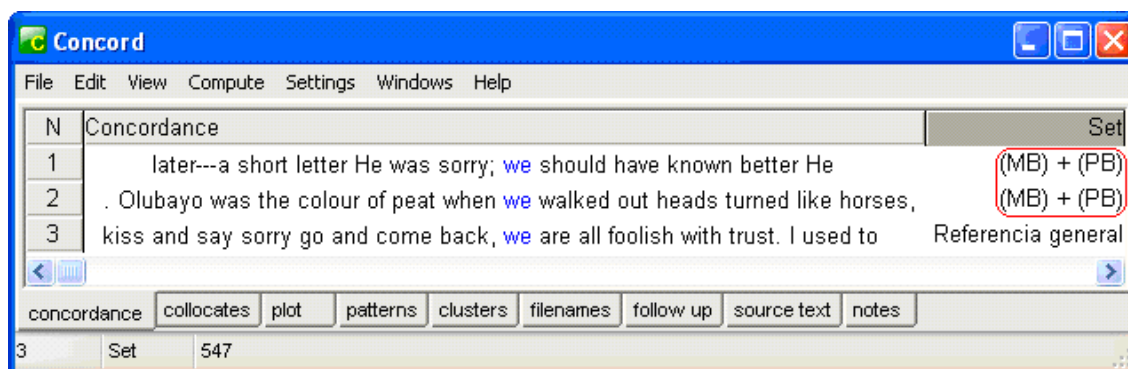


En este mismo caso, el modal *should* parece estar igualmente relacionado con la ‘modalidad de conocimiento’. El padre biológico (PB) señala como necesariamente lógico, y a modo de deducción, la veracidad de su proposición. Este ejemplo destaca en comparación con el resto de marcas verbales modales que están asociadas a las categorías de ‘conocimiento’ y ‘necesidad lógica’, dado que en esta ocasión el hablante (PB) sustenta su argumento en la deducción y no en la conjetura. Frente a la incertidumbre que caracteriza de manera general la experiencia de las voces poéticas ante el proceso de adopción, (PB) muestra en este caso su punto de vista tras conocer su paternidad, la cual resulta paradójicamente de su propio desconocimiento anterior.

<sup>84</sup> La forma verbal del tiempo presente perfecto simple está asociada a tres contextos en Quereda (1997: 140-143): un proceso continuado (*continuative perfect*), un hábito repetido hasta un momento presente (*habitual perfect*) y un resultado que surge de un proceso relevante en el presente (*resultative perfect*). El ejemplo T3 (6) está vinculado a esta última situación.

El pronombre personal inclusivo *we* en T3 (6) hace referencia conjunta a las voces de la madre y el padre biológico. Uno de los indicadores lingüísticos del aislamiento de la voz poética de la madre biológica (MB) es la poca frecuencia con la que un pronombre o determinante hace referencia a la voz poética en unión con otra voz. Como muestra la información en la *Tabla 4*, el discurso de (MB) incluye este pronombre en tres ocasiones (*we*) y no registra ningún caso del determinante posesivo correspondiente (*our*). Esta información difiere de los quince casos del pronombre y los seis del determinante en la locución de (MA) (*véase* la sección 3.2.3.B.). Aunque el pronombre ‘we’ haga referencia a (MB) y a (PB) en dos ocasiones (*Tabla 4*), el ejemplo T3 (6) es el único caso en el que la madre biológica (MB) y el padre biológico (PB) definen su actitud de manera conjunta.

*Tabla 4: Concordancias del pronombre ‘we’ y voces asociadas en el discurso de (MB)*



N	Concordance	Set
1	later---a short letter He was sorry; we should have known better He	(MB) + (PB)
2	. Olubayo was the colour of peat when we walked out heads turned like horses,	(MB) + (PB)
3	kiss and say sorry go and come back, we are all foolish with trust. I used to	Referencia general

T3 (7) He [(PB)] **couldn't** leave Nigeria

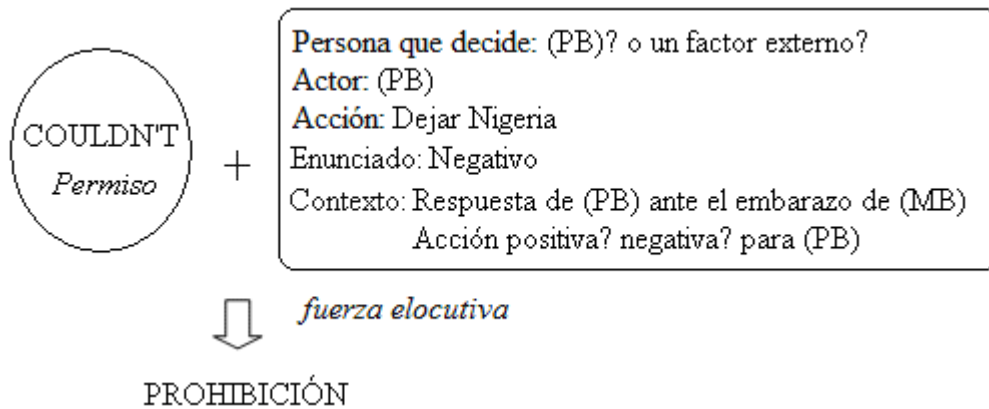
El modal *couldn't* en T3 (7) puede interpretarse de dos maneras: por una parte, la forma verbal indica que (PB) carece de la posibilidad teórica de abandonar Nigeria debido a las características inherentes que le definen; por otra, el modal señala que (PB) no tiene permiso para irse de Nigeria.

En el primer caso, vinculado a la ‘modalidad de conocimiento’, desconocemos cuáles son los rasgos asociados a su persona que le privan de la habilidad de salir de Nigeria. Tal vez, el verbo ‘leave’ implica la idea de pertenencia, y por extensión, la cercanía personal del padre biológico al país. En el segundo caso, asociado a ‘la modalidad de influencia’, existe una fuerza que impide que (PB) abandone Nigeria, obligándole a permanecer ahí. Esta fuerza puede ser bien interna, relacionada con los



principios de (PB) y en la línea de la ‘modalidad de conocimiento’, o bien externa, ligada tal vez a la cultura del país o a una segunda persona. El *Gráfico 10* muestra las variables semánticas, sintácticas y contextuales que definen la fuerza elocutiva del mensaje en relación a la *modalidad* de influencia.

*Gráfico 10: He [(PB)] couldn't leave Nigeria [T3 (7)]*



Los datos que recoge el *Gráfico 10* muestran la ambigüedad del contenido del mensaje en T3 (7), ya que tanto la procedencia de la fuerza que prohíbe a (PB) actuar, como la repercusión de este mandato en (PB) son inciertas. En cualquier caso, ya sea la interpretación asociada a la ‘modalidad de conocimiento’, ya sea aquella vinculada con la ‘modalidad’ de influencia, ambas están caracterizadas por la falta de información en relación a los motivos que impiden que (PB) actúe. De nuevo, la reproducción del mensaje en estilo indirecto libre indica que la voz poética de la madre biológica ha asimilado el contenido del mensaje.

Pese a la posición de (PB), la voz poética de la madre biológica (MB) recuerda con cierta nostalgia momentos que de manera habitual compartía con su pareja [T3 (3), T3 (4) y T3 (5)], a quien se refiere con el nombre propio de origen africano *Olubayo* (12). Este nombre, que procede de la tribu ‘Ioruba’, significa ‘Mayor Alegría’ y está vinculado a la zona occidental de África -Nigeria.<sup>85</sup>

T3 (3) my [(MB)] hand/ **would** sweat down to his [(PB)] bone

<sup>85</sup> Véase Nomes Africanos: [http://www.nomesafricanos.xpg.com.br/femininos/o\\_f.html](http://www.nomesafricanos.xpg.com.br/femininos/o_f.html) (Último acceso 17/12/2011)

T3 (4) Finally, alone, we **'d** melt

T3 (5) Nothing, nothing **would** matter

(12) Olubayo was the colour of peat

'Chapter 7: Black Bottom; v. 83

Tal y como hemos observado, la relación entre la madre y el padre biológico queda principalmente descrita de acuerdo al deber compartido de haber evitado el embarazo. La voz poética ha asimilado la desvinculación de (PB) y recuerda en comparación los momentos en los que, juntos [(MB) y (PB)], *nothing would matter*.

Tras conocer la posición del padre biológico y dar a su hija en adopción, la madre biológica se enfrenta en soledad a su realidad, y anticipa el rechazo de su entorno.

C. La soledad de (MB) ante la adopción y su propio entorno

La voz poética de la madre biológica vive el proceso de adopción en soledad [T5(2)], ante el temor a las críticas de la sociedad en su entorno [T5(1)].

T5(1) Nobody **would** ever guess

I had no other Choice

'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 30-31

T5(2) I [(MB)] forgot to put sugar in the flask.

The man across the table keeps staring.

I **should** have brought another book ---

all this character does is kiss and say sorry

'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 43-46

En T5(1), la voz poética de la madre biológica (MB) predice la incomprensión de la sociedad en el caso hipotético de que supieran que ha dado a su hija en adopción. La divagación de la voz poética sobre esta posibilidad, que presenta como necesariamente

lógica (*would*), queda también reflejada de forma modal en el adverbio léxico *maybe* (13). La madre biológica teme la recriminación de la sociedad, como indica la carga semántica negativa del verbo *give away* en este último ejemplo,<sup>86</sup> y silencio, en consecuencia, la adopción.

- (13) **Maybe** the words lie  
across my forehead  
headline in thin ink  
MOTHER GIVES BABY AWAY  
'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 17-20

Por su parte, el mensaje marcado por *should* en T5(2) es significativo en dos sentidos. En primer lugar, este forma parte de la amalgama de pensamientos que de forma caótica aparecen en la mente de la madre biológica, quien intenta inútilmente evitarlos. En segundo lugar, es posible establecer una relación entre el mensaje en T5(2) y aquel en T3 (6), ya que ambos están asociados al deseo de las voces poéticas; un deseo que a su vez deducen de su propia experiencia. Si bien el contenido del mensaje en T5(2) puede resultar banal en comparación con aquel en T3 (6), podemos argumentar que tal vez las ideas de arrepentimiento y obligación asociadas a las palabras del padre biológico todavía yacen en el subconsciente de (MB).

T5(2) I [(MB)] **should** have brought another book ---

T3 (6) We **should** [(PB) + (MB)] have known better

En cualquier caso, la experiencia de la madre biológica ante el proceso de adopción está claramente marcada por el recuerdo de su hija.

Notas finales sobre la *modalidad* en (MB)

Si bien hemos encontrado un número reducido de verbos modales auxiliares en la locución de (MB), posiblemente relacionado con el menor número de formas de palabra en su discurso, su aportación semántica ha permitido describir la posición de la madre

---

<sup>86</sup> Véase capítulo 5, sección 5.3.1.B.

biológica ante el proceso de adopción según los valores de posibilidad lógica, necesidad lógica, deseo, obligación y permiso. En primer lugar, las formas *can*, *cannot/can't* y *couldn't* están relacionadas con, por un lado, su propia representación negativa como madre: *the best thing I [(MB)] can steal is sleep*; y, por otro, su conflicto emocional, que resulta de la imposibilidad teórica de olvidar a su hija, así como de la incapacidad de reunirse con ella. La perspectiva de la madre biológica (MB) ante la maternidad, el embarazo y la adopción ha quedado a su vez recogida en los planteamientos hipotéticos que esta voz poética presenta como necesariamente lógicos.

Las fuerzas que determinan la experiencia de la madre biológica quedan expresadas a modo de obligación, volición y permiso. El estudio de la manifestación gramatical de la 'modalidad de influencia' ha indicado la perspectiva de ambos padres biológicos ante su paternidad. Estos ejemplos están en ocasiones relacionados con la categoría 'conocimiento'.

En relación a (PB), y si bien el valor de *couldn't* indica la prohibición de abandonar Nigeria, la fuerza que le impide actuar queda implícita. Así, el motivo puede derivar de una fuerza interna, asociada a sus propios principios y posibilidades lógicas, o externa. La desvinculación del padre biológico queda a su vez representada en la obligación moral de haber evitado el embarazo; una obligación que desprende de su propia experiencia. Finalmente, la impotencia de la madre biológica ante el intento fracasado de olvidar a su hija queda evidente en la contradicción de sus deseos.

## **CAPÍTULO 4**

# **LOS ESTUDIOS CONTRASTIVOS DE ESTILÍSTICA DE CORPUS: FUNDAMENTOS TEÓRICOS**

#### 4.1. Introducción

Este capítulo presenta el estudio contrastivo de las categorías léxicas y semánticas en el discurso de las voces poéticas independientes en “The Adoption Papers” (Kay, 1991b: 10-34). Nuestro objetivo es obtener una visión más amplia y global del tratamiento de las voces en relación a las similitudes y a las diferencias en el modo en el que cada una representa léxicamente el mismo proceso de adopción. Este trabajo completa así el estudio de la *modalidad* que hemos realizado en el capítulo anterior.

El estudio léxico-semántico de la locución de cada una de las voces está realizado a partir de las aportaciones de la lingüística de corpus. Esta metodología hace posible la identificación de aquellas formas de palabra y grupos léxicos que destacan por tener una frecuencia inesperada, ya sea superior o inferior a la norma establecida por un corpus de referencia. A nuestro entender, esta selección constituye un buen punto de partida para un estudio cualitativo posterior.

En consecuencia, procedemos al análisis desde un acercamiento cuantitativo, que resulta en la selección de las palabras y los grupos léxicos objeto de estudio; y, posteriormente, realizamos un estudio cualitativo de los datos en relación a la manera en la que cada una de las voces poéticas presenta el proceso de adopción. En este capítulo describimos las fases cuantitativa y cualitativa de la aproximación léxico-semántica a las voces poéticas.

#### 4.2. Identificación de las categorías léxicas y semánticas

La identificación de las categorías léxicas y semánticas atiende a un criterio de tipificación estadístico, de acuerdo con las aportaciones de la lingüística de corpus. Pese a optar por una delimitación cuantitativa, en la selección de las categorías léxico-semánticas han sido necesarias ciertas decisiones personales previas a su clasificación, tales como las relativas a la selección del corpus de referencia o al establecimiento de los parámetros de búsqueda.

Los estudios de estas características (Scott, 1997; Baker, 2006:125-140; Scott y Tribble, 2006: 59-63; Leech, 2008: 162-178; Culpeper, 2009; Fischer-Starcke, 2009 y

McIntyre, 2010, entre otros) han sido realizados sobre la comparación de la frecuencia de estas dos categorías a través del tratamiento simultáneo de dos corpus.

Estos trabajos incluyen, por un lado, el corpus principal (CP), que agrupa los textos objeto de estudio; y, por otro lado, el corpus de referencia (CR), que recoge los textos que representan la norma. Entendemos que un *corpus* es una colección de textos seleccionados y unidos con el objeto de estudiarlos lingüísticamente de acuerdo a las ventajas computacionales (Wynne, 2005b).

El objetivo de este tipo de estudios contrastivos es distinguir aquellas categorías léxicas y semánticas en (CP) que son *clave* en comparación con la norma establecida por (CR); esto es, aquellas que tienen una frecuencia significativamente mayor o menor en comparación con (CR). Decimos que una palabra o campo semántico clave es *positivo* cuando sobresale por una frecuencia relativa superior; y, viceversa, es *negativo* en los casos en los que destaca por una frecuencia relativa inferior (Scott, 1997: 243). Mientras que el análisis de las voces poéticas está centrado en los aspectos léxico-semánticos, otros trabajos contrastivos de corpus incluyen a su vez el estudio de las categorías gramaticales clave (Leech, 2008).

La finalidad que subyace al estudio de los campos semánticos es hallar las formas léxicas que, pese a no ser palabras clave, aportan información sobre las voces poéticas cuando están organizadas en grupos léxicos. Así, una palabra en comparación con un corpus de referencia puede ser estadísticamente irrelevante de manera individual y, a su vez, estadísticamente significativa en unión con otras palabras (Rayson, 2004, 2008: 543).

La identificación de los campos semánticos clave también reduce el número de formas léxicas clave objeto de estudio al clasificarlas en grupos (Rayson, 2004, 2008: 543). No obstante, esta ventaja no es aplicable a nuestro trabajo, ya que en este caso el estudio comparativo deriva en un número reducido de palabras clave.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> En comparación con el número de palabras clave obtenidas en el estudio de las voces poéticas, Malhberg y Smith (2010: 451-453) recurren a los campos semánticos clave para seleccionar las 369 palabras clave positivas que resultan del estudio contrastivo de *Pride and Prejudice* con dieciocho novelas del XIX.

Los siguientes apartados responden a las cuatro fases en las que de manera convencional se divide la identificación de las categorías léxicas y semánticas clave. Así, este proceso requiere delimitar el corpus principal y el corpus de referencia; seleccionar un programa informático que calcule la frecuencia relativa de las formas de palabra y de los grupos léxicos; establecer los parámetros que definen la medida estadística de significación y la frecuencia mínima de las categorías seleccionadas; y, finalmente, realizar el estudio contrastivo en sí y obtener los listados con los rasgos lingüísticos clave.

#### 4.2.1. Delimitación del corpus

El corpus principal (CP) sobre el que versa el estudio léxico-semántico que presentamos es la colección poética “The Adoption Papers” (Kay, 1991b: 10-34). El tratamiento de (CP) y (CR), así como la clasificación de los textos que representan la norma, depende de la aproximación al estudio contrastivo; esto es, la opción por un acercamiento *intertextual* o *intratextual*. Nos referimos a un estudio contrastivo intertextual cuando los textos utilizados a modo de corpus de referencia son ajenos a (CP); por el contrario, decimos que el análisis es intratextual cuando los textos que constituyen la norma forman parte de (CP) (Adolphs, 2006: 65-69; Malhberg y Smith, 2010: 455-457).

##### A. Aproximación intertextual

La aproximación intertextual, esto es, la selección de un corpus de referencia externo, conlleva la identificación de una norma que sea representativa, homogénea y comparable (Rayson, 2008: 529). Pese a que algunos estudios concluyen que en muchos casos el tipo de corpus de referencia (CR) no determina la obtención de aquellas palabras clave que son centrales al corpus principal (Scott y Tribble, 2006: 59-63 y Leech, 2008: 162-178), otros trabajos (Fischer-Starcke, 2009) establecen una relación condicionante entre la selección de (CR) y las palabras clave que resultan del estudio contrastivo.

La conclusión de Scott y Tribble (2006) y Leech (2008) está basada en la obtención de resultados similares tras la repetición de un estudio contrastivo a partir de



corpus de referencia diferentes: en el primer caso, la comparación de *Romeo and Juliet* (CP) con, ya sea la producción artística de Shakespeare (CR), ya sea el *British National Corpus* (CR); y en el segundo caso, la comparación de *The Mark on the Wall* (CP) con, o bien tres novelas de escritoras coetáneas a Virginia Woolf, o bien la sección de ficción del corpus *Lanc-31*.

Ambos análisis demuestran que el uso de los corpus de referencia que son *somewhat different* (Leech, 2008: 167) y *above a certain size* (Scott y Tribble, 2006: 64) no altera los resultados del estudio contrastivo, pese a que no especifican el modo o la medida en la que los corpus de referencia se diferencian entre sí. Leech (2008:167) califica esta metodología de forma metafórica como *scatter-gun approach*; esto es, la aproximación al corpus principal a partir de corpus de referencia diferentes, significativos y caracterizados por distintos niveles de generalización (Leech, 2008: 167). En este acercamiento, la comparación múltiple de (CP) con distintos corpus de referencia permite cotejar los listados de categorías clave y validar los resultados repetidos.

En comparación, el estudio en Fischer-Starcke (2009) indica que la naturaleza de los resultados depende del corpus de referencia seleccionado. Este trabajo compara *Pride and Prejudice* (CP) con, por un lado, treinta novelas de autores coetáneos a Jane Austen; y, por otro lado, cinco novelas de la misma Austen. Mientras que las palabras clave que resultan de la primera comparación aportan información sobre los temas tratados y el estilo de la autora, estos aspectos no se observan en el segundo caso debido a la similitud de los corpus.

## B. Aproximación intratextual

El acercamiento intratextual al estudio contrastivo de corpus conlleva la comparación de distintas partes del corpus principal entre sí y, por lo tanto, implica la toma de decisiones con respecto a los criterios de división del corpus. El tipo de clasificación del corpus principal está relacionado con las características del texto objeto de estudio. Así, una novela puede dividirse en capítulos, y un corpus anotado, como en

Semino y Short (2004),<sup>80</sup> puede segmentarse en categorías (Malhberg y Smith, 2010: 455-457).

Otro criterio para dividir el corpus principal es el que adoptan trabajos como Culpeper (2009), McIntyre (2010) y Walker (2010). Estos autores dividen el corpus principal según las locuciones de, respectivamente, los personajes de la tragedia *Romeo and Juliet*, los personajes de la película *Reservoir Dogs*; y, por último, los narradores de la novela *Talking it Over*. Así, el discurso de un personaje o narrador es comparado con las locuciones restantes.

Finalmente y a diferencia de la aproximación intertextual, el acercamiento intratextual aporta unos resultados que son más cercanos a las características particulares del corpus principal (Scott y Tribble, 2006; Culpeper 2009): “The closer the relationship between the target corpus and the reference corpus, the more likely the resulting keywords will reflect something specific to the target corpus”. (Culpeper, 2009: 35).

La delimitación de (CP) y (CR) en el estudio contrastivo de las voces poéticas independientes en “The Adoption Papers” ha sido realizada de acuerdo a una aproximación intratextual atendiendo a las siguientes razones:

En primer lugar, la finalidad del estudio en sí misma: la definición e interpretación de la posición de cada voz poética independiente ante el proceso de adopción, según la selección léxico-semántica en su discurso.

En segundo lugar, la naturaleza del corpus principal permite la distinción de los discursos, ya que el poemario está estructurado a partir de la narración en primera persona de las tres voces poéticas principales: hija (H), madre adoptiva (MA) y madre biológica (MB). En consecuencia, el criterio de división de (CP) es claro: la identificación de la locución de cada una de estas voces, tal y como proponen Culpeper (2002, 2009), McIntyre (2010) y Walker (2010).

En tercer y último lugar, la similitud de (CP) y (CR), así como la selección de un corpus de referencia interno, conlleva, por una parte, la obtención de resultados que

---

<sup>80</sup> El corpus principal en Semino y Short (2004) está anotado atendiendo a la representación del discurso.

definen las características inherentes al corpus principal (Culpeper, 2009: 35); y, por otra parte, la posibilidad de prescindir del proceso incierto de elegir uno o varios corpus de referencia externos que constituyan una norma representativa.

En los siguientes apartados desarrollamos la descripción del corpus principal, los bancos de voces dependientes y el corpus de referencia.

### *Corpus principal (CP)*

El corpus principal (CP) recoge el poemario “The Adoption Papers” (Kay, 1991b:10-34). A su vez, (CP) está dividido en tres partes de acuerdo a la locución de cada voz poética independiente. Los tres grupos de textos o sub-corpus que resultan del proceso de identificación de las voces principales son:

CP<sub>1</sub>: El discurso de la voz poética de la hija (H), sin los mensajes de las voces dependientes que (H) reproduce en estilo directo.

CP<sub>2</sub>: El discurso de la voz poética de la madre adoptiva (MA), sin los mensajes de las voces dependientes que (MA) reproduce en estilo directo.

CP<sub>3</sub>: El discurso de la voz poética de la madre biológica (MB), sin los mensajes de las voces dependientes que (MB) reproduce en estilo directo.

Si bien el proceso para diferenciar el discurso de cada voz poética es similar al realizado en capítulos anteriores, los sub-corpus que resultan de dicho proceso son distintos. Esta diferencia está debida al modo en el que hemos seleccionado y hemos clasificado las palabras y los campos semánticos clave.

Así, hasta ahora la identificación de las formas verbales modales en la locución de las voces poéticas principales debía preceder la tipificación manual de las mismas según qué o quién controla el valor modal, qué o quién está marcado modalmente y de qué manera se representa la información. En esta ocasión, el estudio léxico-semántico distingue necesariamente la representación del discurso de forma previa a la selección de las categorías objeto de estudio. El análisis discursivo precede la identificación de las categorías dado que la clasificación de estas últimas ha sido realizada de forma automática con los programas *WordSmith Tools* (Scott, 2008) y *W-matrix* (Rayson, 2011).

En consecuencia, la delimitación estadística de las categorías léxico-semánticas propias a cada voz poética independiente hace preciso definir los sub-corpus principales de forma que excluyan aquellos mensajes que son ajenos a las voces independientes; es decir, aquellos mensajes en los que las voces independientes reproducen en estilo directo las palabras de las voces dependientes. Estos casos están discursivamente al margen del control de las voces poéticas principales y, en consecuencia, sería erróneo considerarlos como parte de su propia selección léxica.

El sub-corpus principal vinculado a la locución de, ya sea la hija (H), la madre adoptiva (MA) o la madre biológica (MB) lo componen: por un lado, los mensajes que son propios a la voz poética independiente; y, por otro lado, aquellos mensajes que la voz principal reproduce en estilo indirecto. En este último caso, la aportación léxico-semántica del mensaje está relacionada con la locución de la voz poética independiente, ya que esta utiliza sus propias palabras para reproducir el mensaje de una segunda voz y, por lo tanto, comparte la responsabilidad sobre su contenido y forma.

Pese a eliminar los mensajes de las voces dependientes que están reproducidos en estilo directo, hay dos casos relacionados con el estilo directo que sí deben formar parte de los sub-corpus principales. Estos son, por un lado, las proposiciones introductorias que preceden a la reproducción directa del mensaje; y por otro lado, los ejemplos en los que la voz poética independiente reproduce sus propias palabras en estilo directo.

Hemos recogido las características de los sub-corpus principales en el *Gráfico 1*. Este incluye los datos estadísticos aportados por la herramienta de ‘lista de palabras’ del programa *WordSmith Tools 5.0.*, que resultan al incluir los tres sub-corpus de forma individual.

Los términos ingleses tokens y types en el *Gráfico 1* hacen referencia, respectivamente, a las formas léxicas y a los lemas. Paralelamente, la pareja de términos running words y distinct words aluden, respectivamente, a las ocurrencias y al vocabulario. Así, las ocurrencias están relacionadas con el cómputo de formas léxicas y el vocabulario con el número de lemas en el corpus (Sinclair, 2001 [1991]:173 y 175-176).

Gráfico 1: Datos estadísticos para cada uno de los corpus

	Overall	1	2	3
text file	Overall	CP_1_H.txt	CP_2_MA.txt	CP_3_MB.txt
file size	23,981	10,405	7,985	5,591
tokens (running words) in text	4,410	1,941	1,463	1,006
tokens used for word list	4,402	1,937	1,460	1,005
sum of entries				
types (distinct words)	1,258	710	560	481
type/token ratio (TTR)	28.58	36.65	38.36	47.86

Los mensajes en estilo directo que hemos extraído de los discursos de la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB) han sido tratados de la siguiente manera: aquellos mensajes que pertenecen a alguna de las voces independientes son incorporados al sub-corpus principal de la voz correspondiente. Por ejemplo, la voz poética de la madre adoptiva (MA) reproduce en estilo directo las siguientes palabras de la voz poética de la hija (H): *Mammy why aren't you and me the same colour* ('Chapter 6: The Telling Part', v. 10). Estas son, por un lado, eliminadas del sub-corpus CP<sub>2</sub>, que recoge la locución de (MA); y, a su vez, incluidas en el sub-corpus CP<sub>1</sub>, que contiene el discurso de (H).

En segundo lugar, los mensajes en estilo directo extraídos de los sub-corpus principales han sido organizados en distintas secciones atendiendo a la voz poética dependiente a la que estén asociados.

#### *Bancos de datos*

De la información recogida en el epígrafe anterior se desprende que las *secciones* o *bancos de datos* son el conjunto de mensajes cuyo contenido está únicamente asociado a las voces dependientes. Estos bancos no son denominados *corpus* porque incluyen un número reducido de formas de palabra.

La primera consideración a tener en cuenta en relación al tratamiento de estos bancos es que las categorías recogidas en los mismos no pueden ser catalogadas a partir de un estudio contrastivo de corpus debido a su corta extensión, que en algunos casos puede ser de hasta dos formas léxicas. Así, el criterio de selección gira en torno a la

aportación léxico-semántica de estos mensajes en cuanto a, por un lado, la perspectiva de estas voces dependientes en relación a la realidad de la voz poética principal y, por otro lado, la repercusión de estos valores en el modo en el que la voz poética independiente representa la adopción.

La información referente al número y a las características de los bancos de datos en cada una de las voces poéticas independientes está incluida en la sección introductoria al análisis léxico-semántico de la voz correspondiente.

#### *Corpus de referencia (CR)*

Una vez identificados los tres sub-corpus principales, el siguiente objetivo consiste en delimitar tres corpus de referencia, cuya finalidad es comparar el discurso de cada voz poética independiente con aquel que resulta de las dos voces restantes. Los tres corpus de referencia son:

CR<sub>1</sub>: Los discursos de las voces poéticas de (MA) y (MB), sin los mensajes de las voces dependientes que (MA) o (MB) reproducen en estilo directo.

CR<sub>2</sub>: Los discursos de las voces poéticas de (H) y (MB), sin los mensajes de las voces dependientes que (H) o (MB) reproducen en estilo directo.

CR<sub>3</sub>: Los discursos de las voces poéticas de (H) y (MA), sin los mensajes de las voces dependientes que (H) o (MA) reproducen en estilo directo.

El número de formas léxicas y de lemas en estos corpus aparecen representados tanto de forma individual (CR<sub>1</sub>, CR<sub>2</sub> y CR<sub>3</sub>) como conjunta (CR) en el *Gráfico 2*.

Gráfico 2: Datos estadísticos asociados a los tres corpus de referencia

	N	Overall	1	2	3
text file		Overall	CR_1_MA_MB.txt	CR_2_H_MB.txt	CR_3_H_MA.txt
file size		47,970	13,580	15,996	18,394
tokens (running words) in text		8,820	2,469	2,947	3,404
tokens used for word list		8,804	2,465	2,942	3,397
sum of entries					
types (distinct words)		1,258	871	981	1,022
type/token ratio (TTR)		14.29	35.33	33.34	30.09

frequency alphabetical statistics filenames notes

77 Type-in 2,942.00

#### 4.2.2. Software: *WordSmith Tools 5.0.* y *W-matrix3*

La identificación de las palabras clave ha sido realizada con la herramienta ‘KeyWords’ del programa *WordSmith Tools 5.0.* (Scott, 2008), un software de análisis léxico pionero en los estudios contrastivos de corpus.<sup>81</sup> Hemos utilizado la quinta versión del programa (2008), aunque la primera edición data del año 1996 y la más reciente ha sido publicada en 2011.

Toolan (2004) y Fischer-Starcke (2006) son algunos de los trabajos de estilística contrastiva de corpus que utilizan la herramienta de palabras clave de dicho software. El primero está dedicado al estudio de la información que resulta de las oraciones que recogen las palabras clave predominantes en un cuento o historia corta; el segundo incluye un estudio del léxico en *Northanger Abbey*, a partir de la comparación con varios corpus de referencia: las novelas de Jane Austen y textos representativos de la literatura contemporánea y gótica.

Por su parte, el proceso de tipificación de los campos semánticos clave ha sido desarrollado mediante la herramienta ‘Key Semantic Clouds’ del programa *W-matrix3* (Rayson, 2011). En este trabajo utilizamos la tercera versión, que es la más actualizada.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Para más información sobre este software véase la página oficial de *WordSmith*: <http://www.lexically.net/wordsmith/> (último acceso 7/ 2/ 2012).

<sup>82</sup> *W-matrix* tiene su origen en el programa *Matrix*, publicado en Rayson 2003.

Algunos trabajos de estilística de corpus que optan por dicho software son Leech (2008), Walker (2010) y McIntyre (2010). El primero estudia *The Mark on the Wall* de Virginia Woolf a través de las palabras, las clases de palabra y los campos semánticos clave, que surgen de la comparación del corpus principal con la norma establecida por el corpus de referencia. Este último está formado por, o bien tres novelas de autoras coetáneas a Virginia Woolf, o bien la parte de ficción del corpus *Lanc-31*. El segundo analiza los tres narradores principales en *Talking It Over* e identifica los campos semánticos clave en su discurso, a partir de un acercamiento intratextual. El último describe los personajes en la película *Reservoir Dogs* atendiendo a las palabras y a los campos semánticos clave en la locución de cada uno de ellos en comparación con el resto de personajes.

Nuestra elección de *W-matrix* se fundamenta en el hecho de que este es el único programa que ofrece la posibilidad de calcular automáticamente los grupos léxicos clave en el corpus principal en comparación con el corpus de referencia. Así, al incluir el texto que utilizamos a modo de corpus en el programa *W-matrix*, este crea tres listados de frecuencia en relación a: en primer lugar y a nivel léxico, las formas de palabra o unidades multi-léxicas; en segundo lugar y a nivel gramatical, las clases de palabra; y, en tercer lugar y a nivel semántico, los grupos léxicos. La *Imagen 1* muestra las tres listas indicadas.

*Imagen 1: Listas de frecuencia  
Imagen obtenida del programa W-matrix*

	Frequency list
Word	Word only (Sorted by: Frequency; Word)
Part of speech	POS only (Sorted by: Frequency; POS) Word and POS (Sorted by: Frequency; Word; POS)
Semantic	USAS Tag only (Sorted by: Frequency; USAS tag) Word and USAS tag (Sorted by: Frequency; Word; USAS tag)



Las dos últimas listas en la *Imagen 1* resultan de las aportaciones del programa *Wmatrix*. Estas derivan del etiquetado automático de las clases de palabra y de los campos semánticos a partir de los sistemas CLAWS (*Constituent Likelihood Automatic Word-Tagging System*) y USAS (*UCREL Semantic Analysis System*), desarrollados por el Centro de Investigación de Corpus de la Universidad de Lancaster (UCREL). En el estudio de las voces poéticas en *The Adoption Papers* describimos e interpretamos la información recogida en la tercera lista, que organiza las formas de palabra y las unidades multi-léxicas en campos semánticos.<sup>83</sup>

La identificación de los campos semánticos clave parte de una clasificación previa, en la que el programa clasifica los grupos léxicos de manera automática y a partir de todas las formas de palabra en el corpus (Mahlberg y Smith, 2010: 452).

Este proceso de identificación es distinto a la clasificación manual en Fischer-Starcke (2009), ya que en este trabajo la selección de los campos semánticos en *Pride and Prejudice* parte de las palabras clave y no de la totalidad del corpus, aportando una información sesgada del corpus principal (Mahlberg y Smith, 2010: 452). En consecuencia, la delimitación de los campos semánticos está supeditada al tipo de formas léxicas clave obtenidas y, por extensión, al corpus de referencia y a los parámetros de búsqueda seleccionados.

Si bien la clasificación automática de los campos semánticos es más completa que la manual, la primera conlleva tres posibles limitaciones que indican la necesidad del estudio cualitativo de los datos obtenidos (Leech, 2008: 168). En primer lugar, el programa tiene un margen de error que gira en torno al ocho por ciento. En segundo lugar, la categorización está realizada atendiendo únicamente a la ordenación semántica propuesta en USAS, sin posibilidad de considerar otros sistemas de clasificación. Finalmente, la información de un programa informático es superficial en comparación con la complejidad y la precisión del análisis cualitativo.

---

<sup>83</sup> En comparación con el programa *WordSmith Tools*, que solo identifica formas de palabra, el programa *Wmatrix* reconoce tanto formas como unidades multi-léxicas. La identificación de estas últimas es posible a partir del sistema de etiquetación semántica de USAS. Las unidades multi-léxicas están grafológicamente enlazadas con un guión bajo, tal como *looks\_like* o *birth\_certificate* en la locución de la hija (CP<sub>1</sub>).

### 4.2.3. Parámetros

Los parámetros de búsqueda de las palabras y de los campos semánticos clave se denominan frecuencia de corte y valor de probabilidad: “There are two thresholds to be set when computing key words. One concerns the chi-square cut-off point, which is set by establishing a minimum significance. [...] The other is a minimum frequency requirement” (Scott, 1997: 237).

La función de la frecuencia de corte es distinta dependiendo de la categoría lingüística objeto de estudio. Por un lado y en relación a las palabras clave, la frecuencia de corte se define como el número de veces que una forma léxica debe estar incluida en un corpus para que el programa la reconozca al procesar los términos clave; es decir, el número de repeticiones mínimas necesarias para que esta se convierta potencialmente en una palabra clave (Scott y Tribble, 2006: 59). Por otro lado y en cuanto a los campos semánticos clave, la frecuencia de corte indica el número mínimo de formas de palabra que deben componer un grupo léxico para que este sea valorado en el proceso de búsqueda de las categorías semánticas clave.

Por su parte, el valor de probabilidad responde al margen de error admitido en el cálculo de la significación estadística de una categoría léxica o semántica; es decir, al porcentaje de probabilidad de que los datos obtenidos sean estadísticamente significativos (McEnery y otros, 2006: 55).

Seguidamente presentamos una breve revisión crítica del tratamiento de estos dos parámetros en varios trabajos contrastivos de estilística de corpus (Scott y Tribble, 2006; Leech, 2008; Culpeper, 2009; Fischer-Starcke, 2009; McIntyre, 2010; Mahlberg y Smith, 2010; y Walker, 2010) y justificamos las cifras con las que hemos acotado la búsqueda de palabras y campos semánticos clave en el estudio de las voces poéticas principales en “The Adoption Papers”.

#### A. Frecuencia de corte

La frecuencia de corte o frecuencia mínima indica, bien el número de repeticiones necesarias para que las formas de palabra en el corpus sean valoradas como posibles

formas léxicas clave, bien el número de formas que debe incluir un campo semántico para que este sea potencialmente un campo clave.

El motivo por el que debemos delimitar una frecuencia de corte es su capacidad para diferenciar las formas de palabra frecuentes de las esporádicas y, por extensión, destacar los rasgos generales que caracterizan al corpus principal, frente a los aspectos localizados (Culpeper, 2009: 35-36). A modo de ejemplo, si establecemos una frecuencia de corte superior a uno, las formas de palabra que aparecen una vez en el corpus, conocidas como *hapax legomena* (Scott y Tribble, 2006:26), son excluidas del proceso de selección de las palabras clave (Culpeper 2009: 35).

Uno de los aspectos básicos que determinan la frecuencia de corte en la identificación de las formas léxicas clave es el tamaño del corpus principal. Mientras que los estudios contrastivos léxicos están normalmente basados en una frecuencia de corte de diez (Culpeper, 2009: 36), esta cifra resulta en un número reducido de palabras clave cuando el corpus principal es pequeño, ya que la repetición de una misma forma léxica suele ser generalmente menor. Así, en el análisis de la locución de cada personaje en *Romeo and Juliet* (Culpeper, 2009), el reconocimiento de las palabras clave parte de una frecuencia mínima de cinco. Del mismo modo, tal y como muestran los resultados en McIntyre (2010), la identificación de las palabras clave en el discurso de cada personaje en *Reservoir Dogs* parece estar delimitada por una frecuencia mínima de dos.

Pese a que Culpeper (2009:36) señala que la frecuencia de corte está habitualmente establecida en un mínimo de diez repeticiones, Scott y Tribble (2006:59) argumentan que esta suele estar delimitada en dos o tres. A modo de ejemplo, la selección de las palabras clave en *Pride and Prejudice* (Fischer- Starcke, 2009) gira en torno a una frecuencia mínima de esta última cifra, aunque el corpus principal es extenso.

En nuestro estudio, la frecuencia mínima de las palabras clave está delimitada atendiendo, por un lado, al razonamiento de Culpeper (2009) sobre el modo en el que la dimensión del corpus principal (CP) está directamente relacionada con la frecuencia de corte establecida y, por otro lado, al valor que Scott y Tribble (2006: 59) describen como el más extendido entre los trabajos contrastivos de corpus. Así, la búsqueda de las

formas léxicas clave en los sub-corpus principales de (H), (MA) y (MB) parte de una frecuencia mínima de tres repeticiones en el corpus.

Al igual que en el caso de las palabras clave, la decisión sobre el valor de la frecuencia de corte en relación a los campos semánticos clave está asociada al tamaño de los corpus. Así, pese a que el programa *W-matrix* señala una frecuencia de corte de cinco por defecto, la identificación de los campos semánticos clave en la locución de las voces poéticas principales en “The Adoption Papers” ha sido realizada a partir de una frecuencia de corte de tres en el corpus principal; esto es, los campos semánticos identificados en (CP) deben estar compuestos por un mínimo de tres formas léxicas.

Al calcular el cómputo de formas léxicas en un campo semántico, el programa contabiliza todas las formas de palabra como una nueva ocurrencia, incluso aquellas que están repetidas. Por ejemplo, el campo semántico de ‘parentesco’ en el discurso de la madre biológica está descrito con una frecuencia de tres, pese a estar compuesto de la repetición triple del término mother.

#### B. Valor de probabilidad

El valor de probabilidad indica la medida en la que los resultados que el programa identifica como clave son correctos; esto es, muestra la fiabilidad de los datos (McEnery y otros, 2006:55).

*[...] one must state the level of significance at which one will accept a given hypothesis. In short, how likely is it that what you are seeing is statistically significant and what tolerance do you have for uncertainty?* (McEnery y otros, 2006: 55)

La aproximación a cero del valor de probabilidad en un estudio contrastivo indica que la diferencia es significativa; y, viceversa, si el valor es próximo a uno, este muestra que el contraste es probablemente fortuito (McEnery y otros, 2006:55). A modo de ilustración, cabe afirmar que un valor de probabilidad menor a 0’05 ( $< 0’05$ ) señala un 95 por ciento de probabilidad de que el resultado no se deba al azar (McEnery y otros, 2006: 55).

Las asociaciones establecidas entre el porcentaje de certeza y el valor de probabilidad, según están recogidas en *Wmatrix*, están representadas en la *Tabla 1*.

*Tabla 1: Valores*

Porcentaje	Valor de probabilidad
95 %	0'05
99 %	0'01
99'9%	0'001
99'99 %	0'0001

En general, cuando el valor de probabilidad es menor, el margen de error es también menor y, en consecuencia, decimos que la fiabilidad del estudio es mayor. Y, viceversa, si el valor de probabilidad es mayor, el margen de error aumenta, y entendemos que la seguridad sobre la veracidad de los datos es menor.

En la *Tabla 2* recogemos las cifras en relación al valor de probabilidad que delimita el estudio contrastivo en McIntyre, 2010; Walker, 2010; Culpeper, 2009; Mahlberg y Smith, 2010; Fischer-Starcke, 2009; y Leech, 2008. De izquierda a derecha, la primera columna incluye la referencia de los estudios; la segunda columna, la medida estadística utilizada, las categorías clave estudiadas y el valor de probabilidad establecido; la tercera columna, los textos utilizados a modo de corpus principal; y, la última columna, los textos que representan la norma o corpus de referencia. La sigla 'p' alude al valor de probabilidad y el símbolo '<' indica que 'p' es inferior a la cifra indicada.

*Tabla 2: El valor de probabilidad en trabajos de estilística de corpus.*

Trabajos de estilística de corpus	Medida estadística, categorías clave y Valor de probabilidad (p)	Corpus principal	Corpus de referencia
McIntyre (2010)	Coeficiente de verosimilitud palabras clave: p < 0'001 campos semánticos: p < 0'01	El discurso de un personaje en la película <i>Reservoir Dogs</i>	Los discursos de otros personajes de <i>Reservoir Dogs</i>
Walker (2010)	Coeficiente de verosimilitud campos semánticos: p < 0'001	El discurso de un narrador principal en la novela <i>Talking It Over</i>	Los discursos de los otros dos narradores principales en la novela <i>Talking It Over</i>

Culpeper (2009)	Coeficiente de verosimilitud y <i>Chi-square</i>  palabras clave: $p < 0'01$	El discurso de un personaje en la tragedia <i>Romeo y Julieta</i>	El discurso del resto de personajes en la tragedia <i>Romeo y Julieta</i>
Mahlberg y Smith (2010)	No especifica la medida estadística <sup>84</sup> palabras clave: $p < 0'00001$	Novela <i>Pride and Prejudice</i>	Dieciocho novelas de dieciocho escritores del s. XIX
Fischer-Starcke (2009)	No especifica la medida estadística <sup>84</sup> palabras clave: $p < 0'000001$	Novela <i>Pride and Prejudice</i>	Dos corpus de referencia: - Cinco novelas de Austen - Treinta novelas publicadas entre 1740 y 1859
Leech (2008)	Coeficiente de verosimilitud  Palabras clave, clases de palabra clave y campos semánticos clave  $p < 0'001$	La historia corta <i>The Mark on the Wall</i>	Dos corpus de referencia:  - Tres novelas de mujeres del s.XIX - La sección de ficción del corpus Lanc-31

En general, mientras que  $< 0'05$  es el valor de probabilidad utilizado de manera convencional para sustentar la validez de una hipótesis (McEnery y otros, 2006: 55), este está supeditado al área de estudio. Tal y como se desprende de la información en la *Tabla 2*, los trabajos contrastivos de estilística de corpus marcan un valor de probabilidad menor y, en consecuencia, un porcentaje de fiabilidad más elevado.

En particular, la delimitación del valor de probabilidad en los estudios contrastivos de estilística de corpus está determinada por la finalidad del análisis y la extensión del corpus. Si el corpus es pequeño, decimos que la repetición de las formas léxicas es probablemente menor; y, en consecuencia, la diferencia entre la frecuencia de las categorías léxicas o semánticas en el corpus principal y la frecuencia de estas mismas categorías en el corpus de referencia también es menor. Este hecho reduce la significación estadística de los resultados y, por lo tanto, es necesario aumentar el margen de error si deseamos que el programa registre un mayor número de categorías clave.

<sup>84</sup> El programa *WordSmith Tools* permite calcular el valor de probabilidad con ambas medidas estadísticas, *chi-square* y coeficiente de verosimilitud.

Así y a modo de ejemplo, como se indica en la *Tabla 2*, el estudio en McIntyre (2010: 168) identifica las palabras clave a partir de un valor de probabilidad inferior a 0'001; esto es, una certeza del 99'9 por ciento sobre la significación estadística de los resultados. En comparación, en este mismo trabajo y con la intención de obtener un mayor número de campos semánticos clave pese a la pequeña extensión del corpus, la selección de los grupos léxicos está acotada con un valor de probabilidad inferior a 0'01; es decir, un 99 por ciento de fiabilidad.

Del mismo modo, los tres trabajos representativos de un acercamiento intratextual en la *Tabla 2*, McIntyre (2010), Walker (2010) y Culpeper (2009), seleccionan un valor de probabilidad que oscila entre  $< 0'01$  y  $< 0'001$  para el tratamiento de los corpus de pequeña extensión que resultan de la segmentación de (CP). También Leech (2008), pese a partir de una aproximación al corpus principal intertextual al corpus principal, delimita el rastreo de las categorías clave con un valor de probabilidad inferior a 0'001. Esta decisión está posiblemente relacionada con la dimensión de la historia corta sobre la que versa este estudio.

En comparación, los trabajos con criterios de aproximación intertextual como Fischer-Starcke (2009) y Mahlberg y Smith (2010) establecen un valor de probabilidad mayor, marcado respectivamente en  $< 0'00001$  y  $< 0'000001$ . En estos casos, la disminución del margen de error está directamente relacionada con la extensión del corpus principal, la novela *Pride and Prejudice*. Pese a que ambos trabajos identifican las palabras clave en un corpus principal común (*Pride and Prejudice*), la divergencia de los resultados obtenidos evidencia que el corpus de referencia así como el valor de probabilidad determinan el tipo de categorías clave obtenidas (Mahlberg y Smith, 2010: 453).

Finalmente, en relación a la medida estadística utilizada, el valor de probabilidad puede ser calculado ya sea con *chi-square*, ya sea con el coeficiente de verosimilitud, tal y como está indicado en la *Tabla 2*. Si bien el estudio contrastivo práctico recogido en Culpeper (2009: 36) concluye que la elección de una medida u otra únicamente modifica el orden de las palabras clave obtenidas, otros trabajos como Adolphs (2006: 50) y Moreno Jaén (2009: 189) apuntan la posibilidad de que la medida *chi-square* altere de

forma errónea la identificación de los datos si el estudio parte de ‘frecuencias esperadas bajas’; esto es, si la repetición individual de las formas léxicas es baja y, por extensión, el corpus principal es de una extensión reducida. Finalmente, McEnery y otros (2006: 56) argumentan que dichas limitaciones asociadas al tamaño del corpus condicionan negativamente los resultados aportados por ambas medidas.

El estudio de las palabras y de los campos semánticos clave en la locución de las voces poéticas principales en “The Adoption Papers” está sustentado en un valor de probabilidad de 0’01, atendiendo a la extensión de los sub-corpus principales y siguiendo la metodología en Culpeper (2009) y McIntyre (2010). El cálculo del valor de probabilidad está realizado con la medida estadística del coeficiente de verosimilitud por un doble motivo: en primer lugar, el programa *W-matrix3* incluye esta medida como única opción; y en segundo lugar y si atendemos a la revisión crítica en Adolphs (2006: 50) y Moreno Jaén (2009: 186), los sub-corpus principales de (H), (MA) y (MB) tienen un número reducido de formas léxicas.

Las imágenes *Imagen 2* y *Imagen 3* incluyen la ventana de ajustes de, respectivamente, la búsqueda de palabras clave en *WordSmith Tools* y el rastreo de campos semánticos clave en *W-matrix*. Estas imágenes recogen los parámetros con los que hemos delimitado el estudio léxico-semántico de la locución de las voces poéticas principales así como la medida estadística utilizada.

*Imagen 2: Parámetros de búsqueda, WordSmith Tools 5.0.*

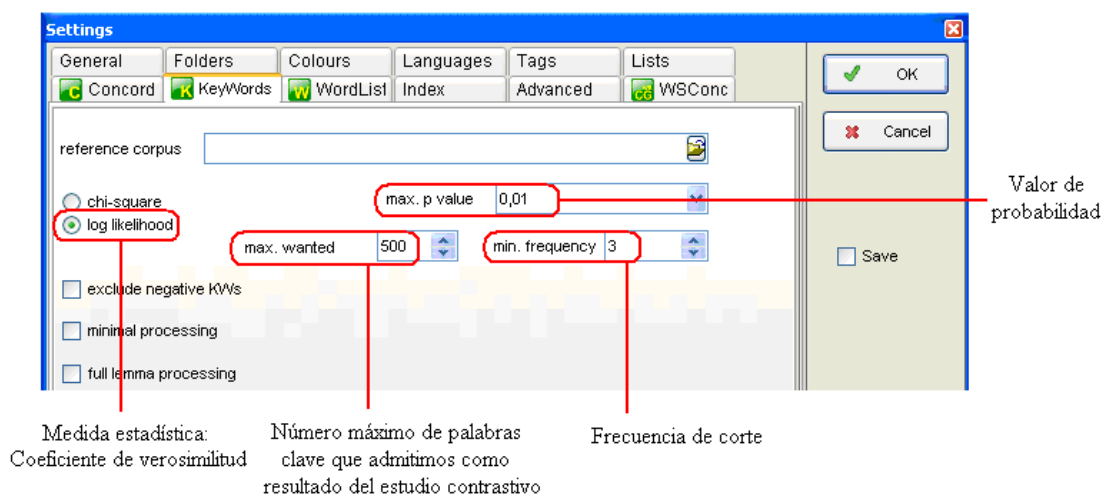
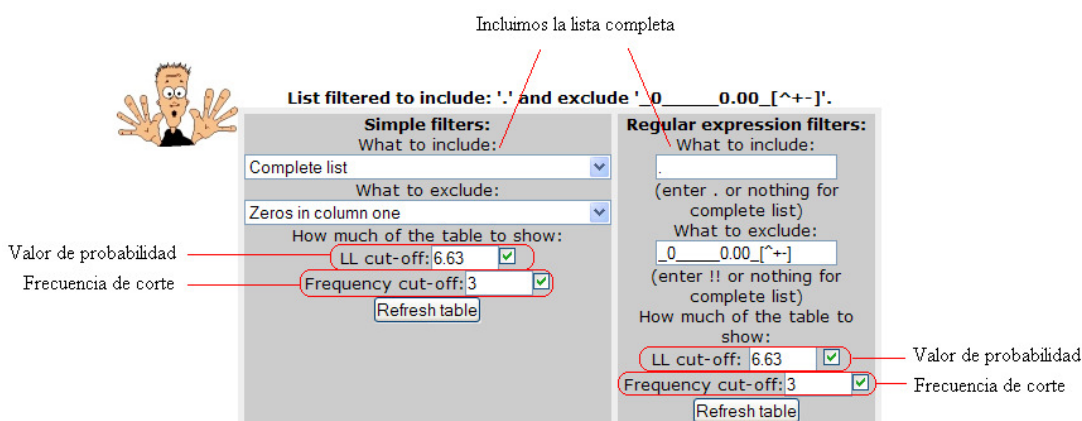




Imagen 3: Parámetros de búsqueda, *W-matrix3*



Caben destacar dos de los parámetros que no han sido mencionados con anterioridad y que sí están reflejados en la ventana de ajustes. En primer lugar y en relación a *WordSmith Tools* (Imagen 2), la opción ‘max. wanted’ permite reducir el número de palabras clave obtenidas. Esta posibilidad es especialmente útil en aquellos estudios contrastivos que parten de corpus extensos. En nuestro trabajo, hemos decidido adoptar la cifra que el programa marca por defecto, quinientas palabras clave, pese a que el estudio contrastivo de las voces poéticas deriva en un número inferior de formas léxicas clave. En segundo lugar y en cuanto a *W-matrix* (Imagen 3), las opciones ‘what to include’ y ‘what to exclude’ ofrecen la posibilidad de delimitar el rastreo de campos semánticos clave, o bien descartando algunas categorías del modelo de USAS (*UCREL Semantic Analysis System*), o bien eliminando los grupos léxicos que no se incluyen en el corpus principal (‘zeros in column one’). El análisis de la locución de las voces parte de la lista completa del sistema de USAS y, a su vez, excluye los campos semánticos que están únicamente registrados en el corpus de referencia.

Tras revisar los parámetros adoptados en los estudios de esta índole (Tabla 2) y decidir los valores que delimitan el estudio léxico-semántico de las voces poéticas (Imagen 2 y Imagen 3), creemos que la metodología más acertada para acotar la búsqueda de las categorías clave es la de ensayo-error; es decir, establecer los parámetros de búsqueda probando distintas posibilidades con la intención de, o bien encontrar la más adecuada para el tipo de análisis, o bien comparar los resultados (Baker, 2006: 125-127 y Culpeper, 2009:36).

El proceso de ensayo-error ha sido útil en la delimitación del estudio de las voces poéticas en “The Adoption Papers” en casos como aquellos relacionados con la clasificación de los campos semánticos, la cual ha sido realizada en dos fases de acuerdo a frecuencias mínimas distintas. Así, mientras que la ventana de ajustes en la *Imagen 3* muestra que la frecuencia de corte en el rastreo de los campos semánticos es de tres, en un segundo estadio hemos completado otra búsqueda en la que hemos admitido cualquier campo semántico, independientemente a su frecuencia. El objetivo de este segundo rastreo es el encontrar aquellos grupos en el sub-corpus principal que son estadísticamente significativos en comparación con la norma establecida por el sub-corpus de referencia y tienen como mínimo tres formas léxicas, pese a ser de menor tamaño en el corpus de referencia o, incluso, no estar incluidos en este último.

El segundo rastreo dio como resultado la identificación de grupos léxicos que habían pasado desapercibidos en la primera búsqueda y que aportaron información relevante sobre la manera en la que las voces poéticas principales representan la adopción. A modo de ejemplo, la segunda fase permitió el reconocimiento del grupo léxico de ‘la educación’ en la locución de la voz poética de la hija (H), ya que, mientras que en CR<sub>1</sub> [(MA) + (MB)] este grupo incluía solo una forma léxica, en CP<sub>1</sub> (H) este mismo grupo contenía nueve formas de palabra.

#### 4.2.4. Estudio contrastivo

Este apartado está centrado en la descripción de la organización de nuestro estudio; esto es, en los pasos en los que hemos dividido el estudio contrastivo de corpus en relación a las formas léxicas y a los campos semánticos. La fragmentación del corpus principal en tres sub-corpus ha resultado en un análisis a tres bandas, que compara la locución de (H) con las de (MA) y (MB); la locución de (MA) con las de (H) y (MB); y, finalmente, la locución de (MB) con las de (H) y (MA).

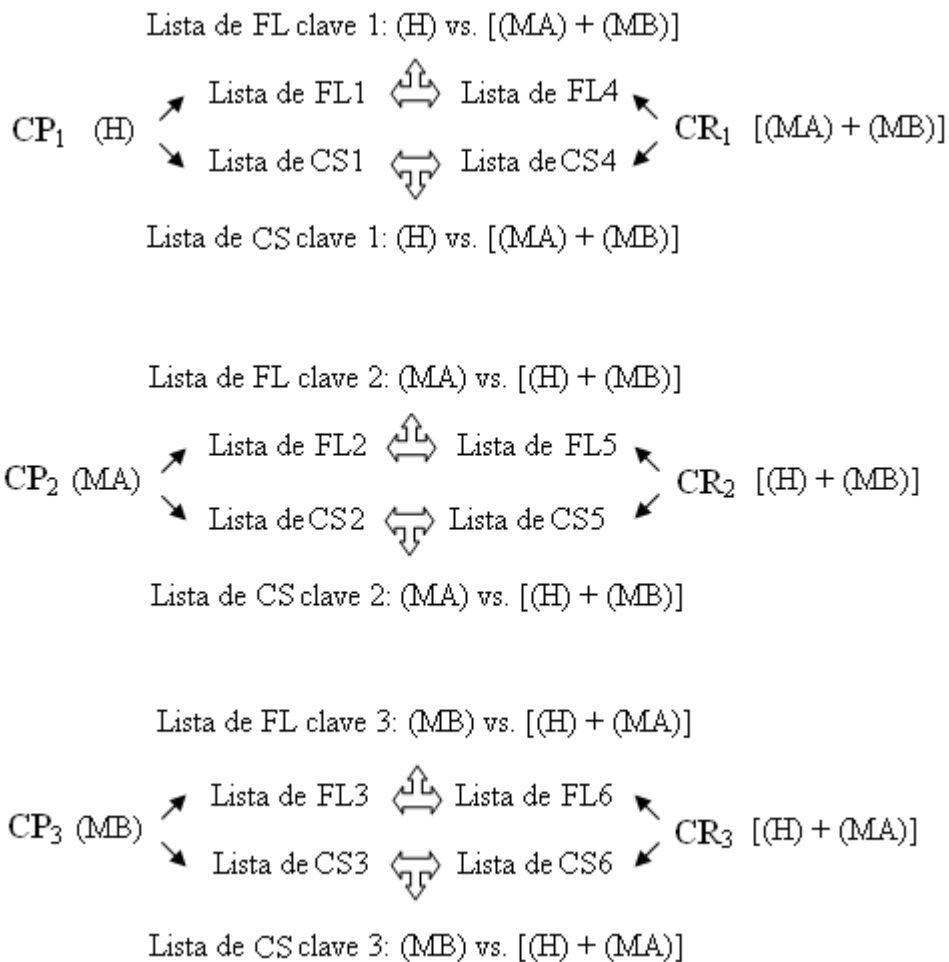
Las etapas que componen el estudio cuantitativo de las categorías léxicas y semánticas están recogidas de manera ilustrativa en el *Gráfico 3*.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Las siglas FL y CS en el *Gráfico 3* hacen referencia, respectivamente, a las formas léxicas y a los campos semánticos.

La selección de las formas de palabra clave está realizada en tres fases. Por una parte, la creación de los listados de formas léxicas para cada sub-corpus principal y corpus de referencia, a partir de la herramienta *WordList* de *WordSmith Tools*. Por otra parte, el establecimiento de los parámetros que delimitan el proceso de búsqueda, tal y como hemos indicado en el apartado anterior. Y, finalmente, la realización del estudio contrastivo en sí con la herramienta *KeyWords* de *WordSmith Tools*, comparando los listados de formas de palabra correspondientes a CP<sub>1</sub>, CP<sub>2</sub> y CP<sub>3</sub> con, respectivamente, aquellos asociados a CR<sub>1</sub>, CR<sub>2</sub> y CR<sub>3</sub>.

Gráfico 3: Estudio contrastivo léxico-semántico



La tipificación de los campos semánticos clave está a su vez dividida en tres etapas: la primera consiste en la descarga de los textos que utilizamos a modo de corpus en el programa *W-matrix*, tras la que se crean automáticamente, y para cada uno de los textos, tres listados, asociados a las formas de palabra, las clases de palabra y los grupos

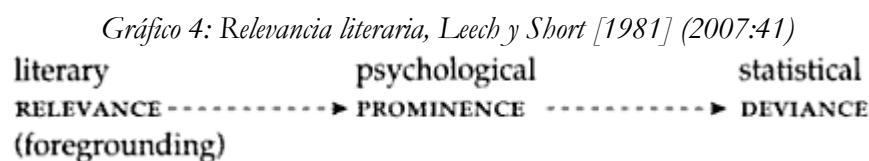
léxicos; la segunda conlleva la delimitación de los parámetros de búsqueda, de acuerdo a los criterios incluidos en el apartado anterior; y la última se ocupa de la comparación de los listados de campos semánticos en CP<sub>1</sub>, CP<sub>2</sub> y CP<sub>3</sub> con, respectivamente, aquellos en CR<sub>1</sub>, CR<sub>2</sub> y CR<sub>3</sub>, a partir de la herramienta *Key Semantic Clouds* de *W-matrix*.

#### 4.3. Análisis e interpretación de los datos

El análisis y la interpretación de los datos es la fase central en el estudio léxico-semántico de las voces poéticas. Si bien la identificación cuantitativa de las categorías objeto de estudio constituye a nuestro entender un buen punto de partida,<sup>86</sup> no existe una equivalencia inequívoca entre la significación estadística y la literaria (Scott, 2008; Leech, 2008: 163):

There can be no guarantee that the “key” words are “key” in the sense which you may attach to “key”. An “important” word might occur only once in a text. They are merely the words which are outstandingly frequent or infrequent in comparison with the reference corpus. (*WordSmith Tools 5.0.*, Scott, 2008).

En este sentido, Leech (2008: 163) recoge los conceptos de *significación literaria*, *prominencia* y *desviación* (Leech y Short, 1981), y los aplica a los estudios de estilística contrastiva de corpus. Así y como se observa en el *Gráfico 4*, la significación literaria de un aspecto textual está vinculada, en un plano estadístico, a la desviación o la transcendencia de dicho aspecto; y, en un plano psicológico, a la prominencia o repercusión de este rasgo en el lector. El receptor del mensaje no siempre percibe como relevantes aquellos términos que aparecen estadísticamente destacados; y, por otra parte, pese a que el lector pueda distinguir un aspecto como prominente, este solo será literariamente significativo si aparece insertado coherentemente en las elecciones que estructuran el texto (Leech y Short [1981] 2007:41).



<sup>86</sup> El estudio de las categorías lingüísticas clave en ‘The Mark on the Wall’ (Leech. 2008:162-178) señala la aportación de la información cuantitativa para discernir los rasgos significativos en la construcción e interpretación del texto. En este trabajo, los datos estadísticos están calificados como *good bets* ya que, por una parte, trascienden en ocasiones la percepción humana; y, por otra parte, ofrecen una visión más amplia del texto en relación a la selección de los aspectos lingüísticos objeto de estudio.

En consecuencia, se hace necesario realizar un análisis cualitativo de las categorías léxico-semánticas clave con una doble finalidad. En primer lugar, discernir qué formas de palabra y grupos léxicos participan en la descripción de la perspectiva de las voces poéticas. Y, en un segundo lugar y como resultado de la selección previa, describir los aspectos sobresalientes en torno a los que la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB) presentan el proceso de adopción.

Los siguientes epígrafes están dedicados a la descripción de este estudio cualitativo. La información está organizada en dos apartados, de acuerdo a las dos categorías clave diferenciadas.

#### 4.3.1. Categorías léxicas clave

El estudio cualitativo de las formas léxicas estadísticamente clave en la locución de cada voz poética está centrado en la descripción e interpretación individual de cada forma léxica, en la valoración conjunta del cómputo de categorías léxicas claves; y, finalmente, en la comparación de la información obtenida en los dos primeros estadios con la aportación semántica del léxico asociado a los mensajes en los bancos de datos.

##### A. Estudio de cada forma léxica clave en su co-texto

El análisis de las formas léxicas clave en la locución de cada voz poética resulta del estudio de dichas formas en su co-texto de acuerdo a tres fases. En un primer estadio definimos la naturaleza léxica de la forma de palabra en relación al sentido o sentidos asociados a la misma, las posibles connotaciones, el significado referencial y, finalmente, la frecuencia. En un segundo estadio estudiamos los términos con los que co-aparece y, en su caso, la preferencia semántica y la prosodia discursiva que resultan de dichas colocaciones. Y, en tercer y último lugar, valoramos la forma de palabra en unión con el resto de ocurrencias en la locución de la voz poética independiente,<sup>87</sup> ya sea por resultar de inflexiones de la misma base, ya sea por establecer una relación semántica de sinonimia, antonimia, o inclusión.

---

<sup>87</sup> Esto es, el resto de formas léxicas incluidas en la lista de palabras asociadas al sub-corpus principal.

a. Descripción de las formas léxicas clave

La definición de cada una de las formas de palabra clave en la locución de las voces poéticas se llevará a cabo de acuerdo a los siguientes criterios: la acepción o acepciones vinculadas a cada vocablo, el valor connotacional, el significado referencial y la frecuencia de cada forma en el subcorpus principal. El estudio del valor denotativo, connotativo y referencial del término es, por una parte, el valor esencial para la descripción e interpretación de la manera en la que cada una de las voces poéticas describen el proceso de adopción; y, por otra parte, la frecuencia de las formas de palabra es el criterio del que hemos partido para la identificación de las categorías léxicas clave y, consecuentemente, primordial para el análisis.

La descripción léxica de cada forma de palabra clave está sustentada en los datos estadísticos que resultan del estudio contrastivo, en la consideración de la forma en su co-texto a partir de la lista de concordancias<sup>88</sup> y, finalmente, en la información que nos proporciona el *Visual Thesaurus*.<sup>89</sup>

Inicialmente, los datos estadísticos derivan en la identificación de las palabras clave y aportan información sobre la probabilidad de que dichas palabras sean estadísticamente significativas y, a su vez, sobre la relevancia de que una forma de palabra co-aparezca con otra/s.

Seguidamente, la lista de concordancias muestra el co-texto del *nodo*; esto es, el entorno inmediato del término objeto de estudio (Sinclair, 2001 [1991]: 32-34, 170-171, 173 y 175). Este entorno o espacio se denomina *extensión* y está delimitado por el número de formas de palabra que incluimos a ambos lados del nodo (Sinclair, 2001 [1991]:175). El número de líneas de concordancias queda determinado por la frecuencia de la forma de palabra en el corpus, ya que cada línea representa una ocurrencia. *WordSmith Tools* permite organizar el listado de concordancias alfabéticamente, tomando como referencia cualquier forma de palabra en el entorno próximo al nodo y siguiendo un orden ya sea ascendente o descendente.

---

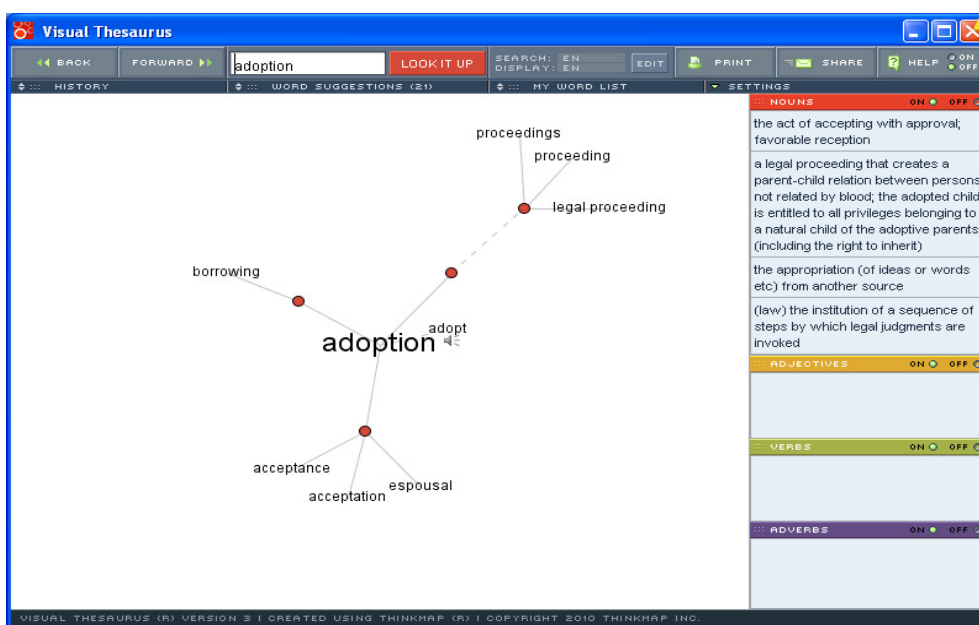
<sup>88</sup> Para estudiar la palabra en su co-texto hemos utilizado la herramienta ‘Concord’ en *WordSmith Tools 5.0*. (Scott, 2008).

<sup>89</sup> <http://www.visualthesaurus.com/>

Finalmente, el *Visual Thesaurus* nos ha permitido reconocer los distintos significados asociados a un mismo término, organizar los sentidos de las clases de palabra abiertas en redes léxicas, y continuar la exploración léxica de manera interactiva.

Como ejemplo de la organización de la información en el tesauro, el *Gráfico 5* recoge el resultado de la búsqueda del término *adoption*:

*Gráfico 5: La palabra adoption en el Visual Thesaurus*



© 2010. Thinkmap Inc.

En el margen derecho están incluidos los sentidos vinculados con este término, que a su vez están organizados de acuerdo con la categoría gramatical a la que pertenecen. Los colores rojo, naranja, verde y morado facilitan la distinción de, respectivamente, sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios. Estos colores son de especial ayuda en la interpretación del gráfico que se muestra en la pantalla central. En el *Gráfico 5* predomina el color rojo ya que los cuatro sentidos están asociados al sustantivo adoption.

El aspecto más significativo de este tesauro es la forma en la que relaciona los significados a modo de red léxica. Así, en el mapa recogido en el *Gráfico 5* el concepto 'adoption' queda directamente asociado a tres sentidos (a), (b) y (c), siendo el segundo

sentido (b) un hipónimo del cuarto (d).<sup>90</sup> La línea en cursiva entre (b) y (d) indica la relación de inclusión.

(a) The act of accepting with approval; favorable reception.

(b) A legal proceeding that creates a parent-child relation between persons not related by blood; the adopted child is entitled to all privileges belonging to a natural child of the adoptive parents (including the right to inherit).

(c) The appropriation (of ideas or words etc) from another source.

(d) (Law) the institution of a sequence of stops by which legal judgments are invoked.

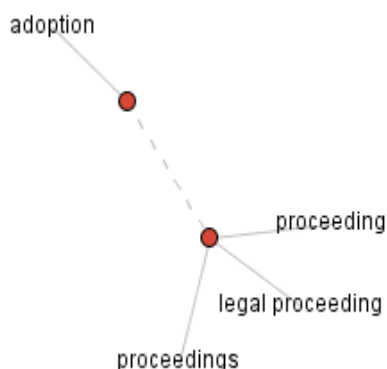
El estudio del término adoption puede ampliarse de manera interactiva a partir del mapa léxico incluido en el *Gráfico 5*. Como muestra el *Gráfico 6*, si pulsamos el círculo asociado al sentido (b), el mapa queda reducido a esta acepción y a aquellos sentidos vinculados a la misma. Seguidamente y como recoge el *Gráfico 7*, si pinchamos sobre el círculo relacionado con el sentido (d), la red queda centrada en esta acepción y, a su vez, expandida a partir del despliegue de los sentidos vinculados.

---

<sup>90</sup> El análisis léxico-semántico de la voz poética de la hija (H) y de la madre adoptiva (MA) incluye, respectivamente, los sentidos (b) y (d) asociados con el término adoption en el *Visual Thesaurus*. Tal y como indicaremos, la locución de (H) alude al vínculo sanguíneo en las relaciones de parentesco mediante la repetición del término blood, y el discurso de (MA) menciona el proceso legal asociado con la adopción a través del pronombre they, que en varias ocasiones hace referencia a las agencias de adopción.

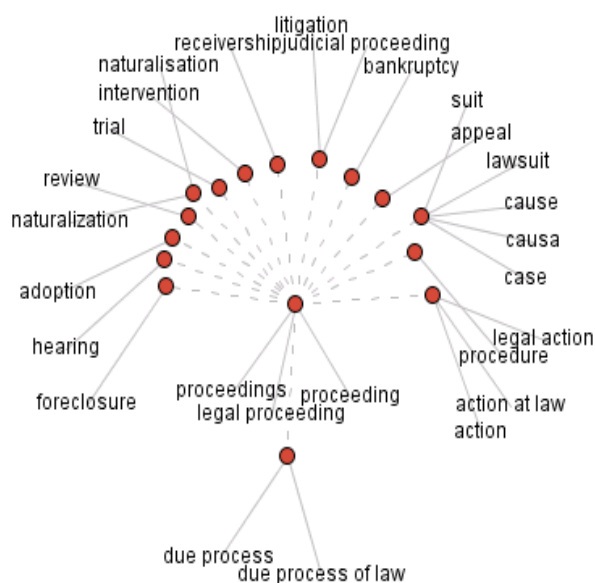


Gráfico 6: 'Adopción', Sentido (b)



© 2010. Thinkmap Inc.

Gráfico 7: 'Adopción', Sentido (d)



© 2010. Thinkmap Inc.

Con la intención de describir su valor denotativo y connotativo, cuando la forma de palabra clave objeto de estudio no está incluida en el tesoro hemos recurrido, bien a *Oxford English Dictionary Online* (2010) y a *The Historical Thesaurus of English* (2009),<sup>91</sup> bien a *The Scottish Corpus of Text and Speech (Scots Project)* (2004).<sup>92</sup>

Los últimos dos recursos forman parte del portal creado por el proyecto ENROLLER, de la Universidad de Glasgow.<sup>93</sup> Este es un portal en desarrollo, en el que está prevista la incorporación del *Oxford English Dictionary*. Las ventajas de esta herramienta de acceso gratuito consisten en que ENROLLER permite la búsqueda simultánea de la forma léxica objeto de estudio en distintos diccionarios y corpus, así como en la presentación de la información en una sola pantalla, facilitando así el estudio

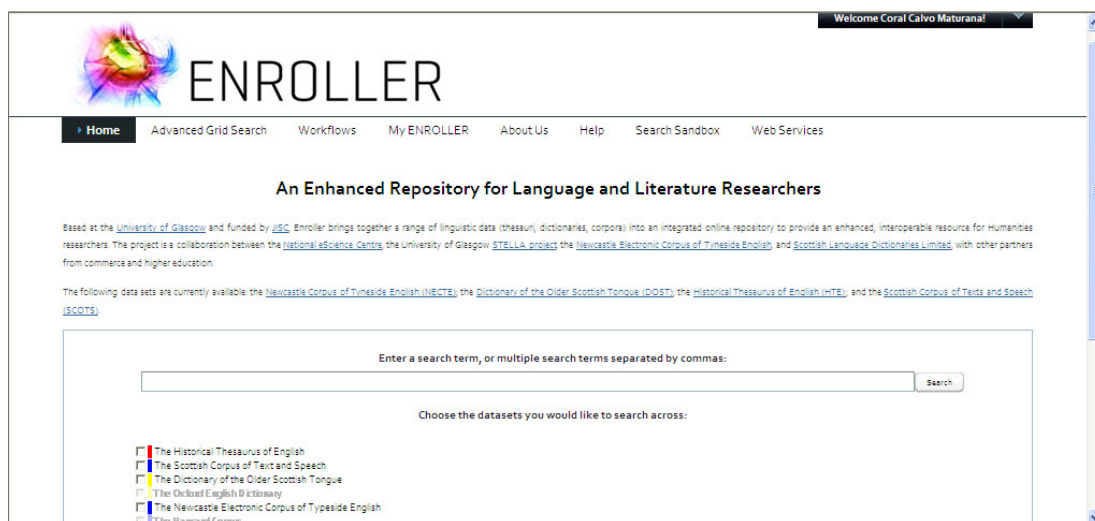
<sup>91</sup> El diccionario fue publicado en 2009 y su elaboración comenzó en 1965.

<sup>92</sup> El *Scottish Corpus of Text and Speech* recoge textos escritos y orales en escocés, que cubren el período desde 1945 a la actualidad. El acceso telemático a este corpus, coordinado por el profesor John Corbett, data del año 2004. Tres años después y tras las revisiones y el material añadido, el corpus alcanzó 4 millones de formas de palabra. Recientemente, los miembros de *Scots Project* han publicado el *Corpus of Modern Scottish Writing (CMSW)* y mantienen abierta la incorporación de material en *The Scottish Corpus of Text and Speech*.

<sup>93</sup> Las siglas ENROLLER engloban la expresión 'An Enhanced Repository for Language and Literature Researchers'. Véase <https://enroller.nesc.gla.ac.uk/web/guest/portal>

comparativo de los resultados.<sup>94</sup> El *Gráfico 8* muestra la imagen inicial del portal ENROLLER y, a modo de ejemplo, el *Gráfico 9* incluye el resultado de la búsqueda del término *mammy* en *The Historical Thesaurus of English* (2009), *The Scottish Corpus of Text and Speech* (2004) y *The Dictionary of the Older Scottish Tongue* (1931, 2000).

*Gráfico 8: Pantalla inicial del portal ENROLLER*



*Gráfico 9: Búsqueda simultánea del término mammy en tres recursos*



<sup>94</sup> En este momento, el portal permite el uso simultáneo de: *The Historical Thesaurus of English* (2009), *The Scottish Corpus of Text and Speech* (2004), *The Dictionary of the Older Scottish Tongue* (1931, 2000) y *The Newcastle Electronic Corpus of Tyneside English* (1998). Los recursos que están en proceso de apertura son *The Hansard Corpus* (1993) y *The Oxford English Dictionary* (2010).

## b. Unidades de significado

El segundo estadio en el análisis de cada forma léxica clave en su co-texto ha consistido en la consideración de las unidades léxico-semánticas y pragmáticas de las que forman parte. El estudio de estas unidades de significado parte del modelo incluido en Sinclair (1996:24-48), y que fue más tarde adaptado en Tognini-Bonelli (2001:18-25; 103-110). El modelo distingue cuatro tipos de unidades de significado<sup>95</sup> (Sinclair, 1996: 24-48): *colocaciones*, *coligaciones*, *preferencia semántica* y *prosodia semántica*. Estas asociaciones léxico-semánticas y gramaticales están vinculadas respectivamente a una realización léxica, léxico-gramatical, semántica y pragmática (Tognini-Bonelli, 2001:18-25).

El concepto de *colocación* está descrito desde tres perspectivas: la estadística, la fraseológica y la que resulta de la combinación de las dos anteriores (Moreno Jaén, 2009: 11-72). El acercamiento estadístico entiende la colocación como el vínculo establecido entre dos o más formas de palabra, que establecen una relación léxica, no direccional y basada en la probabilidad (Sinclair, 2001 [1991]:170; Stubbs, 2001: 64; Moreno Jaén, 2009:15-27). Este vínculo está delimitado en una extensión de cuatro (Sinclair, 2001 [1991]: 170) o bien de cinco palabras a cada lado del nodo. Por su parte, la aproximación fraseológica comprende la colocación como una unidad multi-léxica que está enmarcada en una escala gradual de invariabilidad y arbitrariedad combinatoria (Moreno Jaén, 2009: 27-43). Finalmente, la aproximación mixta recoge las aportaciones de ambos acercamientos (Moreno Jaén, 2009: 44-47).

En este trabajo hemos adoptado una aproximación estadística al estudio de la colocación y, por lo tanto, entendemos la colocación como la co-aparición recurrente del nodo con las formas de palabra en su entorno.

---

<sup>95</sup> Las unidades de significado están relacionadas con el principio idiomático, en contraste con el principio de elección libre (Sinclair, 2001 [1991]: 109-121). El primero postula que la lengua está organizada en fragmentos semi-preconstruidos, que están definidos por las siguientes características: una extensión indefinida, el cambio léxico interno, la variación léxico-sintáctica interna, la alteración en el orden de palabras, el vínculo con otros términos y la preferencia gramatical (Sinclair, 2001 [1991]: 109-121). Tal y como está planteado en Francis (1993:143-146), el principio idiomático es un modelo gradual, que distingue distintos niveles de invariabilidad o variación en las combinaciones lingüísticas. En comparación, el principio de elección libre no contempla estas unidades en la estructura de una lengua y defiende el libre albedrío en la elección de palabras y construcción de oraciones, siendo las únicas limitaciones la gramaticalidad y la coherencia semántica (Sinclair, 2001 [1991]: 109-121; Moreno Jaén, 2009: 23).

Así, el énfasis en el estudio de la locución de las voces poéticas recae no tanto sobre las co-ocurrencias que corroboran el uso cotidiano del lenguaje como sobre las colocaciones inesperadas.<sup>96</sup> Esto es, el estudio de las colocaciones está orientado a la descripción e interpretación de las unidades multi-léxicas que, por una parte, engloban la forma léxica clave y, que por otra parte, indican la manera particular con la que cada voz poética independiente define las palabras clave que giran en torno a la descripción del proceso de adopción. Por lo tanto, la finalidad del estudio de las colocaciones está vinculada a aquellas elecciones paradigmáticas que alteran la relación lineal de la que resultan las unidades multi-léxicas frecuentes.

La distinción entre colocaciones inesperadas y colocaciones habituales está relacionada con los conceptos de *colocación casual* y *colocación significativa* en Sinclair (2001 [1991]:170). La primera está asociada a las colocaciones poco frecuentes; la segunda, a aquellas que caracterizan las co-apariciones léxicas habituales en una lengua (Moreno Jaén, 2009: 22). Mientras que para Sinclair (2001 [1991]:170) las colocaciones deben asociarse principalmente al segundo grupo, las colocaciones ocasionales o inesperadas son las que adquieren un valor más relevante para nuestro propósito, la interpretación de la locución de cada voz poética.

El segundo tipo de unidad de significado en el modelo de Sinclair (1996:24-48) según la catalogación en Tognini-Bonelli (2001:18-25) es la *coligación*; esto es, el vínculo establecido entre o bien dos palabras gramaticales, o bien una léxica y otra gramatical (Stubbs: 2001, 65). La relación léxico-gramatical de la coligación muestra la interdependencia de ambas categorías, léxica y gramatical (Francis: 1993, 143).

Por otra parte, la *preferencia semántica* alude a la relación semántica que surge entre un término y el grupo de palabras con las que suele co-ocurrir (Stubbs: 2001, 65). Si bien la preferencia semántica estudia los grupos léxicos y la colocación de las palabras individuales, ambos conceptos son cercanos en tanto que describen al término objeto de estudio atendiendo a la aportación léxico-semántica de las formas de palabra con las que suele co-aparecer (Baker: 2006, 86-87).

---

<sup>96</sup> Véase el estudio de las colocaciones inesperadas en la poesía de Silvia Plath (Louw, 1997).

Finalmente, el concepto de *prosodia semántica* o *prosodia discursiva* hace referencia a la manera en la que el término objeto de estudio determina el tipo de palabras con las que co-ocurre, siendo estas últimas indicativas de la actitud e incluso de la intención del hablante (Stubbs, 2001:64 y 65). En este trabajo utilizamos el término prosodia discursiva, en lugar de prosodia semántica, porque la palabra discurso recoge dos aspectos que caracterizan a este tipo de unidades multi-léxicas: la relación emisor-receptor y la participación de los grupos léxicos en la coherencia del discurso (Stubbs, 2001: 65-66).

Así, mientras que ambas, la preferencia semántica y la prosodia discursiva, son términos vinculados a los grupos léxicos que **flanquean** al término objeto de estudio, solo la segunda está centrada en los aspectos pragmáticos; esto es, la prosodia discursiva valora la relación entre el término o expresión y los participantes en el mensaje, el emisor y el receptor (Baker, 2006: 87).

La revisión crítica de Louw (2000) incluye una descripción exhaustiva del concepto de prosodia discursiva atendiendo a diversos elementos, entre los que destacamos los siguientes: por un lado, la prosodia discursiva no equivale únicamente a un valor connotacional, ya que está también determinada por el tono del texto objeto de estudio y el tipo de co-ocurrencias; y, por otro lado, la prosodia discursiva suele derivar en una aportación semántica negativa, pese a que también puede aportar un valor positivo.

Así, nuestro análisis de las unidades de significado en el discurso de las voces poéticas se centra no tanto en las coligaciones como en las unidades léxico-semánticas y pragmáticas; esto es, en las colocaciones, la preferencia semántica y la prosodia discursiva. Pese a que la separación completa del léxico y la gramática no es posible, los aspectos gramaticales, que ya fueron estudiados en relación a las marcas verbales modales, pasan a ocupar en esta ocasión un plano secundario.

Seguidamente ilustramos el procedimiento utilizado para identificar aquellos términos que co-aparecen con las formas léxicas clave, así como la forma en la que hemos valorado los campos semánticos y las realizaciones pragmáticas.

Una vez más, el proceso de identificación de las colocaciones ha sido llevado a cabo con la ayuda del programa *WordSmith Tools 5.0*. (Scott, 2008). Las herramientas vinculadas a la lista de concordancias de una palabra incluyen la posibilidad de extraer los términos que co-aparecen con dicha forma léxica. A modo de ejemplo, el *Gráfico 10* muestra parte de la ventana de co-ocurrencias de *mammy* en una extensión de 5:5.

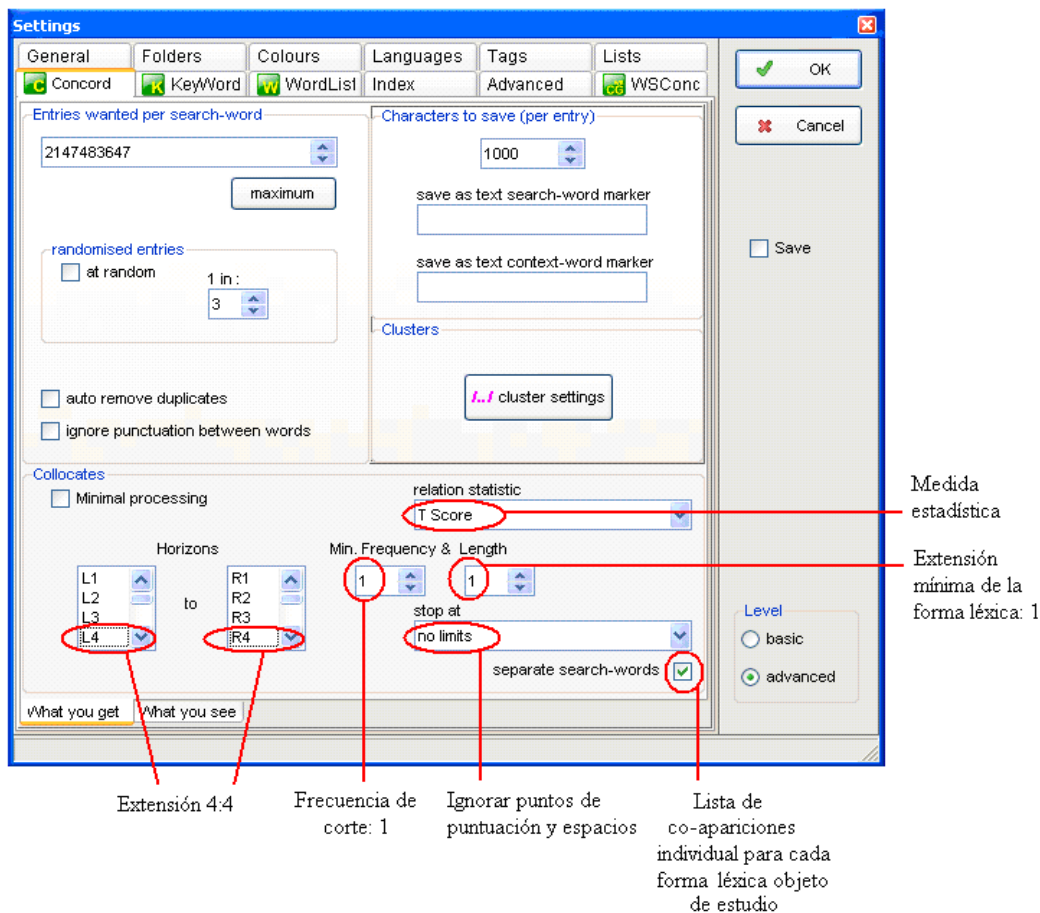
*Gráfico 10: Colocados de la forma léxica clave mammy*

The screenshot shows the 'Concord' window with a table of concordances for the word 'mammy'. The table has columns for 'N', 'Word', 'With', 'Relation', 'Texts', 'Total', 'total Left', 'total Right', and 11 positions (L5 to L1, Centre, R1 to R5). The data is as follows:

N	Word	With	Relation	Texts	Total	total Left	total Right	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1	MAMMY	mammy	0.000	1	19	2	2	1	1	0	0	0	15	0	0	0	1	1
2	MY	mammy	0.000	1	8	6	2	1	0	0	2	3	0	0	0	1	0	1
3	MA	mammy	0.000	1	7	6	1	0	0	0	0	6	0	0	0	0	0	1
4	ME	mammy	0.000	1	6	2	4	2	0	0	0	0	0	0	3	0	0	1
5	A	mammy	0.000	1	6	2	4	0	1	1	0	0	0	0	1	0	2	1
6	I	mammy	0.000	1	6	3	3	0	1	2	0	0	0	1	1	1	0	0
7	SAYS	mammy	0.000	1	5	2	3	1	0	1	0	0	0	2	1	0	0	0
8	THE	mammy	0.000	1	5	1	4	0	0	0	1	0	0	0	2	1	0	1
9	NO	mammy	0.000	1	5	2	3	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	2
10	REAL	mammy	0.000	1	5	2	3	0	0	0	0	2	0	0	0	2	1	0

La búsqueda representada en el *Gráfico 10* calcula las co-apariciones de acuerdo a los parámetros que el programa define por defecto. En cambio, y como muestra la ventana de ajustes recogida en el *Gráfico 11*, la selección de co-ocurrencias en este trabajo ha sido realizada de acuerdo a los siguientes criterios.

Gráfico 11: Ventana de ajustes - concordancias



En primer lugar, la extensión o número de palabras a cada lado del nodo es de cuatro (4:4). Así, todas las palabras que están incluidas en un margen de 4:4 son consideradas como posibles co-ocurrencias, puesto que el número mínimo ya sea de repeticiones, ya sea de letras que componen la palabra es de uno. Y, a su vez, las co-ocurrencias están localizadas de forma independiente a los posibles signos de puntuación o espacios que existan entre las formas léxicas.

Hemos considerado como posibles co-ocurrencias aquellas palabras que aparecen una sola vez en el ámbito del nodo (4:4) debido a los siguientes motivos: por una parte, la reducida extensión de los sub-corpus está directamente relacionada con el hecho de que las formas léxicas registren un número de repetición inferior; por otra parte, tal y como hemos mencionado anteriormente, la intención que subyace al estudio colocacional es la de subrayar aquellas co-apariciones que, si bien son ocasionales, indican la manera de decir de cada voz poética; y, en consecuencia, la percepción de la

hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB) ante el mismo proceso de adopción.

En segundo lugar, la medida estadística que computa la significación de la co-aparición es *T-score*. Esta medida indica si la diferencia entre la frecuencia observada y la frecuencia esperada es significativa; esto es, en el cálculo de las colocaciones, si la frecuencia de co-aparición de los términos en el corpus es relevante o si, por el contrario, responde a una frecuencia esperada en la que el único factor determinante es el azar (Moreno Jaén, 2009: 185; McEnery y otros, 2006:55). Así, si el índice de *T-score* es mayor, la significación estadística también lo es. El cálculo del número de co-ocurrencias esperadas parte de la media de la probabilidad de que las dos formas (A y B) co-aparezcan, la media de la probabilidad de que cada forma ocurra de manera individual y, finalmente, la desviación típica que resulta de calcular la probabilidad (Moreno Jaén, 2009: 185).

La Información Mutua (IM) es otra de las medidas estadísticas utilizada en los estudios cuantitativos de colocaciones, que también compara el valor observado y el esperado. Si bien *t-score* indica la significación estadística de que A y B co-ocurran, IM aporta información sobre la fuerza de asociación de A y B; es decir, sobre la medida en la que la presencia de la forma léxica 'A' conlleva la aparición de 'B' (Moreno Jaén, 2009: 182). Si la diferencia entre lo observado y lo esperado aumenta, también lo hacen el índice de Información Mutua y la fuerza de la co-aparición (Moreno Jaén, 2009: 182; McEnery, 2006: 56).

En el estudio de las colocaciones en el discurso de las voces poéticas utilizamos únicamente la información que deriva de la medida *t-score* ya que está demostrado que esta última ofrece unos resultados más fiables que la primera cuando tratamos con formas de palabra poco frecuentes. El margen de error que deriva de la *Información Mutua* en estos casos se debe a la manera en la que esta medida estima el cómputo de co-apariciones esperadas (Moreno Jaén, 2009:182).

Así, *IM* obtiene la frecuencia esperada de la co-aparición de A y B atendiendo a la frecuencia relativa de cada una; esto es, de acuerdo a la frecuencia de cada forma léxica de forma individual, así como al número de palabras en el corpus. Este proceso conlleva



que una forma de palabra con una frecuencia individual esporádica registre, en combinación con otra forma de palabra, un índice de IM mayor que otra forma léxica que, si bien es más frecuente en el corpus, aporta más información sobre la palabra o palabras con las que co-ocurre, ya que probablemente el número de co-apariciones también es mayor (Moreno Jaén, 2009:181-182).

Pese a que en un primer estadio hemos considerado cualquier forma léxica que aparece en el entorno del nodo como posible co-ocurrencia significativa, en un segundo estadio estudiamos cada unidad multi-léxica en su co-texto, seleccionado únicamente aquellas unidades de significado inesperadas que participan en la interpretación del texto.

Finalmente, en los casos en los que sea relevante, estudiaremos las co-apariciones de acuerdo a los campos semánticos comunes y a la información que aportan sobre la actitud del hablante. En el primer caso, hablamos de la *preferencia semántica* de la palabra clave; es decir, de los grupos léxicos que la definen. En el segundo caso, hacemos referencia a la *prosodia semántica* de la misma; esto es, al tipo de asociaciones negativas o positivas que conlleva el uso del término en el discurso de la voz poética.

### c. La forma de palabra en el sub-corpus principal

Finalmente, la consideración de la forma léxica clave en relación con el resto de formas incluidas en el sub-corpus principal ha sido realizada de acuerdo a los dos siguientes criterios: por una parte y en el plano morfológico, asociamos la forma léxica con el resto de inflexiones que comparten la misma base; por otra parte y en un plano semántico, vinculamos cada forma léxica con aquellas palabras con las que entabla una relación de sinonimia, antonimia o inclusión.

El primer caso, la unión de la palabra clave con el resto de inflexiones que pertenecen a la misma forma léxica permite el estudio de otras manifestaciones y de la manera en la que el lema está definido en el sub-corpus principal. Por ejemplo, el estudio contrastivo de CP<sub>2</sub>(MA) y CR<sub>2</sub> [(H) y (MB)] deriva en una lista de formas léxicas clave entre las que está incluida el verbo *want*. El análisis de esta forma verbal no está limitado a esta forma léxica sino que incluye la consideración de la naturaleza léxica y del

co-texto de las otras inflexiones en CP<sub>2</sub> (MA) que comparten la misma base; en este ejemplo, la forma de palabra *wanted*.

En el segundo caso, la valoración de la relación semántica entre la forma léxica clave y el resto de formas de palabra en el sub-corpus, permite la visualización de una red léxica en el sub-corpus que favorece la comprensión de la manera en la que las voces poéticas representan el proceso de adopción. A modo de ilustración, la descripción e interpretación de la forma de palabra *want* en el ejemplo anterior incluye la valoración del co-texto de otras formas léxicas con las que está semánticamente relacionada, tal como el sinónimo *crave*.

#### 4.2.2. Categorías semánticas clave

El estudio de las categorías semánticas clave consiste en el análisis individual de cada una de las formas de palabra que componen los grupos léxicos, así como en la valoración global de los campos semánticos en cuanto a la descripción de la manera en la que cada voz poética representa el proceso de adopción. El estudio individual de cada forma léxica en su co-texto sigue los parámetros y las herramientas de análisis que hemos presentado en la sección anterior en relación a las categorías léxicas clave.

## **CAPÍTULO 5**

# **LA EXPERIENCIA DE LAS VOCES POÉTICAS TRAZADA EN UN MAPA DE SIGNIFICADOS**

## 5.1. ESTUDIO LÉXICO-SEMÁNTICO DE LA VOZ POÉTICA (H) - HIJA

*But I love ma mammy whether she's real or no*

'Chapter 6: The Telling Part', v.15

### 5.1.1. Introducción

Este capítulo incluye un análisis léxico-semántico del discurso de la hija (H), que resulta en la descripción e interpretación de la perspectiva que (H) mantiene ante el proceso de adopción, así como de su relación con el conjunto de voces dependientes que forman parte de la realidad que ella construye.

La primera fase del análisis consiste en la selección cuantitativa de aquellas formas de palabra y campos semánticos que sobresalen en la locución de (H) en comparación con los discursos unidos de la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB). A nuestro entender, la identificación de estas categorías léxico-semánticas constituye un punto de referencia en la descripción e interpretación posterior de la forma propia en la que la hija representa su realidad.

En un primer estadio, la clasificación de las categorías que destacan bien por su uso, bien por su desuso, está realizada de acuerdo a las posibilidades ofrecidas por dos programas de software léxico: *WordSmith Tools 5.0*. (Scott, 2008) y *W-matrix* (Rayson, 2011). Este estudio contrastivo ha aportado una lista de palabras y campos semánticos clave en (H) [(CP<sub>1</sub>)] en comparación con (MA) y (MB) [(CR<sub>1</sub>)].

Las formas de palabra clave que obtenemos según una frecuencia mínima de tres y un valor de probabilidad de 0'01 están recogidas en la *Tabla 1*. Estas son, en orden decreciente de significación: *mammy*, *blood*, *ma*, *after* y *hands*.

Tabla 1: Formas de palabra clave: CP<sub>1</sub> [(H)] vs. CR<sub>1</sub> [(MA) + (MB)]

N	Key word	Freq.	%	RC. Freq.	RC. %	Keyness	P	Lemmas	Set
1	MAMMY	15	0.77	1	0.04	18.26	0.0000192664		
2	BLOOD	12	0.61	2	0.08	10.49	0.0011980578		
3	MA	6	0.31	0		9.82	0.0017285328		
4	AFTER	5	0.26	0		8.18	0.0042357817		
5	HANDS	5	0.26	0		8.18	0.0042357817		

Por su parte, el proceso de búsqueda de los campos semánticos clave, que está delimitado de acuerdo a una frecuencia mínima de tres en el sub-corpus principal y un valor de probabilidad de 0'01, clasifica como estadísticamente positivos a los grupos léxicos de 'anatomía y fisiología', 'parentesco', 'educación: general' y 'gente: femenino' (Tabla 2 y Gráfico 1).

Tabla 2: Campos semánticos clave: CP<sub>1</sub> [(H)] vs. CR<sub>1</sub> [(MA) + (MB)]

	Item	O1	%1	O2	%2	LL	
1	B1	75	3.99	51	2.13 +	12.19	Anatomía y fisiología
2	S4	30	1.59	15	0.63 +	9.36	Parentesco
3	P1	9	0.48	1	0.04 +	9.43	Educación: general
4	S2.1	20	1.06	8	0.33 +	8.61	Gente: Femenino

Gráfico 1: 'Nube' de campos semánticos

Anatomy\_and\_physiology  
Education\_in\_general Kin People:\_Female

*W-matrix* presenta los campos semánticos clave en una tabla (Tabla 2) y de forma visual (Gráfico 1). En este último caso, las formas de palabra con mayor tamaño indican que el grupo léxico tiene mayor significación estadística. El Gráfico 1 no incluye ninguna palabra en cursiva ya que todos los grupos léxicos clave en CP<sub>1</sub> son estadísticamente positivos.

Por último, la voz poética de la hija reproduce en estilo directo los mensajes de otras voces, que denominamos dependientes: el funcionario (F), la agente consejera (CaH), la madre adoptiva (MA), el compañero de colegio (CH), los compañeros de colegio de la hija (CHs), una profesora (P), la profesora de la hija (PH), el padre adoptivo (PA), la madre biológica (MB), la hermana de la madre biológica (HeMB) y la abuela biológica (AB). Estos mensajes son extraídos de la locución de (H) y clasificados en bancos de datos de acuerdo a la voz responsable del contenido.

Los bancos de datos son tratados desde una doble perspectiva: por un lado, obtenemos el número de formas léxicas, así como el tipo de campos semánticos, a partir de *WordSmith Tools* y *W-matrix*; y, por otro lado, describimos e interpretamos su participación en el modo en el que la hija representa la adopción. Pese a considerar la frecuencia de las formas de palabra y, a su vez, identificar los grupos léxicos de manera automática, las categorías léxico-semánticas en los bancos de datos no están estudiadas a partir de un estudio contrastivo debido al escaso número de términos en estos bancos.

La *Tabla 3* incluye la información sobre el número de formas de palabras en estos bancos. El nombre con el que nos referimos a estas secciones está formado de las siglas del corpus de referencia del que proceden (CP<sub>i</sub>), junto a las siglas asociadas a la voz dependiente correspondiente.

*Tabla 3:* Datos estadísticos de los bancos vinculados a la locución de (H)

	CP <sub>1</sub> Voces dependientes	CP <sub>1</sub> (AB)	CP <sub>1</sub> (CaH)	CP <sub>1</sub> (CH)	CP <sub>1</sub> (CHs)	CP <sub>1</sub> (F)	CP <sub>1</sub> (HeMB)	CP <sub>1</sub> (MA)	CP <sub>1</sub> (P)	CP <sub>1</sub> (PA)	CP <sub>1</sub> (PH)
N	Overall	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
text file	Overall	AB.txt	CaH.txt	CH.txt	CHs.txt	F.txt	HeMB.txt	MA.txt	P.txt	PA.txt	PH.txt
file size	1,686	89	67	87	21	400	331	193	94	35	369
tokens (running words) in text	303	17	12	13	2	68	62	38	15	7	69
tokens used for word list	302	17	12	13	2	68	62	37	15	7	69
sum of entries											
types (distinct words)	171	17	11	9	2	52	50	29	15	7	52
type/token ratio (TTR)	56.62	100.00	91.67	69.23	100.00	76.47	80.65	78.38	100.00	100.00	75.36

Seguidamente, presentamos las formas de palabra en estos once bancos, así como la clasificación semántica de las mismas (*Tablas 4-13*). Al seguir el modelo de identificación automático de USAS, los criterios de categorización de las formas léxicas

en los bancos y en el corpus principal son idénticos. Este aspecto favorece el estudio de la aportación léxico-semántica en estos bancos de acuerdo al modo en el que influyen en la realidad de la hija.

Las tablas incluyen la forma de palabra, las siglas y el nombre del campo semántico, así como la frecuencia total y relativa de la forma léxica. Algunas formas léxicas están marcadas con un asterisco, que indica que la catalogación de esta forma en particular es errónea.

Los mensajes de la voz dependiente de la agente consejera están recogidos en CP<sub>1(CaH)</sub> (Tabla 4). En este banco, el número total de formas léxicas es de doce y los grupos léxicos predominantes son, por un lado, ‘papelera gramatical’<sup>97</sup> y ‘pronombres’; y, por otro lado, ‘tiempo: futuro o período’.

Las palabras del compañero de colegio de la hija están incluidas en el banco CP<sub>1(CH)</sub> (Tabla 5). A nuestro entender, la catalogación de las palabras *Darkie*, *Sambo-Sambo*, *Sambo-*, y *Sambo* es incorrecta en dos sentidos: en primer lugar, todas estas palabras deben estar incluidas en el grupo de ‘evaluación: negativo’ (A.5.1-) y no en el de ‘nombres personales’ o en el de ‘categorías no reconocidas’; en segundo lugar, mientras que el programa confunde las distintas formas ortográficas de *Sambo* y las considera independientes, *sambo* aparece cinco veces en CP<sub>1(CH)</sub> y consecuentemente la hemos tratado de manera conjunta. El grupo de ‘evaluación negativa’ está también relacionado con el significado de *dirty* y, por extensión, con ‘juicio de apariencia: feo’. Así, la carga semántica de la locución de (CH) es predominantemente negativa.

La breve participación de los compañeros de colegio en la locución de (H) está incluida en el banco de datos denominado CP<sub>1(CHs)</sub> (Tabla 6). En este caso, el pronombre *mbo* está catalogado como forma léxica no reconocida porque está erróneamente unido a una comilla.<sup>98</sup>

Si bien los grupos de ‘papelera gramatical’ y ‘pronombres’ son los más numerosos en el discurso de la voz dependiente del funcionario [CP<sub>1(F)</sub>] (Tabla 7), los tres grupos

---

<sup>97</sup> Esta es la traducción literal del grupo léxico ‘grammatical bin’, que está recogido en el sistema de categorización de USAS – UCREL *Semantic Analysis System*

<sup>98</sup> La comilla indica que (H) reproduce el mensaje de (CHs) en estilo directo.

que, como veremos, determinan la realidad de la hija son los de ‘trabajo y empleo’, ‘medidas’ y ‘documentos o escritos’. Las siguientes formas en CP<sub>1(F)</sub> han sido clasificadas de forma errónea en el sistema de identificación automática: por una parte, *foot* y *eight\_pounds* están relacionadas con ‘medidas’ y no con ‘anatomía’ o ‘dinero’; y, por otra parte, *microfiche* está asociado con ‘documentos’ y ‘escritos’. Finalmente, *name* no forma parte de ‘actos de habla’ ya que no está utilizado como forma verbal.

La información léxico-semántica en los mensajes de la voz de la hermana de la madre biológica (HeMB) está presentada en la *Tabla 8*. Así, el valor semántico de CP<sub>1(HeMB)</sub> incluye los conceptos de ‘tiempo’, ‘conocimiento’ o ‘comprensión’, ‘telecomunicación’, ‘probabilidad’; y, finalmente, ‘existencia’. Este último cumple una función, o bien descriptiva, o bien de identificación. Mientras que el programa asigna a // un valor de probabilidad, esta forma modal en CP<sub>1(HeMB)</sub> está vinculada no tanto a la probabilidad de que la acción sea realizada como al deseo del sujeto de llevarla a cabo.<sup>99</sup> Este es el caso de // en los ejemplos *I’ll give her yours* o *she’ll write*, extraídos de la locución de (HeMB). Finalmente, la forma *ca*, tal y como hemos observado en la lista de concordancias, es parte del modal *can’t*.<sup>100</sup>

El discurso de la madre adoptiva [CP<sub>1(MA)</sub>] está vinculado al contenido de la canción ‘The Riddle Song’ e incluye grupos léxicos como ‘comida’, ‘anatomía’ o ‘animales’ (*Tabla 9*). Por otra parte, los campos semánticos de ‘documentos’ y ‘números’ hacen referencia a la situación de Angela Davis.

Al igual que en CP<sub>1(F)</sub> (*Tabla 7*), la clasificación del término *name* en el banco de la voz dependiente de la madre de la madre biológica es igualmente errónea [CP<sub>1(AB)</sub>] (*Tabla 10*). En ambos casos, *name* está relacionado con la categoría ‘personal names’ (Z1) y no con ‘actos de habla’. Por su parte, *will* y *sorry* también están, a nuestro entender, catalogados de forma incorrecta. El primero no está tan ligado a la idea de futuro como a la de predicción;<sup>101</sup> y, el segundo tiene una carga semántica de culpa o empatía, y no debe incluirse en la denominada ‘papelera gramatical’. Así, los conceptos de identidad, predicción o empatía giran en torno a la relación de (AB) y (H).

---

<sup>99</sup> Véase 3.1. La modalidad en la locución de la voz poética de la hija.

<sup>100</sup> El programa ha identificado de forma independiente la posibilidad expresada por *can* y la negación de la posibilidad (*n’t*).

<sup>101</sup> Véase 3.1. La modalidad en la locución de la hija (H).



La aportación del discurso de una profesora del colegio [CP<sub>1(P)</sub>] está incluida en la *Tabla 11*. Como ocurre en CP<sub>1(HeMB)</sub> (*Tabla 8*), el valor de *‘ll* en la locución de la profesora marca su deseo de realizar la acción, y no tanto la idea de futuro. En relación a *save*, el sentido de esta palabra en la locución de (P) está relacionado con el ahorro de un esfuerzo y no con el dinero.<sup>102</sup> Por último, la clasificación de *names* es idéntica a aquella en CP<sub>1(AB)</sub> y CP<sub>1(T)</sub>; y, por lo tanto, debe incluirse en la categoría de ‘nombres personales’.

El contenido de la locución de la voz dependiente del padre adoptivo [CP<sub>1(PA)</sub>] está relacionado con su opinión sobre la incriminación de Angela Davis (*Tabla 12*). Y, por último, la voz dependiente de la profesora de (H) está incluida en CP<sub>1(PH)</sub> (*Tabla 13*). El valor más frecuente en CP<sub>1(PH)</sub> es el asociado con el crimen y la violencia, que a su vez forma parte de la perspectiva de (PH) hacia (H). Como hemos observado en la locución de la madre de la madre biológica CP<sub>1(AB)</sub> (*Tabla 10*), el co-texto de *will* (*‘ll*) en el discurso de (PH) indica que la aportación de este modal está principalmente vinculada a una predicción y no tanto a la idea de futuro.

*Tabla 4:* CP<sub>1(CaH)</sub>

<i>CP<sub>1(CaH)</sub></i>				
Formas de palabra	Campos semánticos		Frec.	Frecuencia relativa
take	A9+	Obtener y posesión	1	8.33
pity	E1	Acciones, estados y procesos emocionales – general	1	8.33
three	N1	Números	1	8.33
will	T1.1.3	Tiempo: Futuro	1	8.33
weeks	T1.3	Tiempo: Período	1	8.33
expect	X2.6+	Esperar	1	8.33
do	Z5	‘Papelera Gramatical’	1	8.33
from	Z5		1	8.33
what	Z8	Pronombres	1	8.33
you	Z8		1	8.33
it	Z8		2	16.67

<sup>102</sup> La siguiente definición en *Visual Thesaurus* (VT) incluye ambos usos del verbo *save* con el significado de ahorrar: *make unnecessary an expenditure or effort*. “*This will save money*”; “*I’ll save you the trouble*”; “*This will save you a lot of time*” -VT.

Tabla 5: CP<sub>1(CH)</sub>

<i>CP<sub>1(CH)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semántico	Frec.	Frecuencia relativa
dirty	04.2-	Juicio de apariencia: Feo	1	8'33
say	Q2.1	Discurso: Comunicación	1	8'33
Darkie*	Z1	Nombres personales	1	8'33
Sambo-Sambo*	Z1		1	8'33
did	Z5	'Papelera Gramatical'	1	8'33
n't	Z6	Negativo	1	8'33
nothing	Z6		2	16.67
I	Z8	Pronombres	1	8'33
sam-bo*	Z99	No encontrado	1	8'33
sambo *	Z99		2	16.67

Tabla 6: CP<sub>1(CHs)</sub>

<i>CP<sub>1(CHs)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
's	Z5	'Papelera Gramatical'	1	33'33
she	Z8	Pronombres	1	33'33
'who*	Z99	No encontrado	1	33'33

Tabla 7: CP<sub>1(F)</sub>

<i>CP<sub>1(F)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
been		Existente	1	1'52
is	A3+		1	1'52
was			3	4'55
well	A5.1+	Evaluación: Bueno	1	1'52
had			1	1'52
have	A9+	Obtener y posesión	1	1'52
kept			1	1'52
foot*	B1	Anatomía y fisiología	1	1'52
liked	E2+	Gustar	1	1'52
eight_pounds*	I1	Dinero – generalmente	1	1'52
waitress	I3.1	Trabajo y empleo: generalmente	1	1'52
worked			1	1'52
hockey	K5.1	Deportes	1	1'52
four	N1	Números	1	1'52
eight_inches	N3.3	Medida: distancia	1	1'52
ounces	N3.5	Medida: peso	1	1'52
weighed			1	1'52
following	N4	Orden lineal	1	1'52
all	N5.1+	Completo; máximo	1	1'52
any			1	1'52
letters			1	1'52

look_up	Q1.2	Documentos y escritos	1	1'52
records			1	1'52
name*	Q2.2	Actos de habla	1	1'52
mother	S4	Parentesco	2	3'03
now	T1.1.2	Tiempo: Presente; simultáneo	1	1'52
nowadays			1	1'52
five	T3	Tiempo: Viejo, nuevo y joven, edad	1	1'52
nineteen			1	1'52
information	X2.2+	Informado, erudito	1	1'52
idea	X4.1	Objeto mental: Medios, método	1	1'52
able	X9.1+	Capaz/inteligente	1	1'52
aberdeen	Z2	Nombres geográficos	1	1'52
's			1	1'52
a			1	1'52
do			1	1'52
from			1	1'52
have			1	1'52
in	Z5	'Papelera Gramatical'	1	1'52
to			1	1'52
was			1	1'52
when			1	1'52
as			2	3'03
the			2	3'03
I			1	1'52
it			1	1'52
this	Z8	Pronombres	1	1'52
what			2	3'03
you			3	4'55
she			4	6'06
your			4	6'06
microfiche*	Z99	No encontrado	1	1'52

Tabla 8: CP<sub>1(HeMB)</sub>

<b>CP<sub>1(HeMB)</sub></b>				
Formas de palabra	Campos semánticos		Frec.	Frecuencia relativa
just	A14	Exclusivo y particular	1	1'52
'm			1	1'52
're			1	1'52
's	A3+	Existente	1	1'52
be			1	1'52
been			1	1'52
was			2	3'03
'd			1	1'52
ca	A7+	Probable	1	1'52
sure			1	1'52
give	A9-	Dar	1	1'52
love	E2+	Gustar	1	1'52
work	I3.1	Trabajo y empleo- generalmente	1	1'52
life	L1+	Vivo	1	1'52

where	M6	Sitio y dirección	1	1'52
too	N5++	Cantidades: mucho	1	1'52
write	Q1.2	Documentos y escritos	1	1'52
rang	Q1.3	Telecomunicación	1	1'52
ring			1	1'52
mam	S4	Parentesco	1	1'52
long_ago	T1.1.1	Tiempo: Pasado	1	1'52
¶¶*	T1.1.3	Tiempo: Futuro	2	3'03
for_a_minute	T1.3	Tiempo: Período	1	1'52
age	T3	Tiempo: Viejo, nuevo y joven, edad	1	1'52
forty	T3		1	1'52
thought	X2.1	Pensamiento, creencia	3	4'55
knew	X2.2+	Informado, erudito	1	1'52
warn			1	1'52
understand	X2.5+	Comprensión	1	1'52
but			1	1'52
did			1	1'52
so			1	1'52
to	Z5	'Papelera Gramatical'	1	1'52
what			1	1'52
are			2	3'03
how			3	4'55
n't	Z6	Negativo	1	1'52
if	Z7	Si	1	1'52
her			1	1'52
it			1	1'52
me			1	1'52
that	Z8	Pronombres	1	1'52
your			1	1'52
yours			1	1'52
she			2	3'03
I			5	7'58
you			8	12'12

Tabla 9: CP<sub>1(MA)</sub>

CP <sub>1(MA)</sub>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
most	A13.2	Grado: maximización	1	2'44
just	A14	Exclusivo y particular	1	2'44
being	A3+	Existente	1	2'44
take	A9+	Obtener y posesión	1	2'44
had			2	4'88
gave	A9-	Dar	2	4'88
bone	B1	Anatomía y fisiología	1	2'44
cherry	F1	Comida	1	2'44
chicken	L2	Seres vivos: animales, pájaros, etc.	1	2'44
26*	N1	Números	1	2'44
ten			1	2'44
stone	O1.1	Substancias y materials: sólido	1	2'44

list	Q1.2	Documentos y escritos	1	2'44
people	S2	Gente	1	2'44
mammy*	S2.1	Gente: Femenino	1	2'44
love	S3.2	Relaciones: Intimidad	2	4'88
'd_no_choice	S6+	Obligación fuerte o necesidad	1	2'44
had_to			1	2'44
imagine	X2.1	Pensamiento, creencia	1	2'44
wanted	X7+	Deseado	1	2'44
america	Z2	Nombres geográficos	1	2'44
at			1	2'44
on	Z5	Papelera Gramatical	1	2'44
's			2	4'88
a			2	4'88
no	Z6	Negativo	2	4'88
she			1	2'44
you			1	2'44
your	Z8	Pronombres	1	2'44
I			2	4'88
it			2	4'88
my			2	4'88

Tabla 10: CP<sub>1(AB)</sub>

<i>CP<sub>1(AB)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
was	A3+	Existir	1	5'88
have	A9+	Conseguir y posesión	1	5'88
one	N1	Números	1	5'88
say	Q2.1	Discurso: Comunicación	1	5'88
name*	Q2.2	Actos de habla	1	5'88
girls	S2.1	Gente: Femenino	1	5'88
will*	T1.1.3	Tiempo: Futuro	1	5'88
no	Z4	'Papelera: discurso'	1	5'88
sorry*			1	5'88
but			1	5'88
did			1	5'88
of	Z5	'Papelera gramatical'	1	5'88
the			1	5'88
it			1	5'88
what	Z8	Pronombres	1	5'88
you			1	5'88
your			1	5'88

Tabla 11: CP<sub>1(P)</sub>

<i>CP<sub>1(P)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
save*	I1.1	Dinero y sueldo	1	7'14
headmaster	P1	Educación en general	1	7'14
names*	Q2.2	Actos de habla	1	7'14
report			1	7'14
¶ll*	T.1.1.3	Tiempo: futuro	1	7'14
tomorrow			1	7'14
Mr_Thompson	Z1	Nombres propios	1	7'14
excuse_me	Z4	'Papelera: discurso'	1	7'14
for			1	7'14
the	Z5	'Papelera gramatical'	1	7'14
to			1	7'14
I			1	7'14
it	Z8	Pronombres	1	7'14
you			1	7'14

Tabla 12: CP<sub>1(PA)</sub>

<i>CP<sub>1(PA)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
is	A3+	Existir	1	20'00
on_her_side	S8+	Ayudar	1	20'00
world	W1	El universo	1	20'00
no	Z4	'Papelera: discurso'	1	20'00
the	Z5	'Papelera grammatical'	1	20'00

Tabla 13: CP<sub>1(PH)</sub>

<i>CP<sub>1(PH)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
do	A1.1.1	Acciones generales	1	1'54
chance	A1.4	Azar, suerte	1	1'54
show	A10+	Abrir; encontrar, mostrar	1	1'54
be	A3+	Existir	1	1'54
is			1	1'54
well*	A5.1+	Evaluación: Bueno	2	3'08
can	A7+	Probable	1	1'54
had	A9+	Conseguir y posesión	1	1'54
blood	B1	Anatomía y fisiología	1	1'54
tongue			1	1'54
thug	E3-	Violento/enfadado	1	1'54
delinquent			1	1'54
hooligan	G2.1-	Crimen	1	1'54
vandal			1	1'54
come_on	M1	Mover, llegar e ir	1	1'54

much	N5+	Cantidades: mucho	1	1'54
few	N5-	Cantidades: poco	1	1'54
again	N6+	Frecuente	1	1'54
class	P1	Educación en general	1	1'54
look_up	Q1.2	Documentos y escritos	1	1'54
read_out	Q2.2	Actos de habla	1	1'54
speak_up	Q4.1	Los medios de comunicación: libros	1	1'54
dictionary			1	1'54
people	S2	Gente	1	1'54
fighting	S8-	Dificultar	1	1'54
time	T1	Tiempo	1	1'54
yesterday	T1.1.1	Tiempo: pasado	1	1'54
ll*	T1.1.3	Tiempo: futuro	1	1'54
years	T1.3	Tiempo: período	1	1'54
juvenile	T3-	Tiempo: Nuevo y joven	1	1'54
thought	X2.1	Pensamiento y creencia	1	1'54
know	X2.2+	Informado, erudito	1	1'54
lost	X9.2-	Fracaso	1	1'54
I_see	Z4	'Papelera: discurso'	1	1'54
do			1	1'54
have			1	1'54
of			1	1'54
to	Z5	'Papelera gramatical'	1	1'54
were			1	1'54
a			2	3'08
the			2	3'08
in			3	4'62
not	Z6	Negativo	1	1'54
I			1	1'54
us	Z8		1	1'54
that			2	3'08
what		Pronombres	2	3'08
your			2	3'08
it			3	4'62
you			6	9'23

En un segundo estadio, una vez obtenidos los datos cuantitativos, estudiamos la experiencia de la voz poética de la hija (H) atendiendo, por una parte, a la aportación léxico-semántica de las formas y los grupos léxicos clave en CP<sub>i</sub>; y, por otra parte, al modo en el que el contenido de los mensajes en los bancos de voces dependientes determina la manera en la que (H) representa su realidad.

Las formas de palabra clave están analizadas en su co-texto, con la ayuda de la herramienta *Concord (WordSmith Tools 5.0)*. Así, describimos las distintas manifestaciones de cada forma léxica clave según la frecuencia, el valor denotativo y, donde corresponda, el valor connotativo y referencial. En segundo lugar, la aportación semántica de cada

forma de palabra clave está estudiada atendiendo a los términos con los que co-aparece, que en ocasiones derivan en una preferencia semántica determinada, así como en una prosodia discursiva negativa o positiva. Finalmente, la herramienta de *Wordlist* (*WordSmith Tools 5.0.*) es de utilidad para describir la forma de palabra clave en relación a otras formas en la locución de la hija (H).

Por su parte, los campos semánticos están descritos y analizados a partir de las herramientas de *List* y *Concordance* de *W-matrix3*. Estudiamos cada forma de palabra en un grupo léxico en su co-texto, según el significado y, si es relevante, la frecuencia, las connotaciones y el valor referencial. El análisis detallado del campo semántico ha demostrado que el sistema de clasificación automática de USAS es en algunas ocasiones incorrecto.

El anexo CP<sub>1</sub> recoge, en primer lugar, la lista de concordancias de cada palabra clave;<sup>103</sup> en segundo lugar, el listado de co-ocurrencias correspondiente a cada categoría léxica clave, según una extensión de 5:5 y 4:4; en tercer lugar, una relación de las formas de palabra en cada campo semántico; y, por último, la lista de concordancias de las formas en cada grupo léxico.

El co-texto de cada forma de palabra está también incluido en el análisis a continuación, si bien en esta ocasión presentamos un co-texto más amplio y que, a su vez, atiende a la distribución de la información en el poema. El modo en el que la información está presentada en los versos es un valor más en la interpretación de la aportación semántica de la forma léxica.

El siguiente análisis de las categorías léxico-semánticas está organizado atendiendo a su participación en la descripción del modo en el que la hija vive la adopción.

### 5.2.1. Análisis

Este apartado está estructurado a partir de la información que hemos obtenido del análisis léxico-semántico de la locución de la voz poética de la hija (H). Así, los

---

<sup>103</sup> La lista de concordancias ha facilitado el estudio conjunto de todas las apariciones de una forma de palabra clave, así como la clasificación de los ejemplos de acuerdo al orden alfabético de los términos en su entorno.



resultados están organizados de acuerdo a los siguientes temas: la manera en la que la hija describe y relaciona los conceptos de genealogía y paternidad, el vínculo de la hija con la familia adoptiva y biológica, y finalmente la discriminación racial que sufre en el entorno del colegio.

#### A. Los conceptos de genealogía y paternidad

El campo semántico de ‘anatomía/fisiología’ en la locución de (H), que está descrito como estadísticamente positivo en comparación con CP<sub>2</sub> y CP<sub>3</sub>, recoge un grupo de palabras que aluden a la asociación establecida convencionalmente entre la similitud genética o física y la relación de parentesco (*tabla 14*). Como veremos en esta sección, el vínculo entre la herencia genética y la paternidad se observa en las formas léxicas *born/birth*, *genes*, *womb*, *blood* (x9), *nose* (x3), *eyes* (x3) y *face/s* (x2).<sup>104</sup> Por su parte, la asociación de la anatomía con la identidad de la hija se manifiesta en las referencias al embarazo y, a su vez, en los grupos léxicos que giran en torno a *blood*.

*Tabla 14:* La similitud física y la genética en relación con el concepto de paternidad

T14 (1)	So slow as torture he [(F)] discloses bit by bit my [(H)] mother [(MB)]'s name, my original name the hospital I was <b>born</b> in, the time I came.	‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 5-7
T14 (2)	That night I turn it through till dawn a few <b>genes</b> , blood, a birth. All this bother, certificates, papers. It is all so long ago. Does it matter?	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 33-36
T14 (3)	That night I turn it through till dawn a few genes, blood, a <b>birth</b> . All this bother, certificates, papers. It is all so long ago. Does it matter?	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 33-36
T14 (4)	That night I turn it through till dawn a few genes, <b>blood</b> , a birth. All this bother, certificates, papers. It is all so long ago. Does it matter?	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 33-36
T14(5)	Now I come from her, the mother who stole my milk <b>teeth</b> ate the digestive left for Santa	‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 37-39
T14(6)	when dentist and doctors ask the old <b>blood</b> questions about family runnings	‘Chapter 8: Generations’, vs. 31-32
T14(7)	I tell them: I have no <b>nose</b> or mouth or eyes to match, no spitting image or dead cert, my face watches itself in the glass. I have my parents who are not of the same tree and you keep trying to make it matter, the blood, the tie, the passing down generations.	‘Chapter 8: Generations’, vs. 33-39

<sup>104</sup> El símbolo ‘x’ indica que la forma de palabra está repetida tantas veces como muestra el número a continuación del mismo.

T14(8)	I have my parents who are not of the same tree and you keep trying to make it matter, the <b>blood</b> , the tie, the passing down generations.	'Chapter 8: Generations', vs. 36-39
T14(9)	[...] I have no nose or <b>mouth</b> or eyes to match, no spitting image or dead cert, my face watches itself in the glass.	'Chapter 8: Generations', vs. 33-35
T14(10)	[...] I have no nose or mouth or <b>eyes</b> to match, no spitting image or dead cert, my face watches itself in the glass.	'Chapter 8: Generations', vs.33-35
T14(11)	[...] I have no nose or mouth or eyes to match, no spitting image or dead cert, my <b>face</b> watches itself in the glass.	'Chapter 8: Generations', vs.33-35
T14(12)	We all have our contradictions, the ones with the mother's <b>nose</b> and father's eyes have them; the blood does not bind confusion, yet I confess to my contradiction I want to know my blood.	'Chapter 8: Generations', vs. 40-45
T14(13)	We all have our contradictions, the ones with the mother's nose and father's <b>eyes</b> have them;	'Chapter 8: Generations', vs. 40-42
T14(14)	the <b>blood</b> does not bind confusion, yet I confess to my contradiction I want to know my blood.	'Chapter 8: Generations', vs. 43-45
T14(15)	the blood does not bind confusion, yet I confess to my contradiction I want to know my <b>blood</b> .	'Chapter 8: Generations', vs. 43-45
T14(16)	I know my <b>blood</b> . It is dark ruby red and comes regular and I use Lilllets.	'Chapter 8: Generations', vs. 46-48
T14(17)	I know my <b>blood</b> when I cut my finger.	'Chapter 8: Generations', v. 49
T14(18)	I know what my <b>blood</b> looks like.	'Chapter 8: Generations', v. 50
T14(19)	I know what my blood looks like.  It is the well, the <b>womb</b> , the fucking seed.	'Chapter 8: Generations', vs. 50-51
T14(20)	what were the days like passed in Scotland the land I come from the soil in my <b>blood</b> .	'Chapter 8: Generations', vs.55-58
T14(21)	It is the well, the womb, the fucking seed. Here, I am far enough away to wonder--- what were their <b>faces</b> like who were my grandmothers	'Chapter 8: Generations', vs. 51-54
T14(22)	She is faceless She has no <b>nose</b> She is five foot eight inches tall She likes hockey best	'Chapter 8: Generations', vs. 73-76

a. El embarazo

*Born* [T14 (1)], *birth* [T14 (3)] y *womb* [T14(19)] hacen alusión al embarazo de la mujer y, por extensión, a la identidad de la hija. La idea de origen queda explícita en la co-aparición de *born* y *original* y, a su vez, el dolor de la hija está expresado en el símil *slow as torture*, que describe la manera en la que el funcionario le facilita los datos sobre su nacimiento.<sup>105</sup>

T14 (1) So slow as torture he [(F)] discloses bit by bit  
my mother (MB)'s name, my original name  
the hospital I was **born** in, the time I came

Por su parte, *discloses* [T14 (1)] describe la información como [+ secreto], [+revelación]: *make known to the public information that was previously known only to a few people or that was meant to be a kept secret -VT*. Así, *discloses* indica el desconocimiento de la hija y las barreras a las que se enfrenta en el deseo de descubrir su pasado.

Por último, el discurso de la voz del funcionario [CP<sub>1(F)</sub>, *Tabla 7*] incluye: en primer lugar, los grupos que hacen referencia a ‘documentos y escritos’ (*records, letters, look\_up* y *microfiche*), y que recogen los datos sobre (MB); en segundo lugar, los campos de ‘conocimiento’ (*information*) y ‘capacidad’ (*able*), que apuntan al conocimiento de (F) en comparación con el desconocimiento de (H); y, finalmente, los grupos de ‘medidas’ (*inches, pounds*), ‘deportes’ (*hockey*) y ‘trabajo/ empleo’ (*worked* y *waitress*), que describen el contenido de los datos que (F) aporta a (H). (1) incluye el fragmento que reproduce el discurso escrito de (F).

En (1), la información limitada y, a su vez, la falta de empatía del emisor (F) hacia el receptor (H), está léxica, gramatical y grafológicamente indicada por la ausencia de marcas modales y la repetición de estructuras oracionales simples y no marcadas, encabezadas por el pronombre personal *she*, que hace referencia a (MB).

---

<sup>105</sup> La lentitud del funcionario está a su vez grafológicamente reflejada en el listado de grupos léxicos: *my mother's name, my original name, the hospital I was born in, the time I came*.

- (1) From your [(H)] mother's letters, the following information:  
Your mother was nineteen when she [(MB)] had you.  
You weighed eight pounds four ounces.  
She liked hockey. She worked in Aberdeen  
as a waitress. She was five foot eight inches.

La asociación establecida entre, por un lado, la fecundación o el parto; y, por otro lado, el origen o la identidad de una persona, está también reflejada en la sucesión de los sustantivos *genes*, *blood*, *certificates* y *papers* en co-aparición con *birth* [T14 (3)].<sup>106</sup> Finalmente, la co-ocurrencia de, ya sea *birth* y *certificates*, ya sea *birth* y *papers*, relaciona a su vez los discursos de (H) y (F). Pese a que la hija está supeditada al funcionario, que es quien posee los documentos asociados a su origen: *records*, *letters*, *look\_up* y *microfiche*, la repetición de *bother* o *matter* en co-aparición con los grupos léxicos del cuerpo (*genes*, *blood*, *birth*) y los documentos (*certificates*, *papers*) cuestiona la relevancia de estos datos.

T14 (3) That night I turn it through till dawn  
a few genes, blood, **birth**.  
All this bother, certificates, papers.  
It is all so long ago. Does it matter?

*Womb*, en unión con *birth* y *born*, cierra el conjunto de palabras que el programa incluye en la categoría de 'anatomía/fisiología' en relación al embarazo [T14(19)].<sup>107</sup>

T14(19) I know what my blood looks like.  
It is the well, the **womb**, the *fucking seed*.

En este caso, la crítica o impotencia de la voz poética ante la simbología del lazo genético queda patente en la co-aparición de ambos, *womb* o *seed*, que aluden respectivamente al útero y al feto, con *fucking*.

---

<sup>106</sup> La misma definición de *birth* en VT alude al vínculo parental que resulta del nacimiento: *the kinship relation of an offspring to the parents*.

<sup>107</sup> La asociación entre el físico y el parto está también reflejada en la locución de la madre biológica, en los términos *nipples* y *breasts*. Véase 3.3.; así como en aquella de la madre adoptiva: *swollen bellied, back, pee*. Véase sección 2.1.

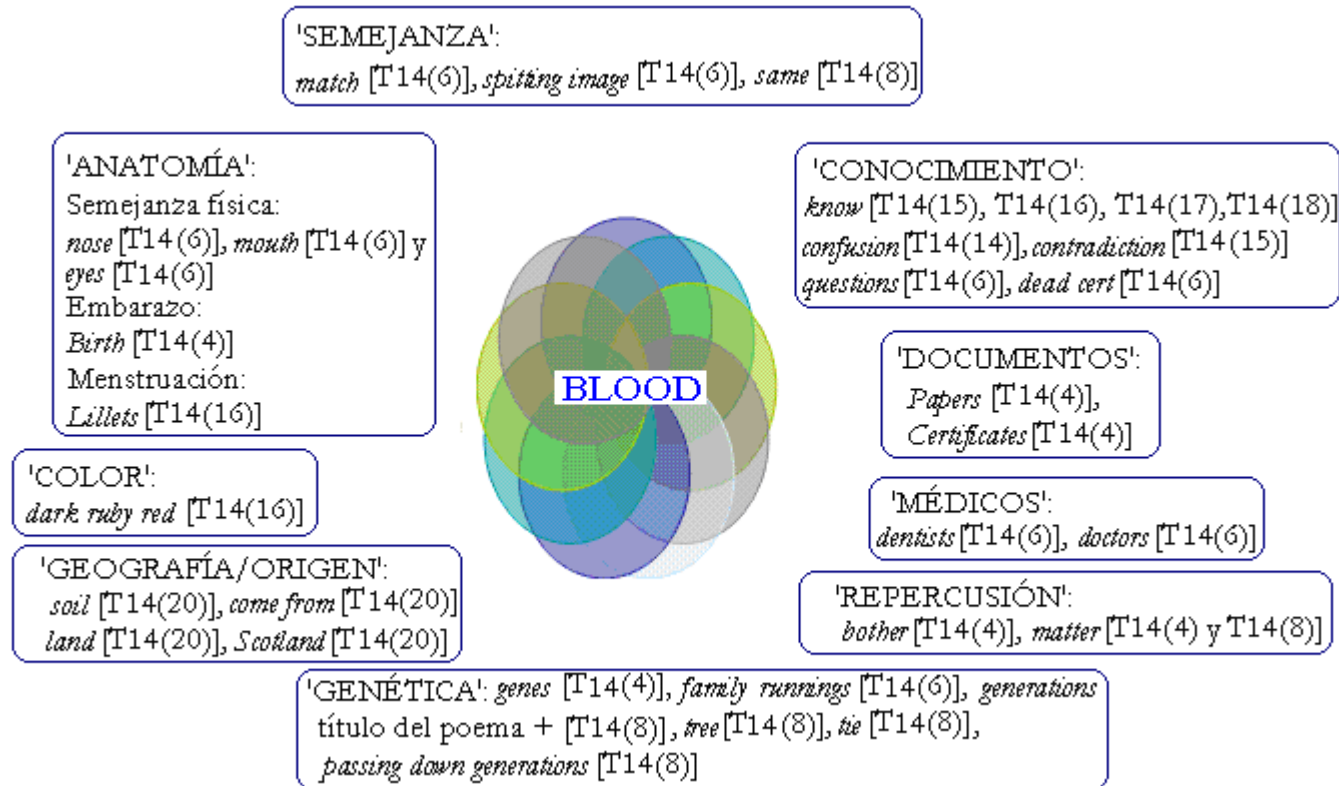
b. La sangre: replanteamiento de la herencia genética

Una de las palabras centrales en el grupo que alude a ‘anatomía’ es *blood*, que también está destacada como palabra clave en comparación con CP<sub>2</sub> y CP<sub>3</sub>. Pese a que *blood* está recogida hasta doce veces en la locución de la hija, aquí estudiamos la aportación de los nueve casos que participan en la manera en la que la hija entiende la genética y la paternidad. Así, el *Gráfico 2* muestra la preferencia semántica de *blood* en CP<sub>1</sub>, que gira en torno a los siguientes grupos: ‘semejanza’, ‘conocimiento’, ‘documentos’, ‘médicos’, ‘repercusión’, ‘genética’, ‘geografía’, ‘color’, y ‘anatomía’.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Mientras que la búsqueda de co-ocurrencias parte de un ámbito de, o bien 4:4, o bien 5:5, el estudio de la preferencia semántica de *blood* ha incluido formas léxicas que pese a estar en un entorno más lejano, son parte de los campos semánticos principales que giran alrededor de esta palabra clave. En todos los casos, estos términos están en versos próximos y contiguos a *blood*. El co-texto de cada uno de los términos que participan en la preferencia semántica de *blood* está incluido en la *Tabla 14*.

Gráfico 2: Preferencia semántica de *blood* en CP<sub>1</sub>

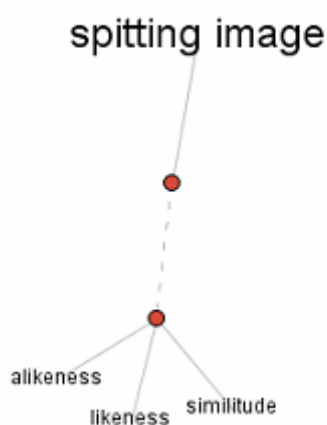


El grupo de ‘similitud’, *match*, *spitting image* y *same*, co-aparece, ya sea con rasgos físicos (*nose, mouth, eyes*) [T14(6)], ya sea con términos asociados a la genética (*tree*) [T14(7)]. Pese a que la voz poética niega poseer un parecido físico o genético, (H) trasciende el vínculo genético e identifica a sus padres adoptivos como sus progenitores (*my parents*) [T14(7)].

T14(6) [...] I have no nose or mouth or eyes  
to *match*, no *spitting image* or dead cert,  
my face watches itself in the glass.

T14(7) I have my parents who are not of the *same* tree  
and you keep trying to make it matter,

Gráfico 3 : *Spitting image* en VT



El significado denotativo de *spitting image* en T14(6) aparece vinculado a la analogía fisiológica entre padres e hijos: *a perfect likeness or counterpart -VT*.<sup>109</sup> La relación léxico-semántica de *spitting image* con *alikeness*, *likeness* y *similitude* refuerza el sentido de ‘equivalencia’ del término (Gráfico 3).

Los rasgos físicos que co-aparecen con *match* y *spitting image* hacen referencia al rostro de la hija: *nose, mouth* y *eyes* [T14(6)] y están a su vez repetidos a lo largo de la locución de (H) en relación a, la figura de unos padres biológicos [T14 (2), T14(13)], las abuelas biológicas [T14(21)], o la madre biológica (MB) [T14(22)]. Así, la distancia de la hija con su familia biológica viene indicada por la ausencia de un referente físico: *my face watches itself in the glass*.<sup>110</sup>

La comparación léxico-semántica de T14(7) con T14 (2) y T14(22) muestra, en primer lugar, la asociación de la similitud fisiológica con la relación de parentesco; en segundo lugar, la duda de la voz poética con relación a la importancia de la herencia

<sup>109</sup> La definición de *spitting image* en VT, en comparación con el sentido del término en la locución de la hija, engloba otros aspectos como la personalidad: *similarity in appearance or character or nature between persons or things*.

<sup>110</sup> La descripción de la relación de parentesco atendiendo a la similitud física o genética está también recogida en otros términos que forman parte del grupo de ‘anatomía’ tal como *hands, hair* o *chin*. Estos están estudiados en la sección ‘2.2.’ en relación a la cercanía de (H) con respecto a la madre biológica (MB) y a Angela Davis (AD).

genética; y, por último, la distancia entre (H) y (MB). Los sentimientos opuestos de la hija quedan reflejados en los términos *contradiction*, repetido en dos ocasiones, y *confusion*, ambos pertenecientes al grupo de ‘conocimiento’ (*Gráfico 2*). La hija opone el deseo de descifrar su origen con, por una parte, su propio concepto de la paternidad, el cual supera las barreras genéticas, y, por otra parte, la carencia de un referente físico.

T14(7) I [(H)] have no nose or mouth or eyes  
to match, no spitting image or dead cert,  
my face watches itself in the glass.

T14 (2) We all have our contradictions,  
the ones with the mother’s nose and father’s eyes  
have them. The blood does not bind confusion,  
yet I [(H)] confess to my contradiction  
I want to know my blood.

T14(22) She [(MB)] is faceless  
She has no nose  
She is five foot eight inches tall  
She likes hockey best.

En relación a la perspectiva de (H) sobre la representatividad del vínculo genético, *bother* [T14 (4)] o *matter* [T14 (4) y T14(8)] cuestionan la relevancia de este tipo de información. El desconocimiento de la hija en relación a su herencia genética, así como la distancia con su familia biológica, queda reflejado en la relación establecida entre los ejemplos T14(7), T14(11), T14(21) y T14(22). Pese a que *nose* [T14(7)] y *face* [T14(11)] quedan descritos como indicadores de la similitud entre padres e hijos, (H) representa a (MB) sin nariz [T14(22)] y, a su vez, desconoce las caras de su familia biológica [T14(22) y T14(21)].<sup>111</sup>

T14(11) I have no nose or mouth or eyes  
to match, no spitting image or dead cert,  
my face watches itself in the glass.

T14(21) it is the well, the womb, the fucking seed.  
Here, I am far enough away to wonder ---  
what were their faces like  
who were my grandmothers.

<sup>111</sup> A nuestro entender, *faceless* forma parte del grupo de ‘anatomía/fisiología’, pese a que la clasificación automática de los campos semánticos no lo ha reconocido como tal.

Mientras que la hija muestra la desvinculación con sus padres biológicos atendiendo a la ausencia de un referente físico [T14(10)], la madre biológica señala el parecido del padre biológico y la hija (‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 92-93).



Por último, la dependencia de la hija del conocimiento de (F), así como la poca información que (H) posee sobre (MB), aparece indicada a través del paralelismo léxico y semántico de las locuciones de la hija y el funcionario [T14(22)]: *five foot eight inches, hockey*.

La co-aparición de *know* y *blood*, repetida hasta cuatro veces en el poema [T14(15) - T14(18)], participa en la asociación de *blood* con la familia biológica de la hija. El conocimiento de la sangre viene representado por un contraste en sentido literal [T14(16), T14(17) y T14(18)] y otro de carácter simbólico [T14(15)]. En el primer caso, el conocimiento de la sangre está basado en la apariencia física de la misma [T14(18)], en la evidencia de una herida [T14(17)], así como de la menstruación [T14(16)]. (H) hace referencia a la menstruación a partir del término *Lillets*, que es una marca de higiene femenina en el Reino Unido.<sup>112</sup> En el segundo caso, la sangre como símbolo de origen o procedencia resulta de la co-selección de *blood* con los grupos de ‘genética’, ‘medicina’, ‘documentos/ certificados’ y ‘origen geográfico’.

T14(16) I know my **blood**.

It is dark ruby red and comes  
regular and I use Lillets.

T14(17) I know my **blood** when I cut my finger.

T14(18) I know what my **blood** looks like.

Esta oposición entre el significado literal y el simbólico indica el propio desconcierto de la hija, quien, pese al conocimiento concreto de su propia sangre, desea conocer su sangre en relación a la herencia genética, a su origen. En todos los casos, *blood* co-ocurre con *my* y destaca así de forma explícita la figura de la hija y el valor de posesión.

T14(15) the blood does not bind confusion,  
yet I confess to my contradiction  
I want to know my **blood**.

---

<sup>112</sup> Véase <http://www.lil-lets.co.uk/> (Último acceso 2/05/2012)

Existe una fuerte relación entre *blood* y *generations* que queda presente en la co-aparición de ambos términos en T14(8) y, ante todo, en la co-ocurrencia que surge del hecho de que los nueve casos de *blood* estudiados con anterioridad estén recogidos en el poema titulado ‘*Chapter 8: Generations*’. El significado de *generations* en la locución de (H) recoge las características de [+ genética], [+línea de sucesión] y [+ descendiente]: *group of genetically related organisms constituting a single step in the line of descent -VT*. *Generations* aparece igualmente asociado con otras palabras como *biological group* (Gráfico 4), las cuales aluden a su vez a la relación sanguínea entre padres e hijos y a términos como *natural* o *begotten* (Gráfico 5).

T14(8) I have my parents who are not of the same tree  
and you keep trying to make it matter,  
the blood, the *tie*, the *passing down*  
*generations*.

Gráfico 4: *Generations* en VT

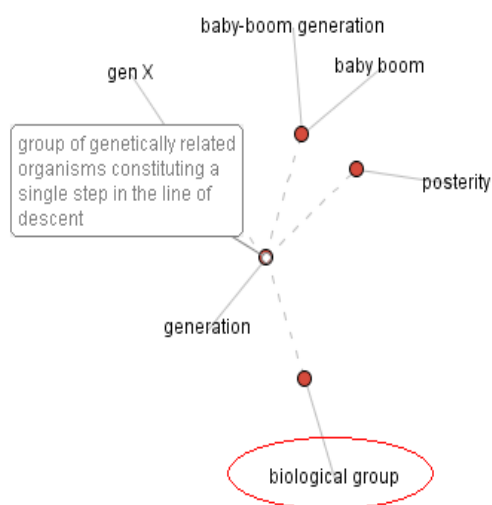
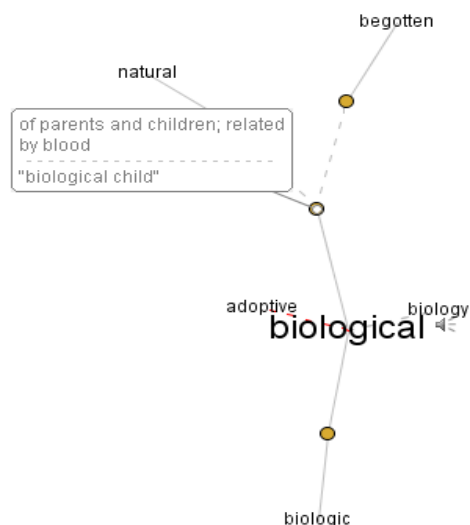


Gráfico 5: *Biological* en VT



Por último, la definición de los términos *biological* y *natural* en VT destaca el vínculo sanguíneo: *related by blood, not adopted* (Gráfico 6) y, a su vez, presentan la unión biológica en oposición al proceso de adopción (Gráfico 7).

Gráfico 6: *Biological* y *natural* en VT

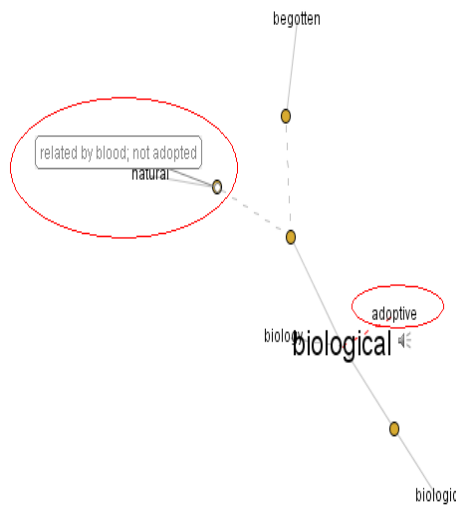
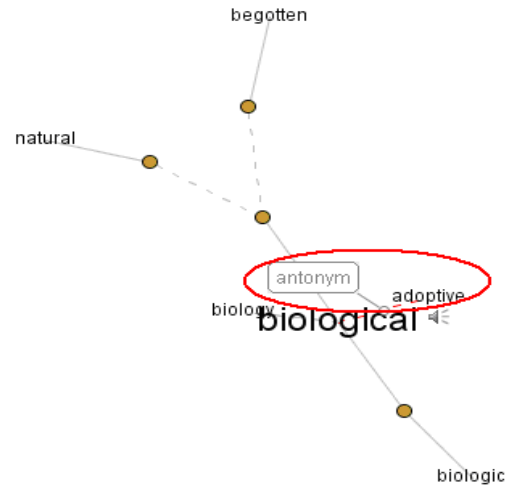


Gráfico 7: *Biological* frente a *Adoptive* en VT



La relación entre la herencia genética y el vínculo paterno queda también manifiesta en la co-ocurrencia de *blood* con *genes* [T15 (4)], *family runnings* [T15(6)], *tie* [T15 (8)] y el contexto de la medicina (*dentist* y *doctors*) [T14(6)]. El adjetivo *old: (used for emphasis) very familiar –VT*, en co-aparición con *blood questions* indica la recurrencia de las preguntas sobre la herencia genética, que parecen formar parte del discurso médico.<sup>113</sup> Por su parte, el grupo de ‘documentos’ (*certificates* y *papers*) es la representación material de la información que (H) desconoce [T15 (4)].

T14 (4) That night I turn it through till dawn  
a few *genes*, **blood**, a birth.  
All this bother, certificates, papers.  
It is all so long ago. Does it matter?

T14(6) when *dentist* and *doctors* ask  
the *old blood questions* about *family runnings*  
I tell them: I have no nose or mouth or eyes  
to match, no spitting image or dead cert,  
my face watches itself in the glass.

<sup>113</sup> Los ejemplos recogidos en VT en relación a dicha acepción de *old son*: “Good old boy” y “same all story”.

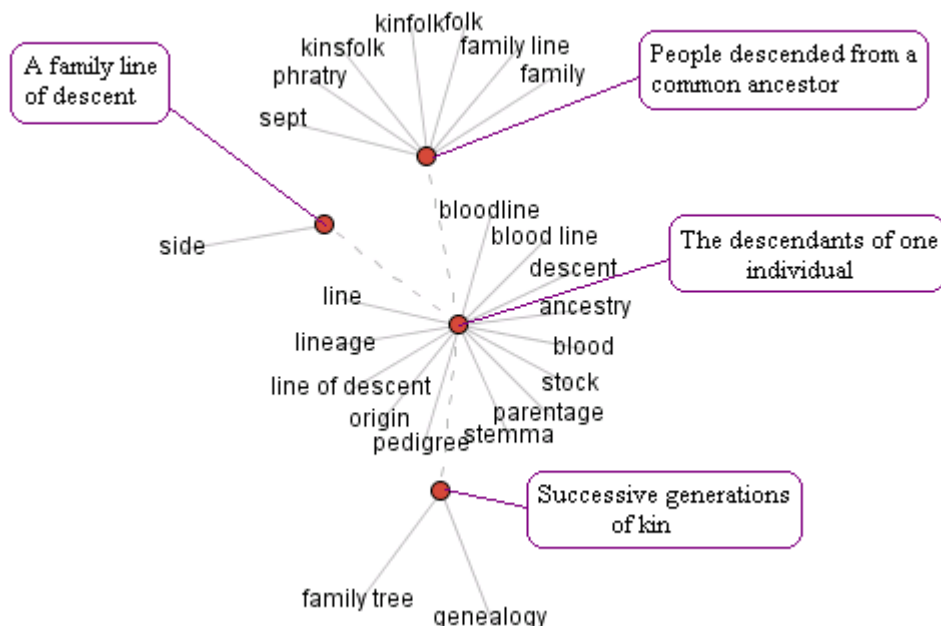
T14(8) I have my parents who are not of the same tree  
and you keep trying to make it matter,  
the **blood**, the *tie*, the *passing down* .  
*generations*.

El último grupo léxico relacionado con *blood* es aquel que describe la sangre atendiendo a la procedencia geográfica de la persona [T14(20)]. *Blood* co-ocurre con sustantivos como *soil* y *land*, así como con el verbo *come from*. *Soil* adquiere un doble valor semántico en el contexto del poema ya que, por una parte y al igual que *land*, *soil*<sub>1</sub> alude a la nación de la voz poética: *the geographical area under the jurisdiction of a sovereign state -VT*, y, por otra parte, *soil*<sub>2</sub> hace referencia a las cualidades nutritivas de la tierra: *material in the top layer of the surface of the earth in which plants can grow [...] -VT*. De esta forma, la sangre de la hija emana de su origen escocés, el cual representa el único dato que conoce con certeza.

T14(20) what were the days like  
passed in Scotland  
the land I come from  
the soil in my **blood**.

Por último, la posición de (H) ante el vínculo genético y la idea de pertenencia queda reflejada en la comparación del mapa léxico de *blood* en *VT* (Gráfico 8) con aquel que resulta de la preferencia semántica de *blood* en la locución de (H) (Gráfico 2). Pese a que ambos esquemas están asociados con *line*, *tree*, *generations*, *family*, *genes* o *genealogy*, (H) vincula la sangre con otros grupos tales como ‘conocimiento’, ‘documentos’, ‘medicina’, ‘semejanza’, ‘anatomía’, ‘origen geográfico’ y ‘repercusión’. Estos campos muestran la manera en la que la hija vive la adopción, que está marcada por el desconcierto que le causa no conocer su origen, así como por la contradicción de sus propios sentimientos.

Gráfico 8: *Blood* en VT



B. La relación de la hija con su entorno familiar

Este apartado está dedicado a la descripción del vínculo que se establece a través de la hija (H) y su entorno familiar: la madre adoptiva (MA), el padre adoptivo (PA), la madre biológica (MB), la hermana de (MB) [(HeMB)], y la abuela [(AB)]. Así, la actitud de la hija (H) con su familia adoptiva y biológica queda reflejada por medio de los grupos léxicos clave de ‘parentesco’ y ‘anatomía/fisiología’.<sup>114</sup> Estos campos semánticos recogen a su vez las palabras clave positivas: *mammy*, *blood* y *band*.<sup>115</sup> Por su parte, la selección léxico-semántica de los bancos de voces CP<sub>1(MA)</sub>, CP<sub>1(PA)</sub>, CP<sub>1(MB)</sub>, CP<sub>1(HeMB)</sub> y CP<sub>1(AB)</sub> aporta información sobre, por un lado, la manera en la que estas voces dependientes interactúan con la hija y, por otro lado, repercuten sobre la experiencia de (H). Por último, Angela Davis aparece también incluida en el vínculo de parentesco atendiendo al grupo de

<sup>114</sup> Nótese que este apartado incluye solo aquellas formas de palabra en el grupo de ‘anatomía’ que son relevantes para describir la posición de la hija ante su contexto familiar. El resto de formas han sido analizadas en la sección 1, en relación a los conceptos de genealogía y maternidad.

<sup>115</sup> La palabra clave *blood* aparece doce veces en CP<sub>1</sub>. Nueve de estos casos están recogidos en el apartado 1 por estar relacionados con el concepto de herencia genética.

‘anatomía’, que marca la identificación de (H) con Davis tanto física como emocionalmente.

Mientras que en nuestro análisis hemos utilizado las categorías ‘adoptiva’ y ‘biológica’ para identificar a cada una de las madres, la perspectiva de la hija está basada en la proximidad afectiva y no en el criterio genético. Así, los términos de cercanía *mammy* y *mum* hacen referencia a la madre adoptiva; y, por otro lado, el término neutral *mother* alude a la madre biológica.

En este trabajo utilizamos los términos de *madre adoptiva*, *padre adoptivo*, *madre biológica*, *hermana de madre biológica* y *madre de madre biológica* para hacer referencia a las voces de, respectivamente, (MA), (PA), (MB), (HeMB) y (AB). Esta nomenclatura se debe a que (H) siempre hace referencia a dichas voces atendiendo a su vínculo familiar y nunca a partir de su nombre propio. El único caso en el que (H) identifica a un participante o voz a partir del nombre propio está relacionado con la madre biológica (3). En este ejemplo, la intención de (H) es precisamente ocultar su relación filial con (MB) y, por esta razón, prefiere hacer referencia a *Elizabeth*.

(3) My grandmother’s voice rounds much younger  
‘I used to work ages ago with your daughter  
*Elizabeth*, do you have her present address?’  
(‘Chapter 9: The Phone Call’, vs. 5-7; *énfasis añadido*)

a. La hija, los padres adoptivos y Angela Davis

La relación de la hija con la madre adoptiva ocupa una posición central en la experiencia de esta. El vínculo con su madre está caracterizado por la unión emocional, que supera la incertidumbre de la adopción. Los padres aparecen a su vez léxicamente representados en cuanto a la educación de su hija y al apoyo que aportan en la lucha contra la discriminación racial que sufre en el entorno del colegio. Ellos son el vehículo de comunicación entre su hija y Angela Davis, quien constituye un modelo de identificación física y emocional para la hija en la lucha contra la discriminación racial.

Los términos *mammy* y *mum* hacen referencia a la madre adoptiva (MA). Estos aparecen incluidos en el campo semántico clave de ‘parentesco’ y, a su vez, *mammy* es la forma léxica clave con mayor significación estadística, repetida hasta dieciséis veces en CP<sub>1</sub>. El programa solo registra catorce ejemplos porque no reconoce aquellos casos en los que *mammy* está unida al genitivo sajón: *Mammy’s skin is cherries* [T16(14)] y *mammy’s skin is toffee stick to the floor* [T16(16)]. Así, en un primer estadio, los datos cuantitativos sitúan la figura de la madre adoptiva en una posición sobresaliente en el discurso de la hija.

Todos los casos de *mammy* (Tabla 16) quedan asociados a la voz poética de la hija como menor de edad, así como al momento en el que su madre adoptiva le comunica que no es su madre verdadera. Todos los ejemplos forman parte del poema ‘Chapter 6: The Telling Part’.

Tabla 16: *Mammy*

T16(1)	Ma <b>mammy</b> bot me oot a shop	‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 1
T16(2)	Ma <b>mammy</b> says I was a luvly baby	‘Chapter 6: The Telling Part’, v.2
T16(3)	Ma <b>mammy</b> picked me (I wiz the best)	‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 3
T16(4)	Ma <b>mammy</b> says she’s no really ma mammy	‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 5
T16(5)	Ma mammy says she’s no really ma <b>mammy</b>	‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 5
T16(6)	She says my real <b>mammy</b> is away far away	‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 9
T16(7)	But I love ma <b>mammy</b> whether she’s real or no.	‘Chapter 6: The Telling Part’, v.11
T16(8)	Why But I love ma <b>mammy</b> whether she’s real o no	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 14-15
T16(9)	She [(MA)] took me when I [(H)]’d no where to go my <b>mammy</b> is the best mammy in the world OK.	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 21-22
T16(10)	She [(MA)] took me when I [(H)]’d no where to go my mammy is the best <b>mammy</b> in the world OK.	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 21-22
T16(11)	After <b>mammy</b> telt me [(H)] she [(MA)]wisnae my real mammy I was scared to death she [(MA)] was gonnie melt or something or mibbe disappear in the dead of night and somebody would say she wis a fairy godmother. So the next morning I felt her skin to check it was flesh, but mibbe it was just a good imitation. [...]	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 23-29
T16(12)	After mammy telt me [(H)] she [(MA)] wisnae my real <b>mammy</b>	‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 23

T16(13)	[..] So the next morning I felt her skin to check it was flesh, but mibbe it was just a good imitation. How could I tell if my <b>mammy</b> was a dummy with a voice spoken by someone else? So I searches the whole house for clues but I never found nothing. Anyhow a day after I got my guinea pig and forgot all about it.	'Chapter 6: The Telling Part', vs.27-33
T16(14)	<b>Mammy's</b> face is cherries	'Chapter 6: The Telling Part', v.42
T16(15)	Mammy's face is cherries [...] Suddenly I fall off her feet And <b>mammy</b> falls to the floor She won't stop the song <i>I gave my love a chicken it ha no bone</i> I run next door for help	'Chapter 6: The Telling Part', vs. 42, 50-54
T16(16)	<b>Mammy's</b> skin is toffee stuck to the floor	'Chapter 6: The Telling Part', v. 56

Mientras que el *Visual Thesaurus* (VT) define *mammy* como *informal terms for a mother*, el *Oxford English Dictionary* (OED) distingue las siguientes tres acepciones: *mammy*<sub>1</sub>, hace alusión a la edad de la voz poética: *mother used especially to and by children* (OED); *mammy*<sub>2</sub>, sugiere su origen escocés: *a wet-nurse; a foster mother. Now rare (Shetland in later use). Perhaps Obsolete* (OED), y, por último, *mammy*<sub>3</sub>, está relacionada con el color de piel de (H): *a black woman with responsibility for the care of white children* (OED). Así y mientras que el sentido denotativo de *mammy* está asociado a *mammy*<sub>1</sub>, las otras dos acepciones, *mammy*<sub>2</sub> y *mammy*<sub>3</sub>, están indirectamente relacionadas atendiendo a las características de [+escocés] y [+color]. Estos tres sentidos están a su vez incluidos en *The Historical Thesaurus of English* (HTE), el cual clasifica *mammy* en las categorías 'black', 'mother' y 'nurse' (Tabla 17).

Tabla 17: Mammy en HTE

SELECT	PART	HEADING	WORD	DATE	CMAIN
<input checked="" type="checkbox"/>	n	...Black	mammy	1837– US	<a href="#">01.05.05.21.04.01.02</a>
<input checked="" type="checkbox"/>	n	Mother	mammy	1523–	<a href="#">03.01.01.03.01.03</a>
<input checked="" type="checkbox"/>	n	..nurse	mammy	1837– south US	<a href="#">03.06.01</a>

La asociación de *mammy* con el escocés queda corroborada en las treinta y un entradas de *mammy* registradas en *The Scottish Corpus of Text and Speech*. La lista de



concordancias de algunas de las apariciones de *mammy* en *SCOTS* están incluidas en la *Tabla 18*. Estas forman parte de las grabaciones de varias conversaciones entre madres e hijos.

*Tabla 18*: Lista de concordancias *mammy* (SCOTS)

<p><a href="#">Conversation: Buckie - Mother and child 15</a></p>	<p>N/A</p>	<p>book though farr s the colouring book go and let <b>mammy</b> see the colouring book aye it s a sticker a loonie where s the dog at wait tae see <b>mammy</b> s lost him there i m gaun to colour drawer go and get the pens oot the drawer to <b>mammy</b> them that goes in there aye go and find colour in mind you was colouring in bonny last time <b>mammy</b> was learning you wasn t she there s yer him there eh here s him there fitt ain will <b>mammy</b> colour in then that ain this ain and fitt coming oot now the rain was pourin wasn t it <b>mammy</b> oh oh fitt s wrong it ripped off oh mammy oh oh fitt s wrong it ripped off oh <b>mammy</b> ll sort it there s only one page here shows ye how to mak a pumpkin can we bake <b>mammy</b> we baked yesterday did we bake yesterday are we did we bake yesterday are we gonna bake the day <b>mammy</b> we ll maybe bake later on then will we are you gonna farr s yer book wi the spiders <b>mammy</b> no look go and stick mair on here oh green goblin s on it aye i want ken fitt <b>mammy</b> ll get mammy ll go and get the argos</p>
---	------------	--

La relación entre madre adoptiva e hija aparece definida a partir de los términos que co-ocurren con *mammy*: la contradicción de la hija (*mammy*), la distinción entre madre adoptiva y biológica (*real, really*), la relación de posesión o pertenencia en el vínculo materno (*ma y my*), el origen escocés de (H) (*ma, bot, oot, telt o wisnae*), la identificación de la figura materna así como la descripción particular de madre adoptiva e hija (*s, is, was, wisnae, wis y wiz - best, luvly y picked*), la lejanía de (MB) (*away, far*); y, finalmente, la incertidumbre y el desconocimiento de (H) (*or, whether, if, why*).

La contradicción de la niña viene en parte reflejada en la repetición de *mammy*, la cual es numerosa y está localizada en versos próximos. La cercanía de dicha repetición resulta en el hecho de que *mammy* co-aparezca con otras manifestaciones del mismo término; esto es, *mammy* co-ocurre con *mammy*. La incertidumbre de la voz poética queda recogida en oraciones que parecen contradictorias o incoherentes [T16(4), T16(5), T16(11) y T16(12)].

T16(4) y T16(5) Ma **mammy** says she's no *really* ma **mammy**

T16(11) y T16(12) After **mammy** telt me she wisnae my *real* **mammy**

El casi paralelismo de los ejemplos anteriores destaca los términos que marcan la diferencia: *really* y *real*. Así, el concepto de la 'veracidad' es el valor que distingue a una madre de la otra. Mientras que en [T16(4)] y [T16(11)] *mammy* hace referencia a (MA), el referente de *mammy* en co-aparición con, ya sea *really* [T16(5)], ya sea *real* [T16(12)], es

distinto. En estos casos, (H) reproduce las palabras de (MA) y desconoce quién es la entidad a la que *real mammy* hace referencia.

Pese a que la niña participa en el contenido y la forma del mensaje de (MA), (H) no alcanza a comprender el significado de las palabras: *she [(MA)]'s no really ma mammy, she [(MA)]wisnae my real mammy*. La ausencia de un referente es evidente en las propias palabras de la hija, recogidas en la locución de (MA): *If I [(MA)]'m not who is*. ('Chapter 6: The Telling Part', v. 19). Por otra parte, la repetición de *mammy* retrasa el desarrollo del discurso de la voz poética, que está lingüística y emocionalmente atrapada en la asimilación de la información que recibe de su madre.<sup>116</sup>

*My* o *ma* co-ocurren con *mammy* en la mayoría de los ejemplos. Así, este determinante posesivo indica el vínculo entre la hija y la figura materna, ya sea la madre adoptiva [T16(1), T16(2), T16(3), T16(4), T16(7), T16(8), T16(9), T16(13),], ya sea la madre biológica [T14(5), T14(6) y T16(12)]. La figura de la hija y la madre adoptiva está también presente en la selección pronominal que gira en torno a *mammy*: por un lado, *I* y *me*, repetidos siete y seis veces en un ámbito de 5:5; y, por otro lado, *she*, repetido hasta nueve veces en la misma extensión.<sup>117</sup>

Los únicos ejemplos en los que *mammy* no está determinado por *my* son T16(10), T16(11), T16(14), T16(15) y T16(16).

T16(10) my mammy is the best **mammy** in the world OK

T16(11) After **mammy** telt me she wisnae my real mammy

T16(14) **Mammy**'s face is cherries

T16(15) And **mammy** falls to the floor

---

<sup>116</sup> El valor de la repetición mencionado es una idea sugerida por el profesor Michael Toolan (Universidad de Birmingham) en la conferencia plenaria *Failure, risk, arrest, and repetition: some suggestions*, celebrada en la Universidad de Granada como parte del congreso internacional 'The Failed Text' el 20 de Abril de 2012.

<sup>117</sup> El anexo CP1, sección 'b', recoge las co-ocurrencias de *mammy* en un espacio de 5:5. En relación a la información recogida en esta tabla de co-ocurrencias, el programa distingue erróneamente *she* y *she's* al no discernir el pronombre *she* en los casos en los que está contraído con la forma de tercera persona del singular del verbo *to be*.

T16(16) **Mammy's** skin is toffee stuck to the floor.

El motivo por el que T16(10) y T16(11) no están determinados por el posesivo *my* o *ma* es, en el primer caso, la pre-modificación de *mammy* por el adjetivo superlativo *the best*; y, en el segundo caso, la co-aparición de *mammy* con *after*. Ambas formas léxicas, *best* y *after*, son centrales en la interpretación de la relación de la madre adoptiva y la hija.

T16(10) my [(H)] mammy [(MA)] is the best **mammy** in the world

T16(11) After **mammy** [(MA)] telt me [(H)] she wisnae my real mammy

Solo dos de las dieciséis apariciones de *mammy* en el poemario están pre-modificadas por un adjetivo [T16(10)] y [T16(12)]. Estos dos adjetivos parecen estar presentados en oposición por el hecho de que *mammy* en T16(10) hace referencia a la madre adoptiva, mientras que *mammy* en T16(12) alude a la madre biológica. Así, *best* califica a (MA) y está presentado en oposición a *real*, que define a (MB). Por último, *best* es el único ejemplo en el que la hija expresa de manera explícita su posición ante el vínculo que la une a su madre adoptiva.

T16(10) my mammy is the *best* **mammy** in the world

T16(12) After **mammy** telt me she wisnae my *real* **mammy**

Por su parte, la conversación entre (MA) y (H) está marcada como un punto de referencia en (H) a partir de la forma léxica *after*. Mientras que *after* está estadísticamente señalado como una forma de palabra clave en la locución de (H), solo tres de las cinco apariciones de *after* (Tabla 19) son a nuestro entender significativas para la interpretación de, o bien la relación entre la hija y la madre adoptiva [T19(2) y T19(3)], o bien aquella entre la hija y el padre adoptivo [T19(4)].<sup>118</sup>

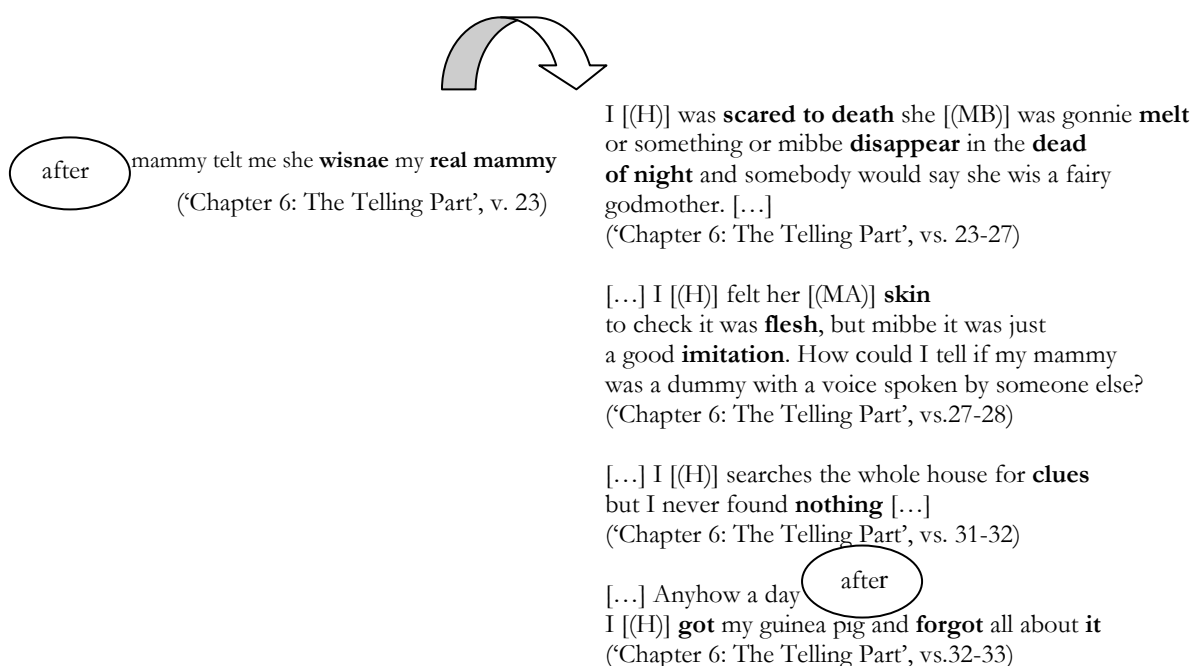
---

<sup>118</sup> El ejemplo T19(4) en la Tabla 19 forma parte del análisis de la relación entre (H) y (PA).

Tabla 19: *After*

T19(1)	Outside Edinburgh is soaked in sunshine I talk to myself walking past the castle. So, so, so, I was a midnight baby after all.	'Chapter 2: The Original Birth Certificate', vs. 8-10
T19(2)	<b>After</b> mammy telt me she wisnae my real mammy I was scared to death she was gonnie melt or something or mibbe disappear in the dead of night and somebody would say she wis a fairy godmother. [...]	'Chapter 6: The Telling Part', vs. 23-27
T19(3)	a good imitation. How could I tell if my mammy was a dummy with a voice spoken by someone else? So I searches the whole house for clues but I never found nothing. Anyhow a day <b>after</b> I got my guinea pig and forgot all about it.	'Chapter 6: The Telling Part', vs. 29-33
T19(4)	what does she mean? I thought she'd stopped all that <b>after</b> the last time my dad talked to her on parents' night	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 60-62
T19(5)	I run <b>after</b> She is faceless, she never weeps. She has neither eyes nor fine bones cheeks	'Chapter 8: Generations', vs. 93-96

Gráfico 9: La madre adoptiva como punto de referencia, *After*



El *Gráfico 9* muestra la repercusión de las palabras de la madre adoptiva *mammy tell me she wisnae my real mammy* en la manera en la que (H) percibe el mundo. La percepción de (H) viene recogida en el grupo léxico de valor negativo: *scared to death, melt, disappear* y *dead of night*, así como en el propio replanteamiento de la realidad de la madre adoptiva (*skin, flesh, imitation*) y el consecuente desconcierto de la niña (*clues*). *After* marca el comienzo de la incertidumbre de (H) [T19(2)] y, a su vez, el fin de este período [T19(3)].

T19(2) After mammy tell me [(H)] she [(MA)] wisnae my real mammy

T19(3) Anyhow a day after I [(H)] got my guinea pig and forgot about it.

Los ejemplos recogidos en el *Gráfico 9* indican cómo la incompreensión de la hija resulta de la interpretación errónea del sentido de *real* en el discurso de la madre adoptiva. Así, mientras que en la locución de (MA) *real*<sub>1</sub> tiene un significado denotativo de veracidad: *coinciding with reality –VT*, y está relacionado con otras formas léxicas como *veridical* (*Gráfico 10*), la hija modifica el sentido del mensaje *real mammy* al asociar *real* con, ya sea *real*<sub>2</sub>: *having substance or capable of being treated as fact; not imaginary*; ya sea *real*<sub>3</sub>: *being or occurring in fact or actuality; having verified existence; not illusory*.

Ambos casos, *real*<sub>2</sub> y *real*<sub>3</sub>, están asociados con lo material o tangible. Así, términos como *melt, disappear, skin* o *flesh*, por un lado, y *dummy* o *fairy godmother*, por otro lado, aluden respectivamente a la materialidad y a la existencia de la madre adoptiva. En este caso, los rasgos fisiológicos *flesh* y *skin* son símbolo de la realidad física de esta última. Por su parte, términos como *dummy* y *fairy godmother* destacan el entorno y la percepción de una niña.

Gráfico 10: *Real*<sub>1</sub>

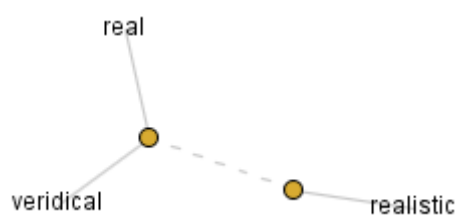
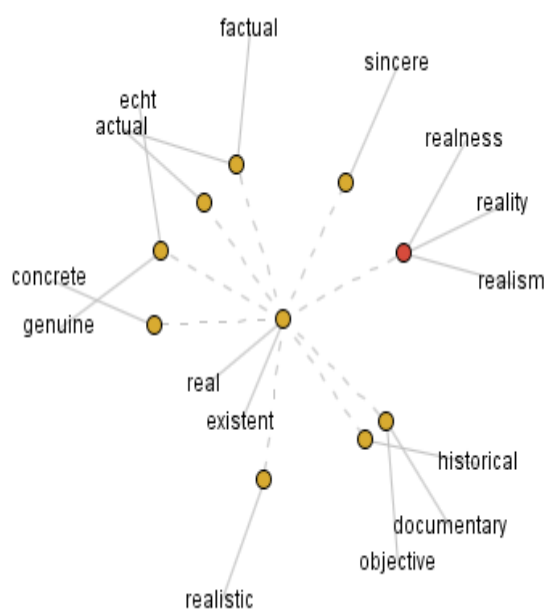


Gráfico 11: *Real*<sub>2</sub>



Gráfico 12: *Real*<sub>3</sub>



Con relación a los otros tres casos [T16(14), T16(15) y T16(16)] en los que *mummy* no está modificado por un determinante posesivo, el aspecto común a todos ellos es que forman parte de un momento posterior a aquel en el que la madre adoptiva dice a su hija no ser su madre verdadera. Estos ejemplos describen el estado de embriaguez de (MA), que tal vez tiene su origen en el conflicto interno entre, por un lado, la unión con su hija y, por otro, la obligación moral de decirle la verdad sobre su nacimiento.

La modificación de *face* y *skin* en las metáforas en T16(14) y T16(16) es clave en la interpretación de la situación que la hija comparte con su madre. Por una parte, los campos objeto (*face* y *skin*) están recogidos en el grupo léxico clave de ‘cuerpo’; y, por otra parte, los campos fuente forman parte de la categoría semántica ‘comida’, que está asociada al contexto en el que se encuentran madre e hija (4). Así, la metáfora resulta de las características propias del campo fuente, que son, a su vez, aplicadas al campo objeto: *face* adquiere el rasgo de [+ rojo] y *skin* está descrita como [+pegajosa].<sup>119</sup>

<sup>119</sup> Véase Romero y Soria (2005)

T16(14) Mammy's face is cherries

T16(16) Mammy's skin is toffee stuck to the floor

(4) I [(H)] am up to her **apron**

[...]

she walks round the **kitchen** lifting me up.

'Chapter 6: The Telling Part', vs. 46 y 49

Otro ejemplo que forma parte de la descripción de esta situación y que está igualmente relacionado con la fisionomía de (MA) es (5). Aquí, el símil *bones scattered like toys* refleja de nuevo la perspectiva de la hija, que recurre a imágenes que forman parte de su experiencia, en este caso los juguetes esparcidos.

(5) And her bones are all scattered like toys.

'Chapter 6: The Telling Part', v. 57

Finalmente, los sentimientos contradictorios de (MA) quedan también reflejados en el valor adversativo de *though* en (6), así como en la indicación de obligación moral e imposibilidad lógica (*can't*) en (7).

(6) I [(MA)] says *I'm not your* [(H)] *real mother,*

though Christ knows why I said that.

'Chapter 6: The Telling Part', vs. 17-18

(7) I [(MA)] always believed in the telling anyhow

You can't keep something like that (la adopción) secret

'Chapter 6: The Telling Part', vs. 34-35

*Ma* en la locución de (H) tiene un doble valor ya que, junto al de pertenencia, *ma* es indicativo del origen escocés de la hija. *Ma* es a su vez una de las formas léxicas clave en CP<sub>1</sub>, ya que ni (MA), ni (MB), recogen la forma escocesa en sus discursos. Pese a que *ma* está incluida en el grupo léxico clave de 'parentesco', debe tratarse de un error en la

clasificación automática de las formas de palabra. El programa confunde dos homógrafos: por un lado, el posesivo *y*, por otro lado, la forma coloquial de *mother*.

El origen escocés de la hija queda manifiesto a través de esta selección léxica. Otras palabras escocesas incluidas en la locución de (H) son: *bot, oot, telt, wisnae, gonnie, mibbe, wis* y *mibbe* ('Chapter 6: The Telling Part', vs.1, 23, 24, 25, 26 y 28). El aspecto común a todas ellas es que estas forman parte del momento en el que la madre adoptiva le dice a (H) no ser su madre verdadera. Así, parece que la hija marca su procedencia escocesa justo en el momento en el que su identidad biológica está siendo replanteada. El resto de la locución de (H) no registra ningún otro término escocés, con la excepción de *wee* en (8).

(8) I [(H)] shove him [(CH)] up against the wall,  
say that again you **wee** shite. [...]  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 21-22

La presencia del escocés funciona a modo de vínculo entre los discursos de la hija (H) y la madre adoptiva (MA). Esta última también incluye esporádicamente algunas formas escocesas: *wasnie, wan, willnae*, que se concentran en el poema 'Chapter 3: The Waiting Lists' (vs. 28 y 45). Por el contrario, el único caso de escocés en el discurso de (MB) es la alusión a la canción de Robert Burns *Ye banks and braes* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v. 61).

Otro ejemplo que comparten las locuciones de (H) [(9)] y (MA) [(10) y (11)] es el uso de la 's' de tercera persona de singular en verbos que coordinan con un sujeto en primera persona del singular. El aspecto común a las tres formas verbales en estos ejemplos es que todas ellas introducen la reproducción directa o indirecta de, o bien un pensamiento, o bien una locución oral. Junto al uso del escocés, la manera en la que (H) asimila aspectos propios al idiolecto de (MA) indica la proximidad de madre e hija. Y, viceversa, la disociación de madre biológica e hija viene también marcada por la diferencia entre su selección léxica y gramatical.

(9) No he [PA] says the world is on her side.  
Well how come she's in there then I [(H)] **thinks**  
(Chapter 7: Black Bottom', vs. 126-127)



(10) [...] I **thinks**

she doesn't suit tweed, she's too young.

'Chapter 5: The 'Tweed Hat Dream', vs. 11 y 12

(11) I **says** *I'm not your real mother,*

though Christ knows why I said that.

'Chapter 6: The Telling Part', vs. 17-18

Uno de los verbos con alta frecuencia de aparición en el ámbito de *mammy* es el verbo *to be*, ya sea con un valor identificativo, ya sea con un valor existencial.<sup>120</sup> En el primer caso, la hija reproduce las palabras de la madre adoptiva, que niegan su figura materna: 's [T16(5)] y *wisnae* [T16(12)]; en otra ocasión, (H) intenta encontrar la verdadera identidad de su madre: *wis* o *was* (x2) [T16(11)] y *was* [T16(13)].

T16(5) ma mammy says she's no really ma mammy

T16(12) After mammy telt me she **wisnae** my real mammy

T16(11) [...] and somebody would say she **wis** a fairy

godmother [...]

[...] So the next morning I felt her skin

to check it **was** flesh, but mibbe it **was** just

a good imitation [...]

T16(13) How could I tell if my mammy

**was** a dummy with a voice spoken by someone else?

En oposición a la incertidumbre que resulta de los ejemplos anteriores, la hija identifica a su madre como: *the best mammy in the world* [T14(9)]. Este mismo adjetivo (*best*) define a la hija en T16(3) de acuerdo a la perspectiva de la madre adoptiva. Mientras que (H) controla el valor del mensaje en T16(3), el contenido deriva de una conversación previa

---

<sup>120</sup> En relación a los ejemplos que incluimos, si bien en ocasiones el verbo *to be* no co-ocurre con la forma léxica *mammy*, este co-aparece con los pronombres *she* o *her*, que hacen referencia al grupo nominal *mammy*, o con el pronombre *it* que alude a la piel de la madre.

con (MA) y, en este sentido, podemos argumentar que ambas voces comparten la responsabilidad sobre el contenido del mismo.

T14(9) My mammy **is** the **best** mammy in the world OK.

T16(3) Ma mammy picked me (I [(H)] **wiz** the **best**)

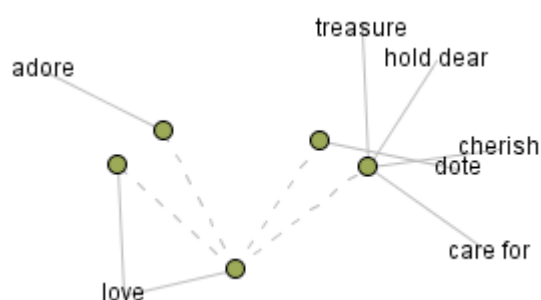
En segundo lugar, el verbo *to be* señala la descripción de ambas, la madre adoptiva [T16(7) y T16(8)] y la hija [T16(2), T16(11) y T16(3)]. Por una parte, la hija invalida el rasgo de [+ verdadero] y define *mammy* en co-aparición con *love*: *have a great affection, a liking for - VT*. Esta acepción está a su vez asociada a términos que conllevan una carga semántica positiva tal como *hold dear, treasure, cherish, care for* y *adore* (Gráfico 13).<sup>121</sup> La misma palabra (*love*) recoge la posición de (MA) hacia (H) en [T16(2)].<sup>122</sup>

T16(7) But I **love** my mammy [(MA)] whether she's real or no

T16(8) But I **love** ma mammy [(MA)] whether she's real or no

T16(2) Ma mammy says I [(H)] **was** a **luvly** baby

Gráfico 13: Love



La unión de la madre adoptiva y la hija queda así reflejada en la selección léxica que las identifica: *best* y *love/luvly*.

<sup>121</sup> Mientras que la red léxica de *love* también incluye el término *dote* (Gráfico 13), este puede derivar en asociaciones negativas en algunos contextos, tal y como indica la propia definición de este término en el *Visual Thesaurus*: *shower with love, show excessive affection for*.

<sup>122</sup> La forma léxica *luvly* es una derivación de *love*, que está asociada a la manera en la que la voz poética de la niña pronuncia el término *lovely*.

Por último, el verbo *to be* adquiere un valor distinto a los casos anteriores en T14(6). Aquí, el verbo aporta un valor circunstancial, que alude a la situación espacial de la madre biológica. La repetición de *away* así como el uso enfático de *far* marcan la distancia existente entre la madre biológica y su hija.

T14(6) She [(MA)] says my real mammy [(MB)] **is** away far away.

El vínculo entre la madre adoptiva y la hija se observa igualmente a través de la idea de elección, que viene expresada en *pick: select carefully from a group -VT*. Esta forma léxica, que co-aparece con *mammy* en T16(3), está repetida hasta dos veces más en la locución de la hija (H) [(12) y (13)]. En estos ejemplos, *pick* se asocia a la predicción del deseo de la madre adoptiva, que queda finalmente confirmado en [T16(3)]. El valor denotativo de *pick* implica las características de [+ preferencia], [+ grupo], [+ uno]. En este caso, la madre adoptiva distingue a la hija del resto de bebés. La idea de selección está marcada en términos como *another* [(12) y (13)] o el uso del adjetivo superlativo *the best* [T16(3)]. Así, *pick* establece un vínculo estrecho entre madre e hija ya que la primera elige conscientemente estar con (H); y la segunda está dotada de las características que la hacen destacar del resto y, sobre todo, ser la mejor ante los ojos de su madre adoptiva.

(12) she [(MA)] would not **pick another** baby  
'I always wanted to give birth', v. 20

(13) she [(MA)] would not **pick another** baby  
(‘Chapter 8: Generations’, v. 28)

T16(3) Ma mammy **picked** me (I [(H)] wiz **the best**)

Las ideas de alternativa, hipótesis, condición o incompreensión vienen dadas por los términos *or* [T16(11) y T16(12) T16(7) y T16(8)], *if* [T16(13)], *whether* [T16(7) y T16(8)] y *why* [T16(8)], que co-ocurren en un entorno próximo con, o bien *mammy*, o bien *she*. En estos ejemplos *she* siempre hace referencia a la madre adoptiva.

T16(11) y T16(12) After mammy telt me she [(MA)] wisnae my real mammy  
I was scared to death she was gonnie melt  
**or** something **or** mibbe disappear in the dead  
of night and somebody would say she wis a fairy  
godmother.

T16(13) [...] How could I tell **if** my mammy  
was a dummy with a voice spoken by someone else?

T16(7) But I love my mammy **whether** she [MA]'s real **or** no

T16(8) **Why**  
But I love ma mammy **whether** she [(MA)]'s real **or** no

El hecho de que (MA) no sea la madre biológica de (H) ocupa un papel secundario en comparación con la unión emocional entre madre e hija. Este aspecto queda confirmado en la oposición de *love* y *real*, así como en el valor adversativo de *but*, que destaca *love* frente a *real*.

La preferencia semántica de *mammy* está en parte marcada por el grupo léxico de procesos verbales *says* y *telt* [T16(2), T16(4), T16(6) y T16(11)], que inician la reproducción en estilo indirecto de las palabras de (MA) y, a su vez, señalan a la madre adoptiva como referente en el modo en el que la hija representa la realidad.

T16(2) Ma mammy **says** I was a luvly baby

T16(4) Ma mammy **says** she [(MA)]'s no really ma mammy

T16(6) She [(MA)] **says** my real mammy [(MB)] is away far away

T16(11) After mammy **telt** me [(H)] she [(MA)] wisnae my real mammy

La figura de la madre adoptiva está también representada en la forma de palabra *mum*, que indica la proximidad o el afecto de (H) hacia la entidad designada. Todas las

ocurrencias de *mum* aluden a la madre adoptiva y, a su vez, la aportación semántica de las mismas está determinada por su co-aparición con *says* o *say*. Así, la hija reproduce en estilo indirecto las palabras de (MA) [T20(1), T20(2) y T20(3)] o predice su contenido [T20(4)].

Esta co-ocurrencia está asociada con la preferencia semántica de *mummy*, mencionada en el párrafo anterior; y, por extensión, con la posición central de la madre adoptiva en el modo en el que la hija estructura o percibe su realidad.

Tabla 20: *Mum*

T20(1)	My [(H)] <b>mum</b> [(MA)] says she [(AD)] is <i>only</i> 26 which seems really old to me	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 98-99
T20(2)	but my <b>mum</b> [(MA)] says it is young	‘Chapter 7: Black Bottom’, v.100
T20(3)	[...] She [(AD)] had big hair like mine that grows out instead of down. My [(H)] <b>mum</b> [(MA)] says it’s called an <i>Afro</i> .	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 106-108
T20(4)	[...] I [(H)] can see my chin in hers [(MB)] that is all, though no doubt my [(H)] <b>mum</b> [(MA)] will say, when she looks at the photo	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 9-11

Los ejemplos T20(1), T20(2) y T20(3) establecen un vínculo entre la hija y Angela Davis, ya sea favoreciendo la empatía de (H) hacia (AD) [T20(1) y T20(2)], ya sea apoyando la semejanza física entre (H) y (AD).<sup>123</sup> (MA) proporciona así a (H) un modelo en el que reflejarse en la lucha contra la discriminación racial [(14) y (15)]. Finalmente, *no doubt* en T20(4) marca la certeza con la que la hija anticipa las palabras de (MA), que es fruto del conocimiento mutuo de madre e hija.

(14) Angela Davis is the only female person

I[(H)]'ve seen (except for a nurse on TV)  
who looks like me. [...]

‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 104-106

(15) If I [(H)] could be as brave as her [(AD)] when I get older

I'll be OK.

‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 109-110

<sup>123</sup> Véase el siguiente apartado ‘la hija y la familia biológica’ para un comentario detallado sobre los rasgos físicos que vinculan a la hija con Angela Davis y que, igualmente, comparan el vínculo afín de la hija con (AD) frente a la distancia con (MB).

La figura de la madre adoptiva está también presente en las palabras que la hija reproduce en estilo directo [CP<sub>1(MA)</sub>]. En nuestra opinión, el mensaje central en el banco de la voz de la madre adoptiva es (16), ya que está asociado, por un lado, a la perspectiva de (MA) y a la manera en la que informa a su hija de la adopción; y, por otro lado, al modo en el que (H) asimila el mensaje (17). En el primer caso, la madre adoptiva afirma su papel de madre al referirse a ella misma con el grupo nominal *your mammy*, que a su vez establece un vínculo de pertenencia entre madre e hija. Así, pese a negar su veracidad, (MA) no renuncia a su maternidad.

Por su parte, la hija hace eco de las palabras de (MA) en la repetición del grupo nominal *ma mammy*, paralelo al anterior. La co-ocurrencia de estas dos formas léxicas, que son a su vez palabras clave estadísticamente positivas en el discurso de (H), refuerza la figura materna de (MA), así como el vínculo de posesión.

(16) your [(H)] mammy [(MA)] had to **take** you

‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 4

(17) She [(MA)] **took** me when I’d nowhere to go

‘Chapter 6: The Telling Part’, v.21

La repercusión de las palabras de (MA) en la experiencia de la hija está igualmente presente en el paralelismo entre (16) y (17), marcado por la repetición del término *take*. (MA) es en ambos casos el sujeto agente que recoge a la hija.

Por último, la posición de (H) ante el contenido del mensaje en (16) destaca grafológicamente en las palabras recogidas entre paréntesis [(18)], asociadas al propio razonamiento de (H). Mientras que el valor de *take* está marcado atendiendo a la obligación del sujeto actor (MA), las voces subrayan el origen de dicha obligación de forma distinta. Por un lado, el deber en (MA) parece estar asociado a la necesidad de solucionar la situación de indefensión de la hija o, incluso, a la imposibilidad lógica de (MB) para cuidar de (H). Por otro lado, la obligación en (H) parece estar vinculada a la voluntad de (MA). A nuestro entender, *she’d no choice* no está utilizado en un sentido literal, ya que la madre adoptiva, tal y como indica el valor de *pick*, elige voluntariamente a (H). Así, la oración *she’d*

*no choice* implica la voluntad de la madre adoptiva de proteger a esta última y, en consecuencia, la imposición denotada por *had to* procede de su propio deseo.

(18) Your mammy (MA) had to take you (H) (she 'd no choice)

La aportación semántica de *take: take somebody somewhere -VT*, incluye las características de [+ acogida], [+sitio]. En este caso, el lugar está representado por la figura de la madre adoptiva. El acercamiento voluntario de la madre adoptiva hacia la hija queda así destacado en los términos *take* y *pick*. El vínculo semántico de estas dos formas verbales está incluido en la siguiente acepción de *take*: *pick out, select or choose from a number of alternatives*.

El mismo recurso grafológico, el uso de paréntesis, distingue en el siguiente caso el discurso de la hija de las explicaciones sobre el contenido del mismo (19). En comparación con (18), este ejemplo no incluye de forma explícita la voz de la madre adoptiva, pese a que el contenido está determinado por dicha voz. El mensaje *I wiz de best* está señalado como una aclaración y queda así destacado semántica y gramaticalmente, al interrumpir la continuidad del texto.<sup>124</sup>

(19) Ma mammy (MA) picked me (H) (I wiz the best)

Finalmente, el banco de voz de (MA) está también caracterizado por la presencia del vocabulario relacionado con las inquietudes que inculca en la hija; en particular, con la figura de Angela Davis (20).

(20) [just imagine], she [(MA)] says, [being on  
America's Ten Most Wanted People's List at 26!]  
'Chapter 7: Black Bottom', vs.101-102

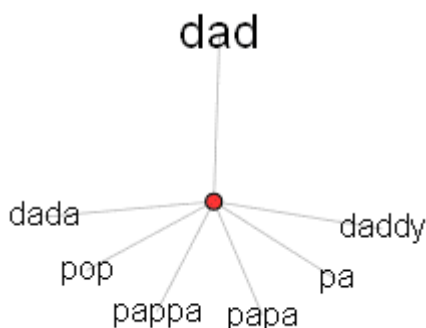
El término *dad* marca la figura del padre adoptivo en el discurso de la hija (*Tabla 21*). Esta forma de palabra, frente a la forma neutral *father: a male parent (also used as a term of address to your father -VT*, implica la proximidad de padre e hija, así como la edad de (H): *an*

---

<sup>124</sup> Véase el concepto *arrest* en Sinclair (1988: 258-279).

*informal term for a father; probably derived from baby talk.* El Gráfico 14 recoge la red de relaciones léxico-semánticas de *dad* con otros términos de cercanía: *dada, pop, papa, pa, daddy*.

Gráfico 14: Dad



Se establece así un paralelismo entre, por un lado, las formas léxicas de cercanía *mammy* o *mum*; y, por otro lado, *dad*. Todas ellas están asociadas, respectivamente, a la madre y al padre adoptivo. Mientras que *mother* hace referencia a la madre biológica, no podemos establecer una correlación entre *mother* y *father* porque la figura del padre biológico está ausente en la locución de la hija.

Los términos que co-ocurren, bien con *dad*, bien con la selección pronominal que alude a (PA) (*he, him*) muestran la labor educativa de (PA) [*she* (Angela Davis), *set up, Roseberries, electric chair*], así como el respaldo y la confianza de la hija en el mismo [*after, parent's night, her* (PH)].

Tabla 21: Dad

T21(1)	like that time she [(PH)] said Darkies are like coal in front of the whole class---my [(H)] blood what does she mean? I thought  she'd stopped all that after the last time my <b>dad</b> [(PA)] talked to her on parents' night the other kids [(CHs)] are all right till she starts;	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 58-63
T21(2)	My <b>dad</b> [(PA)] says It [incriminación de (AD)]'s a set up I [(H)] asked him if she [(AD)]'ll get the electric chair like them Roseberries he was telling me about.	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 123-125
T21(3)	I [(H)] worry she [(AD)]'s going to get the chair. I worry she's worrying about the chair. My <b>dad</b> says she'll be putting on a brave face.	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 128-130



(PA) y (MA) participan de forma conjunta en la formación de su hija y colaboran en la empatía de (H) hacia (AD). La influencia del padre en la hija queda patente, por una parte y al igual que en el caso de *mammy* y *mum*, en la co-ocurrencia de *dad* y *says*; y, por otra parte, en la interrelación semántica de las locuciones del padre y la hija.

La reproducción del discurso de (PA) en estilo indirecto o directo posiciona a (PA) como punto de referencia en la realidad de la hija. La relación de sinonimia entre *phoney lies* (21) y *set up* [T21(2)] indica a su vez que la hija confía en la veracidad del mensaje de (PA) y adopta su perspectiva.

(21) I [(H)] don't believe she [(AD)] killed anybody  
It is all a load of **phoney lies**.

T21(2) My dad says it [incriminación de (AD)]'s a **set up**.

Así, el valor denotativo de ambos términos describe la acusación de Angela Davis como falsa: por un lado, *set up* añade las características de [+incriminación], [+falso]: *an act that incriminates someone on a false charge -VT*; por otro lado, la colocación *phoney* y *lies* aportan los rasgos de, respectivamente, [+fraudulento], [+engañoso]: *fraudulent; having a misleading appearance -VT*, y [+corrupción] *a statement that deviates from or perverts the truth -VT*. La aportación semántica de *phoney lies* queda marcada en el texto por ser una colocación poco común. Así, el corpus BYU-BNC no recoge ningún ejemplo en el que ambos términos co-ocurran y, a su vez, describe *phoney* como premodificador habitual de *war*, con quien co-aparece en treinta y cuatro ejemplos del BYU-BNC.

La distribución del mensaje en T21(2), que sigue a aquel en (21), señala las palabras de (PA) como evidencia de la veracidad o la corrección de (H).

T21(3) I [(H)] worry she [(AD)]'s going to get the chair  
I worry she's worrying about the chair.  
My dad says she'll be putting on a brave face.

La reproducción indirecta de los mensajes de (PA), así como la inserción de los mismos en el desarrollo de la argumentación, muestra que la hija ha comprendido y

asimilado su contenido. La voz de la hija cede a (PA) el control de su discurso en una ocasión, con la intención de reproducir sus palabras exactas [CP<sub>1(PA)</sub>], ya que estas representan el consuelo de la hija ante su preocupación por Angela Davis (22). *World* en CP<sub>1(PA)</sub> relaciona a la hija con el mundo en la lucha común por la causa de Davis; y, por extensión, en la lucha contra su propia segregación en la escuela.

- (22) I [(H)] asked him [(PA)] if she[(AD)]'ll get the **electric chair**  
 like them Roseberries he was telling me about  
 No he says the world is on her side.  
 'Chapter 7: Black Bottom', vs. 124-126

La hija está inmersa en una realidad distinta a aquella del resto de sus compañeros (CHs) [CP<sub>1(CHs)</sub>]. Mientras que estos desconocen quién es Angela Davis, la preocupación de (H) está léxicamente marcada en la repetición de *worry* y (electric) *chair* (23). El ejemplo (24) recoge el mensaje en CP<sub>1(CHs)</sub>, que hace referencia explícita a Angela Davis en la forma pronominal *she*. Este caso sitúa a la niña como canal de comunicación entre Angela Davis, los padres adoptivos y los compañeros del colegio.

- (23) I [(H)] asked him [(PA)] if she [(AD)]'ll get the *electric chair*  
 [...]  
 I [(H)] *worry* she [(AD)]'s going to get the *chair*.  
 I *worry* she's *worrying* about the *chair*.  
 'Chapter 7: Black Bottom', vs. 124-126; *énfasis añadido*

- (24) He [(PA)] brought me a badge home which I wore  
 to school. It says FREE ANGELA DAVIS.  
 And all my pals [(CHs)] says ['Who's she?'].  
 'Chapter 7: Black Bottom', vs. 131-133

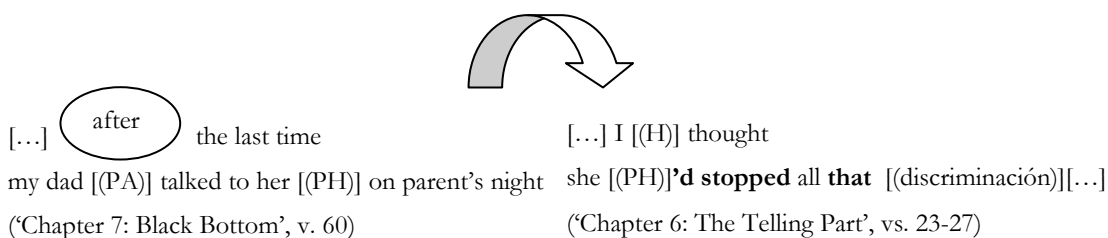
Por último, el ejemplo T21(1) recoge la confianza de la hija en (PA) (*after*), así como la identificación de (PA) con la figura paterna (*parent's night*). *After* marca un punto de referencia temporal en la realidad de la hija que está protagonizado por el apoyo del padre adoptivo frente a la discriminación racial de la profesora. *After* es una de las palabras clave en la locución de (H). En este ejemplo, la acción de (PA) viene asociada al cambio de

conducta de la profesora (*Gráfico 15*). La figura de (PA) en la locución de (H) aparece así retratada en relación a su respaldo en la lucha contra la segregación racial que la hija sufre en la escuela y queda enmarcada en el poema ‘Chapter 7: Black Bottom’.

T21(1) like that time she [(PH)] said Darkies are like coal  
in front of the whole class---my [(H)] blood  
what does she mean? I thought

she'd stopped all that **after** the last time  
my **dad** [(PA)] talked to her on parents' night  
the other kids [(CHs)] are all right till she starts;

*Gráfico 15: After* [T19(4)]



b. La hija y su familia biológica

Esta sección recoge la relación de la hija con su familia biológica: madre (MB), la hermana de la madre (HeMB) y la abuela (AB). En general, esta relación está marcada por la falta de identificación de la hija con (MB), así como por el desconocimiento de la primera y la actitud no cooperante de (AB) y (HeMB). La ausencia del padre biológico está finalmente reflejada en la omisión de cualquier referencia al mismo a lo largo del discurso de (H).

La relación de la madre biológica y la hija está caracterizada por una desvinculación física y emocional, independientemente de su unión genética. La distancia entre (MB) y (H) aparece descrita atendiendo a *mother, hands, hair, chin* y *flesh* en el discurso de (H);<sup>125</sup> así como

<sup>125</sup> Estas formas de palabra han sido estadísticamente destacadas en los campos semánticos clave del 'parentesco' y la 'anatomía' o 'fisiología'.

al léxico en CP<sub>1(MB)</sub>. Por último, la desvinculación de madre e hija queda acentuada en comparación con la proximidad de la hija con Angela Davis.

El término *mother* (Tabla 22) hace referencia en todos los casos a la madre biológica, con excepción del ejemplo T22(3), en el que alude a las madres en general. *Mother*, en comparación con otras formas que indican una mayor proximidad, tales como *mum* o *mammy*, es una forma neutral que muestra la distancia entre madre biológica e hija; y, a su vez, en comparación, marca la proximidad de madre adoptiva e hija.

Tabla 22: Mother

T22(1)	So slow as torture he [(F)] discloses bit by bit my [(H)] <b>mother</b> [(MB)]'s name, my original name the hospital I was born in, the time I came.	'Chapter 2: The Original Birth Certificate', vs. 5-7
T22(2)	Now I [(H)] come from her [(MB)], the <b>mother</b> who stole my milk teeth ate the digestive left for Santa	'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', vs. 37-39
T22(3)	We all have our contradictions, the ones with the <b>mother's</b> nose and father's eyes have them; the blood does not bind confusion, yet I confess to my contradiction I want to know my blood.	'Chapter 8: Generations', vs. 40-45
T22(4)	Thirty minutes later my <b>mother's</b> sister [(HeMB)] asks lots of questions---Where did you work?	'Chapter 9: The Phone Call', vs. 11-12

Pese a que existen tres ejemplos en los que *mammy* hace referencia a la madre biológica [T16(5), T16(6) y T16(12)], estos no deben ser considerados en la discusión de la posición de la hija ante (MB), ya que la voz de (H) no es consciente de la persona a la que alude el término (*real*) *mammy*. A nuestro entender, el referente de *mammy* en estos casos queda vacío.

T16(5) Ma mammy says she's not really ma **mammy**

T16(6) She says my real **mammy** is away far away

T16(12) After mammy telt me she wisnae my real **mammy**

La unión genética de la madre biológica y la hija está visible en las palabras que co-aparecen con *mother*. Así, *mother* co-ocurre, por un lado, con *original* [T22(1)] y *come from* [T22(2)], ambos relacionados con *real* en la colocación *real mammy*; y, por otro lado, con

*nose, eyes* o *blood*, que son palabras que pertenecen al grupo léxico del cuerpo y que aluden a la similitud física y a la herencia genética entre padres e hijos biológicos [T22(3)].<sup>126</sup> La preferencia semántica que resulta de los términos que co-ocurren con *mother* es ejemplo de la relación convencionalmente establecida entre los genes y el parentesco.

Por último, pese a que la figura de (MB) está negativamente representada en la co-ocurrencia de *mother* y *stole* [T22(2)], no es posible hablar de una prosodia discursiva negativa debido a que esta co-aparición parece ser un ejemplo aislado. En este mismo ejemplo, *stole* y *digestive* enlazan el discurso de la hija con aquel de la madre adoptiva y, en concreto, con la narración del ensueño en el que la madre biológica rapta a su bebé (25). La transmisión de la historia de la madre adoptiva a la hija, así como las experiencias compartidas, son una señal más de la unión entre ambas.

(25) Her mother [(MB)] just turns up at the door  
with a tweed hat on. [...]  
[...]  
I [(H)] put the kettle on, [...]  
[...]  
arrange a plate of **biscuits** [...]  
[...]  
but suddenly I'm pounding the stairs  
like thunder. Her tweed hat  
is in the cot. **That is all.**  
'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', vs. 10-11, 24, 30-32

La definición de *mother* en el *Visual Thesaurus* muestra cómo el concepto de maternidad tal vez está convencionalmente ligado a un lazo genético.<sup>127</sup> Así, *mother* está

---

<sup>126</sup> En ocasiones denominamos co-apariciones a la relación establecida entre el término objeto de estudio y otros términos, pese a que la distancia entre los mismos sea superior a 5:5. Este es el caso de *mother* y *blood* en T16(3). A nuestro entender, estos otros términos, que están situados a una mayor distancia con respecto a la base, pueden enriquecer la interpretación de la locución de la voz poética. En el ejemplo mencionado, *blood* forma parte del campo semántico del 'cuerpo', que gira en torno a *mother* y que confirma la asociación entre la similitud física y el vínculo materno.

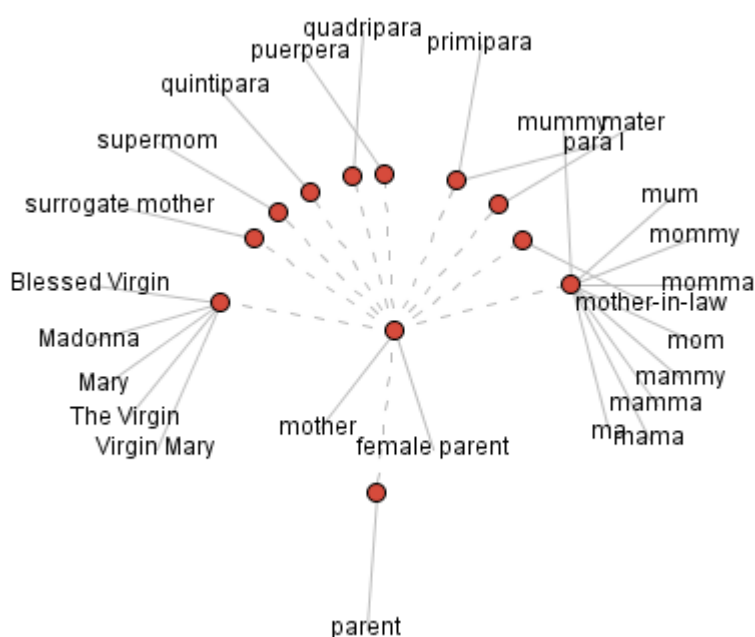
<sup>127</sup> La posibilidad de que el término *mother* haya sido definido o sea definido en muchas ocasiones atendiendo únicamente a la unión genética es una hipótesis que nos gustaría corroborar en un futuro a partir de un estudio léxico de la definición y el uso de *mother* en distintos diccionarios y corpus de referencia.

definida como *a woman who has given birth to a child (also used as a term of address to your mother) - VT*, y en consecuencia, añade las características de [+parto], [+genética].<sup>128</sup>

Como indica el mapa de relaciones léxicas de *mother* en *VT* (Gráfico 16), esta acepción está principalmente relacionada con referencias religiosas (*Blessed Virgin, Madonna, Mary, The Virgin, Virgin Mary*), así como con el número de veces que la mujer ha dado a luz (*quintipara, quadripara, puerpera, primipara*), o distintos términos cercanos a *mother*, que *VT* califica como *informal terms for a mother (mum, mommy, mammy o mama, entre otros)*.<sup>129</sup>

Mientras que la red léxico-semántica de *mother* en *VT* no incluye el vínculo materno de la adopción, esta misma red sí asocia la maternidad con *surrogate mother*. La relación de *mother* y *surrogate mother* afirma la descripción de la maternidad atendiendo únicamente a la unión que resulta del embarazo y la procreación: *a woman who bears a child for a couple where the wife is unable to do so. "a surrogate mother is artificially inseminated with the father's semen and carries the fetus to term -VT*.

Gráfico 16: Red léxica de *mother* en *VT*



<sup>128</sup> Si bien la definición de *father* en *VT* no incluye el rasgo que hemos definido como [+genética]: *a male parent (also used as a term of address to your father)*, la locución de (H) sí marca la similitud física entre padre biológico e hijo: *the ones with the mother's nose and father's eyes* ('Chapter 8: Generations', v. 41).

<sup>129</sup> El modo en el que *VT* describe este último grupo de palabras confirma el uso informal de *mammy*, que es el término que (H) utiliza principalmente para referirse a (MA).

La unión genética de (MB) y (H) muestra paradójicamente la desvinculación de madre e hija, ya que los caracteres que (H) recibe de su progenitora no están en este caso traducidos ni en una similitud física, ni en la identificación de (H) con (MB). A su vez, la separación de madre biológica e hija es aún más evidente al compararla con la empatía de la hija hacia Angela Davis (AD). Así, el grupo de ‘anatomía’ marca ambas, por un lado, la distancia de (H) y (MB) (*Tabla 23*); y, por otro lado, la proximidad de (H) y (AD) (*Tabla 24*).

*Tabla 23:* Madre biológica- el cuerpo

T23(1)	Lately I [(H)] make pictures of her [(MB)] But I can see the smallness [...] of her <b>hands</b> , Yes	‘Chapter 8: Generations’, vs. 83-84, 86
T23(2)	I run after She is <b>faceless</b> , she never weeps. She has neither eyes nor fine bones cheeks	‘Chapter 8: Generations’, vs. 93-96
T23(3)	[...] She has neither <b>eyes</b> nor fine bones cheeks	‘Chapter 8: Generations’, vs. 95-96
T23(4)	[...]She has neither eyes nor fine bones <b>cheeks</b>	‘Chapter 8: Generations’, vs. 95-96
T23(5)	Once would be enough, just to listen to her [(MB)] voice watch the way she moves her <b>hands</b> when she talks.	‘Chapter 8: Generations’, vs. 97-100
T23(6)	I [(H)]am smaller, fatter, <b>darker</b>	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, v. 6
T23(7)	We [(H) y (MB)] are both shy though our <b>eyes</b> are not, they pierce below skin	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 2-4
T23(8)	[...] I [(H)]'d always imagined her [(MB)] <b>hair</b> dark brown not grey.[...]	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 8-9
T23(9)	and I[(H)]'d always imagined her [(MB)] hair dark brown not grey. I can see my <b>chin</b> in hers that is all, though no doubt my mum will say, when she looks at the photo,	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 8-11
T23(10)	Her [(MB)] <b>hands</b> play with her wedding-ring, I [(H)]'ve started smoking again.	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 18-19
T23(11)	I [(H)] stare at her [(MB)] <b>chin</b> till she makes me look down.	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, v. 36.
T23(12)	Her [(MB)] <b>hands</b> are awkward as rocks. My [(H)] eyes are stones washed over and over.	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 37-38
T23(13)	Her [(MB)] hands are awkward as rocks. My [(H)] <b>eyes</b> are stones washed over and over.	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 37-38
T23(14)	One dream cuts another open like a gutted fish nothing is what it was; she is too many imaginings to be <b>flesh</b> and <b>blood</b> . There is nothing left to say. Neither of us mentions meeting again.	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 40-44

Tabla 24: *Angela Davis y la hija*

T24(1)	Angela Davis is the only female person I've seen (except for a nurse on TV) who looks like me. She had big <b>hair</b> like mine that grows out instead of down. My mum says it's called an Afro.	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 104-108
T24(2)	Her <b>skin</b> is the same too you know. I can see my skin is that colour but most of the time I forget, so sometimes when I look in the mirror I give myself a bit of a shock and say to myself 'Do you really look like this?' as if I'm somebody else. I wonder if she does that.	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 114-120
T24(3)	Her skin is the same too you know. I can see my <b>skin</b> is that colour	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 114-118
T24(4)	If I could be as brave as her when I get older I'll be OK. [...] I worry she's going to get the chair. I worry she's worrying about the chair. My dad says she'll be putting on a brave <b>face</b> .	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 109-110; 128-130

La comparación de la madre biológica y Angela Davis está señalada en los términos *hair*, *face* y *skin*, que participan en la descripción de ambas mujeres. Mientras que el color de pelo (*brown* frente *grey*) marca la diferencia de madre biológica e hija [T23(8)], la forma del mismo es un rasgo común en la unión de la niña y Davis [T24(1)].

<p>T23(8)[...] I'd always imagined her hair dark brown not grey. [...]</p>	<p>T24(1) Angela Davis is the only female person I've seen (except for a nurse on TV) who looks like me. She had big hair like mine that grows out instead of down. My mum says it's called an Afro.</p>
--	--

*Hair* en T23(8) une la locución de la hija y su madre biológica, ya que el retrato imaginario de (MB) [T23(8)] coincide con la autodescripción de la última, repetida en dos ocasiones [(26) y (27)]. De esta forma, [T23(8)] da respuesta a la pregunta retórica en los ejemplos anteriores: *does she [(H)] imagine me this way*.

(26) My **hair** is **grey**  
[...]  
does she imagine me this way  
(‘I always wanted to give birth’, vs. 24 y 26)



(27) My **hair** is **grey**

[...]

does she imagine me this way

‘Chapter 8: Generations’, vs. 79 y 82

Por su parte, *hair* en T24(1) marca la proximidad de la hija y Davis al co-aparecer con *only*, *female*, *looks like*, *like* y *Afro*. Estos términos describen la relación de ambas a partir de la singularidad, la femineidad, y la similitud. La percepción de la niña está reflejada en su definición de *Afro*, la cual queda sustentada en la oposición de las preposiciones *out* y *down*. Así, la descripción está basada en la oposición entre su pelo y aquel de las personas en su entorno. En comparación, la definición de *Afro* en VT es *a rounded thickly curled hairdo*. Finalmente, la reproducción en estilo indirecto de las palabras de la madre adoptiva señalan la manera en la que esta última ayuda a su hija en la definición de su identidad.

En relación al rostro, mientras que la negación de la madre biológica queda manifiesta en el término *faceless: without a face or identity* -VT [T23(2)], el rostro es una muestra de fortaleza en Davis [T24(4)]. En el primer caso, la negación de *weeps* puede favorecer la descripción de (MB) como apática o distante. En el segundo caso, *brave* recoge las características de [+ valentía] y [+ peligro], que unen a Davis y a la hija en la lucha contra la segregación: *possessing or displaying courage; able to face and deal with danger or fear without flinching* -VT. La certeza de la hija sobre su propio bienestar viene recogida en este mismo término: *If I [(H)] could be as brave as her [(AD)] when I get older I’ll be OK* (‘Chapter 7: Black Bottom’, 109)

T23(2) I run after

She is faceless, she never  
weeps. [...]

T24(4) I worry she’s worrying about the chair

My dad says she’ll be putting on a brave face.

Por último, si bien el color de piel es una diferencia más en la relación de la hija y la madre biológica [T23(6)], este es un vínculo más en el caso de la hija y Ángela Davis [T24(2) y T24(3)]. En el primer ejemplo, *darker* define el color de piel de la hija, que no está especificado en el segundo. Así, la locución de la hija apenas hace referencia explícita al color de su piel. Junto al ejemplo mencionado, *dark* aparece únicamente en relación a la sangre (28), las expectativas frustradas del color de pelo de (MB) T23(8), o los términos

vejatorios de otras voces (29)-(32). Por su parte, *black* solo ocurre en relación a *Bottom* para indicar el tipo de baile *Black Bottom*.

T23(6) I am smaller, fatter, darker

T24(2) y T24(3) Her [(AD)] skin is the same too you know.

I [(H)] can see my skin is that colour  
but most of the time I forget,  
so sometimes when I look in the mirror  
I give myself a bit of a shock  
and say to myself Do you really look like this?  
as if I'm somebody else. I wonder if she does that.

(28) I know my blood

it is **dark** ruby red and comes

regular and I use lilletts

'Chapter 8: Generations', vs. 46-48

T23(8) and I'd always imagined her hair **dark** brown

not grey. [...]

'Chapter 10: The Meeting Dream', vs. 8-9

(29) like that time she (AD) said **Darkies** are like coal

(30) He [(CH)] turns and shouts [*Dirty Darkie*] [...]

'Chapter 7: Black Bottom', v. 28

(31) I [(H)] chase his [(CH)] [**Sambo, Sambo**] all the way from the school gate

'Chapter 7: Black Bottom', v. 17

(32) [**Sam-bo**] He [(CH)] plays the word like a bouncing ball.

'Chapter 7: Black Bottom', v. 19

Finalmente, otros rasgos físicos que participan en la descripción de la madre biológica son: *eyes* [T23(3), T23(7)], *hands* [T23(1), T23(5), T23(10) y T23(12)], *chin* [T23(9) y T23(11)] *nose* [T14(22)] y *flesh*. En primer lugar, los ojos aparecen como el reflejo de la actitud de la madre biológica y la hija [T23(7)], descritos en oposición a *shy* y en coaparición con *pierce*, el cual añade los rasgos de [+cortantes], [+ hirientes], [+físico] y [+emocional]. Así, *pierce* adquiere un sentido material y psíquico: por un lado, *pierce*<sub>1</sub> está definido como *cut or make a way through -VT*; y, por otro lado, *pierce*<sub>2</sub> aporta el siguiente sentido metafórico: *move or affect (a person's emotions or bodily feelings) deeply or sharply -VT*. La ausencia de los ojos, las mejillas o la nariz, en relación al rostro de (MB), aparece también asociada a la inexistencia de la madre biológica, la cual queda desprovista de identidad [T23(3), T23(4) y T14(22)]. La herencia genética de la hija está así reducida a la posibilidad lógica de la hija de comparar las barbillas [T23(9)].

T23(7) We [(H) y (MB)] are both shy  
 though our **eyes** are not,  
 they **pierce** below skin

T23(3) y T23(4)  
 She is faceless, she never  
 weeps. She has neither **eyes** nor  
 fine bone **cheeks**

T14(22) She is faceless  
 She has no **nose**

T23(9) [...] I can see my **chin** in hers  
 that is all, though no doubt  
 my mum will say, when she looks at the photo,

El dolor de la hija ante el desconocimiento y la ausencia de su madre biológica viene representado en la metáfora en T23(13), en la que los ojos quedan descritos, por una parte, como [+ duros] y [+materia] en relación a *stone*: *a lump or mass of hard consolidated mineral matter*, y, por otra parte, como [+indiferentes] en cuanto a *stone*: *a lack of feeling or expression or*

*movement*.<sup>130</sup> En este último caso, la indiferencia puede resultar de la decepción continuada, que está indicada en la repetición de *over* en co-aparición con *washed*.

T23(13) My [(H)] **eyes** are stones washed over and over

La continuidad recogida en *over* está a su vez presente en la locución de la madre biológica en relación a la imposibilidad lógica de olvidar el recuerdo de su hija (33). Este paralelismo resulta en la vinculación de las locuciones de la madre biológica y la hija, que sí comparten el dolor ante la adopción y la distancia.

(33) There is no use going **over** and **over**.

I'm glad she's got a home to go to.

'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 40-41

*Hands*, repetido hasta cinco veces en CP<sub>1</sub>, es una de las palabras clave positivas. En todos los casos, *hands* está relacionado con la madre biológica y marca la evolución de la unión de madre e hija. Las manos son el rasgo físico que la hija tiene la posibilidad teórica de imaginar [T23(1)] y que, a su vez, anhela conocer [T23(5)] o conoce [T23(10)].

T23(1) Lately I [(H)] make pictures of her [(MB)]

But I can see the smallness

[...]

of her **hands**, Yes

T23(5) Once would be enough,

just to listen to her [(MB)] voice

watch the way she moves her **hands**

when she talks.

T23(10) Her [(MB)] **hands** play with her wedding-ring,

I [(H)]'ve started smoking again

---

<sup>130</sup> Los ejemplos asociados a este último sentido en VT son: *He must have a heart of stone* y *Her face was as hard as stone*.

Pese a que en un primer momento las manos representan la figura de la madre biológica y el deseo de la hija, estas mismas manos simbolizan más tarde la desvinculación de ambas. Así, las manos, descritas con el símil *awkward as rocks* [T23(12)], quedan definidas, por una parte y atendiendo a la co-aparición con *awkward*,<sup>131</sup> como [+torpes];<sup>132</sup> y, por otra parte y según la co-ocurrencia con *rocks*,<sup>133</sup> como [+inertes], [+duras].

T23(12) Her [(MB)] **hands** are awkward as rocks.

My [(H)] eyes are stones washed over and over

Finalmente, *flesh* está relacionado con la certeza ante la irrealidad de la madre biológica T23(14), así como con la incertidumbre ante la realidad de la madre adoptiva (34).

T23(14) One dream cuts another open like a gutted fish

nothing is what it was;

she [(MB)] is too many imaginings to be **flesh and blood**

There is nothing left to say.

Neither of us mentions meeting again.

(34) [...] So the next morning I felt her skin

to check it was **flesh**, but mibbe it was just

a good imitation. How could I tell if my mammy

was a dummy with a voice spoken by someone else?

‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 27-30

En el primer caso, (MB) aparece representada como inexistente. El sufrimiento de la hija queda visible en el símil *one dream cuts another open like a gutted fish*, el cual describe las representaciones oníricas de la madre biológica como [+destripadas], [+muertas] y [+hirientes]. El segundo caso está asociado a la incertidumbre de la niña ante el mensaje: *I’m not your real mother* (‘Chapter 6: The Telling Part’, v.17).

---

<sup>131</sup> *Lacking grace or skill in manner or movement or performance -VT.*

<sup>132</sup> El movimiento de las manos, que queda descrito como torpe, es precisamente el rasgo que la hija desea conocer en T23(5). Esta relación es muestra de las expectativas frustradas de la hija.

<sup>133</sup> *A lump or mass of hard consolidated mineral matter -VT.*

Los términos *grandmothers* y *grandmother* hacen referencia en tres ocasiones a las abuelas biológicas de (H) (Tabla 25). En el primer caso [T25(1)], *grandmothers* está relacionado con el árbol genealógico de la hija; en el segundo caso [T25(2)] y [T25(3)],<sup>134</sup> *grandmother* alude a la abuela biológica (AB), con quien mantiene una conversación telefónica. Así, *grandmother/s* está asociado a la ira de la hija ante el valor convencionalmente dado a la procedencia genética; y, por otra parte, al temor del primer contacto con (AB).

Tabla 25: *Grandmothers*

T25(1)	It is the well, the womb, the fucking seed. Here, I [(H)] am far enough way to wonder --- what were their faces like who were my <b>grandmothers</b>	'Chapter 8: Generations', vs. 51-54
T25(2)	I have had my <b>grandmother</b> [(AB)]'s Highland number for four months now burning a hole in my filofax Something this morning gives me courage to close the kitchen door and dial	'Chapter 9: The Phone Call', vs. 1-4
T25(3)	My <b>grandmother</b> [(AB)]'s voice sounds much younger I [(H)] used to work ages ago with your daughter Elizabeth [(MB)], do you have her present address?	'Chapter 9: The Phone Call', vs. 5-7.

Pese a que *grandmothers* en [T25(1)] alude a las madres de los padres biológicos, el término está principalmente asociado al vínculo genético establecido entre distintas generaciones. Así, palabras tales como *well*, *womb*, *seed* o *faces* [T25(1)] están situadas en el entorno cercano de *grandmothers*.

La búsqueda de *well* en el *Historical Thesaurus (HTE)* y el *Dictionary of the Older Scottish Tongue (DOST)* indica el uso de *well* con el sentido de 'origen'. (*HTE*) data este uso en el inglés antiguo y lo incluye en el campo semántico 'source/origin'. Por su parte, (*DOST*) recoge la siguiente acepción de *well*: *a source of something, chiefly non-material*. Por último, el tipo de palabras que co-aparecen con *well*, *womb* o *seed*, favorecen esta lectura del término.

<sup>134</sup> Mientras que el ejemplo T25(3) incluye el término *daughter*, que forma parte del campo semántico del parentesco, este no es, a nuestro entender, significativo en la interpretación de la manera en la que (H) representa su experiencia ante la adopción.

Tabla 26: *Well* (HTE)

SELECT	PART ▲	HEADING	WORD	DATE	CMAIN
<input type="checkbox"/>	n	...part of	well	1710– dial.	<a href="#">01.02.08.03.03.06</a>
<input type="checkbox"/>	n	.region of lower potential	well	1942 + 1972	<a href="#">01.04.07.06</a>
<input type="checkbox"/>	n	Source/origin	well	OE–	<a href="#">01.05.03.02</a>
<input type="checkbox"/>	n	.person as source of something	well	a1225–1596	<a href="#">01.05.03.02</a>
<input type="checkbox"/>	n	Advantage/benefit	well	c1385–a1645	<a href="#">01.05.05.14</a>

Wel(l, Wal(l, Wol(l, n. Also: wel(l)le, vel(l, uell, weld, weill, vall, wa(f)le, waill, vol, woill, wooli; (Wheel). [ME and e.m.E. wælle, welle (both Layamon), walle (a1225), well, wall (both Cursor M.), wulle (c1315), wel (1538), OE wille, Angl. wælla, wella, ON vella. Cf. [WEILL](#) n.]

**b. fig.** A source of something, chiefly non-material. Also *absol.* The Pape ... of worshipe the well; [Howlat](#) 97 (A). There is ane othir well in ... Cristis hert that is of his humanitee cummand, the quhilk well of manlyk lufe and kyndenes he schew us ... the day of his passioun; [HAY](#) I 19/24. Wa worth the well of that widit wyce ... Christ keip all Christianis from that widit well; [HENR. Fab.](#) 2450, 2454. [HENR. Thre Deid Pollis](#) 2 (M) (see [VALE](#) n. 2). He is ... well and fontane of all gudnes; [IRLAND Mir.](#) I 26/4. Tharfor frome wyis suld ze set your thoct And of wertew the well it suld be socht ... Iesu The ground of grace the well of all werteu; [Bk. Chess](#) 2185, 2187. Lady Mary ... Lampe of licht, ... Well of perdoun; [Obsecro](#) 15. Blyth Aberdein, thow beriall of all tounis ... The vall of velth, guid cheir, and mirrines; [DUNB.](#) (STS) boxvii 7. I ... dulcelie drank of eloquence the well and fontane; [KENNEDY Flyt.](#) 339 (M). The bibil ... is the grund and vol of al godlie doctrine; [GAU](#) 27/20. Thow was ... werie well of worthines; [LYND. Meldrum](#) 1378. I lufe no mo Bot hir—the well of womanheid; [SCOTT](#) x 26. He made the Sun ... A woll of heate to shine by day; [HUME](#) 50/110. They ken not the gate to this well of life; [RUTHERFORD Christ's Napkin](#) 17. Hold to the well of Christ's blood; to that clean water; [DICKSON Wr.](#) 109. *absol.* We ar weschele, bot wele is He, That fillis all of His plente; [Leg. S.](#) xxxvi 209.

*Womb* hace referencia explícita a la matriz de la mujer y, por extensión, al feto y al parto. Esta última relación queda reflejada, por una parte, en la definición de *womb* en *VT*: *A hollow muscular organ in the pelvic cavity of females; contains the developing fetus*; y, por otra parte, en la aportación semántica de *seed*, que co-aparece con los dos términos anteriores: *well* y *womb*. Mientras que *seed* está estrictamente asociado al campo semántico de ‘plantas’,<sup>135</sup> este aporta rasgos como [+ fértil] o [+ embrión], que pueden compararse con el cuerpo humano. La colocación *fuckin’ seed* evidencia la indignación de la voz poética. Los siguientes ejemplos, extraídos del *Scottish Corpus of Text and Speech* son algunos de los casos representativos del anterior uso de *fuckin’*:

Tabla 27: *Fuckin’* (SCOTS)

<a href="#">Mr Glasgow</a>	'The Driver'	for the whole way he rabbled on about humping those <b>fuckin’</b> grand pianos down the <b>fuckin’</b> stairs and loading them
<a href="#">Easterhouse</a>	Smith, Rob McClure	redness he was screaming about the huckleback graham hated the <b>fuckin’</b> huckleback too although he d managed to
<a href="#">Extracts from weblog</a>	Rimbaud, Dee	this blog and my other blogs and delete the whole <b>fuckin’</b> lot it would be no real loss would it

Por su parte, *grandmother* [T25(2) y T25(3)], que alude a la abuela biológica (AB), está relacionada con los términos *burnin’* o *courage* [T25(2)]. *Burn* adquiere un doble valor: por un lado, *burn*, *destroy by fire* -*VT*, resulta en la personificación del número de teléfono de (AB),

<sup>135</sup> A mature fertilized plant ovule consisting of an embryo and its food source and having a protective coat or testa.

que adquiere la capacidad de actuar; y, por otro lado, *burn*<sub>2</sub>, *feel strong emotion, especially anger or passion*, simboliza la propia angustia de la voz poética. Este último sentido está ejemplificado en (35), en el que *burn* es la base del símil que muestra la posición de (H) ante la discriminación racial que sufre en la escuela.

- (35) My skin is hot as burning coal  
 like that time she said Darkies are like coal  
 ‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 57-58

Por su parte, *courage* describe la acción de llamar a (AB) con las características de [+ peligro], [+ dolor] y [+ miedo], tal y como destaca la definición del término en *V/T*: *a quality of spirit that enables you to face danger or pain without showing fear*.

La actitud de (AB) con respecto a (H) está a su vez reflejada en la selección léxico-semántica de sus mensajes, que (H) reproduce en estilo directo (CP<sub>1(AB)</sub>, *Tabla 10*). Quizá el aspecto sobresaliente en relación a la locución de (AB) es el valor de la predicción marcada en *will*, de cuya veracidad depende la unión de (H) y (MB); así como el valor semántico de *name*: *a language unit by which a person or thing is known -V/T*, el cual identifica a la hija e incluye la idea de conocimiento.

Por su parte, la hermana de la madre biológica [(HeMB)] representa en último lugar el vínculo entre la hija y la madre biológica (*Tabla 28*). La locución de la hija finaliza con la reproducción de las palabras de (HeMB), las cuales incluyen el deseo de la madre biológica de contactar con esta [T28(2)].

*Tabla 28: (HeMB)*

T28(1)	Thirty minutes later my mother's sister asks lots of questions---Where did you work?	‘Chapter 9: The Phone Call’, vs. 11-12
T28(2)	Her sister said she'd write me a letter. In the morning I'm awake with the birds waiting for the crash of the letter box then the soft thud of words on the matt.	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 28-31

La distancia entre (H) y (HeMB) queda a su vez indicada en el grupo nominal *my mother's sister* [T28(1)], el cual difiere del término con el que (H) alude al que posiblemente



es el hermano de su madre adoptiva (36). El genitivo en *mother's sister* indica la unión entre (MB) y (HeMB) y, a su vez, la lejanía entre (H) y (HeMB). Por el contrario, el término *uncle* establece un vínculo familiar entre (H) y la persona a la que *uncle* hace referencia.

(36) I run next door for help.

When me and **Uncle** Alec come back

Mammy's skin is toffee stuck to the floor.

‘Chapter 6: The Telling Part, vs. 54-56

La selección léxico-semántica en el banco de datos de esta voz poética [CP<sub>1</sub> (HeMB)] indica la imposición de (HeMB) en la enumeración de preguntas [*where, how* (x3), *what*], así como en el énfasis en su perspectiva y conocimiento [*I thought* (x3)].

Por último, el discurso de (H) no recoge ninguna referencia a su padre biológico, del que el lector solo conoce a través de las palabras de (MB).<sup>136</sup> Mientras que el padre biológico no forma parte de la experiencia de (H), la relación de padre e hija queda recogida en las voces de otras colecciones poéticas de Jackie Kay.<sup>137</sup> Así, es posible vincular a (H) con la voz poética en ‘Things Fall Apart’ (Kay, 2005) atendiendo a un paralelismo léxico y semántico (anexo CP<sub>1</sub>). Este poema incluye, entre otros, el campo semántico de ‘cuerpo’ como medio para describir, bien la proximidad, bien la distancia, entre padre e hija: [*hands* (vs. 1, 14), *face* (vs. 2 y 9), *eyes* (v. 5), *flesh* (v. 7), *blood* (v. 7), *bone* (v.8)].

El paralelismo entre las voces poéticas en ambos poemas está también reflejado en la selección léxica común; esto es, en las partes del cuerpo destacadas (*hands, face, eyes, flesh* y *blood*), así como en la aportación semántica a la interpretación del poema.

La relación de la hija con su familia biológica gira por tanto en torno a la figura de su madre (MB), la hermana de la madre biológica (HeMB) y su abuela [(AB)]. Como hemos indicado, este vínculo queda descrito a partir de la falta de empatía o de parecido físico, así como por el desconocimiento, el temor, la promesa de actuar y la ocultación de información. Finalmente, Angela Davis está representada como un referente físico y de comportamiento, en oposición a la desvinculación con su madre biológica.

---

<sup>136</sup> Véase el estudio léxico-semántico en la locución de (MB).

<sup>137</sup> Véanse los poemas ‘Things Fall Apart’ (*Life Mask*; Kay, 2005:33) y ‘Burying My African Father’ (*Fiere*, 2011:29)

### C. La discriminación racial en la escuela

Si bien la hija se presenta rodeada del entorno familiar, existe un segundo espacio en el que esta se relaciona con otras personas y, a su vez, desarrolla sus propios gustos y opiniones. Este segundo ámbito es el colegio, tal y como queda reflejado en el campo semántico clave de ‘educación’ (Tabla 29, anexo CP<sub>1</sub>).

El espacio de la escuela está descrito de acuerdo a la relación de la hija con su profesora (PH), una profesora del colegio (P) y un compañero (CH). Este vínculo, caracterizado por la segregación racial, está marcado en la carga semántica negativa de los términos que co-aparecen, bien con *teacher*, bien con el vocabulario asociado a los rasgos fisiológicos *skin* o *blood* (Tabla 34). La perspectiva de (PH), (P) y (CH), junto a la presión que ejercen sobre (H), está así mismo reflejada en el intercambio léxico-semántico establecido entre, por un lado, los discursos de estas voces dependientes; y, por otro lado, la locución de la hija.

Todas las formas léxicas que recogen la posición de (H) ante la discriminación racial que sufre en el colegio están recogidas en el poema *Black Bottom*. Así, la colocación *Black Bottom* co-ocurre con el resto de formas de palabra en el poema. *Black Bottom* adquiere un valor polisémico ya que, mientras que alude a un tipo de baile: *We [(H) y (CHs)] are practising for the school show/ I [(H)]’m trying to do the Cha Cha and the Black Bottom* (‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 49-50), *Black Bottom* establece a su vez un vínculo intertextual con el poema *Telephone Conversation*, de Wole Soyinka (anexo CP<sub>1</sub>).

En este último, la voz poética describe la actitud racista de la dueña del piso que desea alquilar. La locución de la casera, que aparece reproducida en estilo directo, repite las formas léxicas *dark* hasta cuatro veces, y *light* hasta dos veces para hacer referencia al color de piel de la voz poética principal: “*HOW DARK? [...]* (v.10), “[...] *ARE YOU LIGHT OR VERY DARK? [...]*” (vs. 10-11), *ARE YOU DARK? OR VERY LIGHT? [...]* (v.18), *THAT’S DARK, ISN’T IT? [...]* (v.27).<sup>138</sup> Por su parte, el discurso de la voz poética responde en tono humorístico a los comentarios segregacionistas de la casera y, o bien recurre al campo fuente de ‘comida’ para confirmar de forma irónica el tono del color de

---

<sup>138</sup> El discurso de la casera está grafológicamente diferenciado de la locución de la voz poética principal a través del uso de letras mayúsculas. Este recurso, por un lado, destaca los comentarios segregacionistas de la casera; y, por otro lado, permite la lectura del poema a partir de la locución de la casera, el discurso de la voz poética, o el diálogo intercalado de ambas voces.

piel: “*You mean- like plain or milk chocolate?*” (v. 19), o bien, entre otros, describe el color de sus nalgas y transgrede así los tabús sociales asociados a esta parte del cuerpo: *Friction, caused -/ Foolishly, madam – by sitting down, has turned/ My bottom raven black [...]* (vs. 30-32).

El vínculo léxico entre los poemas *Black Bottom* y *Telephone Conversation* queda así establecido a partir de la repetición de *bottom* y *black*, y a nivel semántico, en las referencias a la discriminación racial.<sup>139</sup> Ambos poemas comparten a su vez la manera en la que presentan el discurso de la voz segregacionista; esto es, el uso del estilo directo para reproducir las palabras exactas con las que las voces de, ya sea la casera (*Telephone Conversation*), ya sean la profesora (PH) o el compañero de colegio (CH) (*Black Bottom*), discriminan a la voz poética de, o bien el posible inquilino (*Telephone Conversation*), o bien la hija (*Black Bottom*).

Las formas de palabra incluidas en el grupo de ‘educación’ están recogidas en la *Tabla 29*. Mientras que el co-texto de estos ejemplos incluye el discurso de las voces dependientes, hemos separado entre corchetes la participación de (PH), (P) y (CH), ya que estas son estudiadas en relación a los bancos de voces dependientes.

*Tabla 29:* Formas léxicas en el campo semántico ‘educación’

T29(1)	I [(H)]chase his [(CH)] [Sambo Sambo] all the way from the <b>school</b> gate. A fistful of anorak--What did you call me? Say that again.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 17-18
T29(2)	This <b>teacher</b> from primary 7 [(P)] stops us. [Names? I’ll report you [(H) y (CH)]to the headmaster tomorrow] But Miss. [Save it for Mr Thompson she says]	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 30-32
T29(3)	This teacher from <b>primary 7</b> [(P)] stops us. [Names? I’ll report you to the headmaster tomorrow]. But Miss. [Save it for Mr Thompson she says]	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 30-32
T29(4)	My [(H)] <b>teacher</b> [(PH)]’s face cracks into a thin smile Her long nails scratch the note [well well I see you were fighting yesterday, again.]	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 33-35
T29(5)	We [(H) y (CHs)]’re practising for the <b>school</b> show I’m trying to do the Cha Cha and the Black Bottom but I can’t get the steps right	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 49-51
T29(6)	my [(H)] <b>teacher</b> [(PH)] shouts from the bottom of the class [Come on, show us what you can do I thought you people had it in your blood.]	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 53-56

<sup>139</sup> La relación entre ambos poemas está también sustentada en las declaraciones de Jackie Kay en el programa de radio *Slavery and Freedom*, que presentó en el canal BBC Radio3 el 25 de Marzo de 2007. Aquí, Kay explica los criterios de selección del corpus de poemas que componen el espacio radiofónico, entre los que se encuentra *Telephone Conversation: I chose African writers like Wole Soyinka - whose Telephone Conversation I remember making a huge impact on me at school* (BBC Radio3. Words and music). Nótese que la primera vez que la autora leyó este poema fue en el entorno del colegio, el mismo contexto en el que se encuentra la voz poética (H).

T29(7)	my [(H)] teacher [(PH)] shouts from the bottom of the <b>class</b> [Come on, show us what you can do I thought you people had it in your blood.] My skin is hot as burning coal like that time she said Darkies are like coal in front of the whole class---my blood what does she mean? [...]	'Chapter 7: Black Bottom', vs.53-60
T29(8)	[...] I [(H)] says to my <b>teacher</b> Can't I be Elizabeth Taylor, drunk and fat and she just laughed, [not much chance of that].	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 76-78
T29(9)	He [(PA)] brought me a badge home which I [(H)] wore to <b>school</b> . It says FREE ANGELA DAVIS. And all my pals says ['Who's she?']	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 131-133

*School* [T29(1), T29(5) y T29(9)], *primary 7* [T29(3)] y *class* [T29(7)] son relevantes en tanto que participan en la delimitación del marco espacial en el que (H) se relaciona con (PH), (P) y (CH). En todos los casos, este entorno está caracterizado por los discursos discriminatorios de las voces dependientes.

A nuestro entender, los dos ejemplos sobresalientes en la *Tabla 29* son T29(9) y T29(4). En el primero [T29(9)], la co-aparición de, ya sea *school* y *free Angela Davis*, ya sea *free Angela Davis* y *pals*; muestra que, pese a que la niña es el receptor de los mensajes racistas de su profesora y compañero, esta también es protagonista en la transmisión de sus propios valores, se establece así una relación recíproca entre la escuela y la hija. Por otro lado, el padre adoptivo es el sujeto actor que favorece la identificación de la hija con Angela Davis, señalando así su papel educativo[T29(9)].

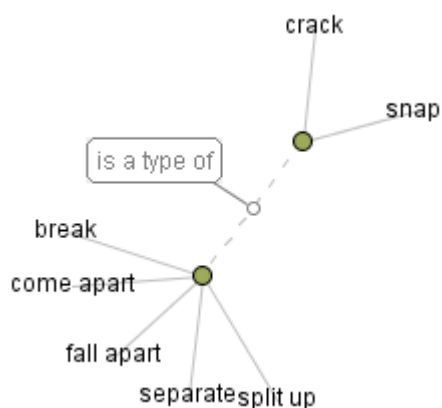
T29(9) He [(PA)] brought me a badge home which I [(H)] wore to school. It says FREE ANGELA DAVIS.  
And all my pals says ['Who's she?']

T29(4) My [(H)] **teacher** [(PH)]'s face cracks into a thin smile  
Her long nails scratch the note [well well  
I see you were fighting yesterday, again.]

El vehículo a partir del que la hija expresa su perspectiva hacia la profesora (PH) es el campo semántico de ‘cuerpo’.<sup>140</sup> Así, el tipo de co-apariciones que definen a *face* y *nails* [T29(4)] describen a la docente como inhumana y agresiva: *cracks*, *long* y *scratch*.

La co-aparición de *cracks* con *face* aporta una carga semántica negativa al rostro. En primer lugar, la carga semántica negativa resulta del sentido literal de *cracks* en el contexto de la locución de (H): *break suddenly and abruptly, as under tension -VT*, que añade las características [+ roto], [+ repentino] y [+violento] a *face*. La red léxica de *crack* en *VT* muestra la relación de este término con otras formas de palabra como *snap* (Gráfico 17). Esta última vincula las locuciones de la hija y la madre biológica, ya que está asociada a los cambios corporales que privan a la madre biológica de la posibilidad teórica de olvido: *my* [(MB)] *stitches pull and threaten to snap* (‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, v.16).<sup>141</sup>

Gráfico 17: Red léxica de *crack*



La carga semántica negativa de *crack* resulta en segundo lugar de su co-aparición con *face*. Los términos que co-aparecen con mayor frecuencia en el entorno de *cracks*, según la sección de ficción del *BYU-BNC*, son: *pavement*, *wall*, *window*, *lino*, *brickwork* y *fingermails*.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Este mismo grupo está asociado a la actitud de la hija hacia la madre biológica y Angela Davis.

<sup>141</sup> La relación de *crack* y *snap* con *fall apart* establece un vínculo intertextual entre las voces en este poema, y aquella en el poema *Things Fall Apart* (Kay, 2005). En este último, la voz poética describe el encuentro con su padre biológico.

<sup>142</sup> La búsqueda de las co-ocurrencias de *scratch* está realizada a partir del interfaz de Mark Davies. El interfaz recoge cien millones de palabras, obtenidas del *British National Corpus* (BNC). El corpus está a su vez organizado atendiendo al lenguaje oral o escrito, así como a las categorías de ‘ficción’, ‘revista’, ‘periódico’, ‘texto académico’ y ‘miscelánea’. La búsqueda está realizada según la forma de tercera persona del singular del verbo (*cracks*) con la intención de obtener el listado de grupos nominales que funcionan como sujeto en coordinación con esta forma verbal. La extensión marcada para delimitar la selección de co-ocurrencias es de 4:4.

Todos *ellos* comparten las características [+material], [+rígido], [+no modeable], [+firme]. A modo de ejemplo, el listado de concordancias de *pavement* y *wall* en co-aparición con *cracks* está incluido en, respectivamente, las tablas *Tabla 30* y *Tabla 31*.

*Tabla 30*: Lista de concordancias de *pavement*

CLICK FOR MORE CONTEXT		<input type="checkbox"/> [?]	SAVE LIST	CHOOSE LIST	-----	CREATE NEW
			LIST		[?]	
1	<a href="#">FR3</a>	<a href="#">W fict prose</a>	A	B	C	of steps it took me to walk to any given location, carefully avoiding the <b>cracks</b> in the <b>pavement</b> for fear that the bears of the id might get me,
2	<a href="#">H0F</a>	<a href="#">W fict prose</a>	A	B	C	together , Ben looked at Alice, and she stared with great concentration at the <b>cracks</b> in the <b>pavement</b> . The upper floors of the house were no longer used. Neighbours
3	<a href="#">HGE</a>	<a href="#">W fict prose</a>	A	B	C	motes hung in the warm air and the sunlight was pitiless, starkly revealing the <b>cracks</b> in the broken <b>pavement</b> , the decaying brickwork of the small terrace houses, and

*Tabla 31*: Lista de concordancias de *wall*

CLICK FOR MORE CONTEXT		<input type="checkbox"/> [?]	SAVE LIST	CHOOSE LIST	-----	CREATE NEW
			LIST		[?]	
1	<a href="#">F9X</a>	<a href="#">W fict prose</a>	A	B	C	. The whistling of winds mingled with the hiss and rush of escaping air. <b>Cracks</b> appeared in the <b>wall</b> of the chamber. Pools of viscous liquid started to spread
2	<a href="#">G0E</a>	<a href="#">W fict prose</a>	A	B	C	in a deadly blast of shattered brick and concrete. Impossibly, there were no <b>cracks</b> in the <b>wall</b> , no tears or fractures. The grinding, stretching sounds were
3	<a href="#">GUG</a>	<a href="#">W fict prose</a>	A	B	C	watching him. Slowly the wonder faded, shading into puzzlement. Then, like <b>cracks</b> appearing in the <b>wall</b> of a dam, his face dissolved, a great flood

Así, la co-aparición de *face* y *cracks* resulta en la descripción de la cara de (PH) a partir de las características de los objetos que suelen co-ocurrir con *cracks*; esto es, el rostro de la profesora es [-humano], [+rígido], [+quebrantable]. El significado de *crack* en el verso está sustentado por la colocación *thin smile*, que describe la sonrisa de la profesora con la forma de una grieta.

La descripción de (PH) como inhumana queda a su vez expresada en la co-ocurrencia de *nails* con *long* y *scratch*. Por una parte, el significado denotativo de *scratch* en la locución de (H), *cut the surface of; wear away the surface of -VT*, está semánticamente relacionado, según *VT*, con *claw* (Gráfico 18). De esta forma, las uñas de la docente se describen atendiendo a las características que resultan de su co-aparición con *long* y *scratch*: [+ largas], [+afiladas], [+zarpa], [+ animal].

La asociación léxico-semántica de *claw* en *VT* está a su vez recogida en el Gráfico 19. Esta última red sustenta, por un lado, la asociación de *claws* con la anatomía de un animal; y, por otro lado y en asociación con *talon: a sharp hooked claw especially on a bird of prey -VT*, aporta la característica de [+caza]. Este vínculo describe la figura de (PH) como depredadora o amenazante, con la posibilidad teórica de atacar. *BYU-BNC* incluye cinco ejemplos en los que *nails* y *claws* co-ocurren en una extensión de 4:4. Los cinco casos están recogidos en la Tabla 32. Aquí destacamos una de las líneas de concordancias por vincular *nails* y *claws* atendiendo, al igual que en la locución de (H), al rasgo común de [+ extenso]: *Now Rostoy was amazed to see the Khan flex his hand so that the nails extended like claws.*

Tabla 32: 'Nails' en co-aparición con *claws*

CLICK FOR MORE CONTEXT		<input type="checkbox"/>	[?]	SAVE LIST	CHOOSE LIST	-----	CREATE
				NEW LIST		[?]	
1	<a href="#">FSE</a> <a href="#">W_fict_prose</a>	A	B	C	Gold. Now Rostov was amazed to see the Khan flex his hand so that the <b>nails</b> extended like <b>claws</b> . The tips were needle sharp. Burun impaled a piece of		
2	<a href="#">G10</a> <a href="#">W_fict_prose</a>	A	B	C	Then, grinning, his hands reaching out. Terrible hands, <b>claws</b> with the <b>nails</b> curved and nearly but not quite rotten and ready to fall out, the fingertips		
3	<a href="#">CFX</a> <a href="#">W_ac_humanities_arts</a>	A	B	C	of heaven; till his hairs grew like the feathers of eagles, and his <b>nails</b> like birds <b>claws</b> . " But all literary conventions have their origin in life;		
4	<a href="#">CK2</a> <a href="#">W_non_ac_nat_science</a>	A	B	C	ability to grasp and manipulate objects. Their finger tips were sensitive and had flattened <b>nails</b> instead of <b>claws</b> . These primates came down from the trees and gradually learned to walk		
5	<a href="#">AM2</a> <a href="#">W_misc</a>	A	B	C	, and man himself. Some of the characteristics of primates are flexible fingers with <b>nails</b> rather than <b>claws</b> , and forward facing eyes that give binocular vision and are vital for		

Gráfico 18: Red léxica de *scratch*

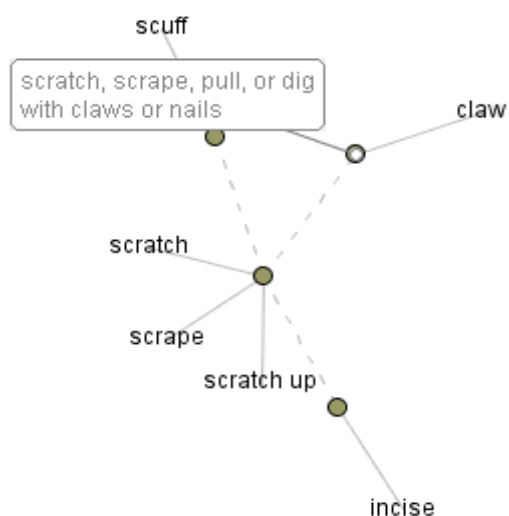
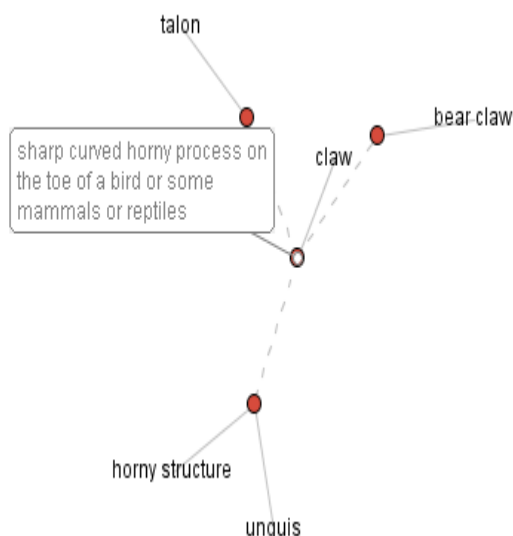


Gráfico 19: Red léxica de *claw* en VT



El retrato físico de la docente refleja su actitud hacia (H), tal y como muestra la selección léxico-semántica en su discurso (CP<sub>1(PH)</sub>, Tabla 33). Por una parte, los grupos de ‘violencia’ y ‘crimen’ [T33(2)] caracterizan el discurso de (PH) [CP<sub>1(PH)</sub>] con una carga semántica negativa, a partir de los cuales predice el futuro de la niña [T33(1)]. Así, *delinquent*, *thug*, *vandal* y *hooligan* describen a (H) como [+infractora], [+agresiva], [+violenta], [+destructora] y [+cruel]. Por otra parte, la profesora niega la posibilidad lógica a través de la cual la niña puede desarrollar sus gustos personales. El acto de habla *laughed* implica que la prohibición de la profesora tal vez esté debida a sus propios prejuicios sociales [T33(4)].<sup>143</sup>

Tabla 33: CP<sub>1(PH)</sub>

T33(1)	in a few years time you’ll be a juvenile <b>delinquent</b>	‘Chapter 7: Black Bottom’, v.36
T33(2)	<b>Thug. Vandal. Hooligan.</b> Speak up. Have you lost your <b>tongue</b> ?	‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 40
T33(3)	[...] Come on, show us what you [(H)] can do. I [(PH)] thought you people had it [habilidad de bailar Cha-cha-chá y Black Bottom] in your <b>blood</b>	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 54-56
T33(4)	[[...] I says to my teacher Can’t I be Elizabeth Taylor, drunk and fat and she just laughed], not much <b>chance</b> of that.	‘Chapter 7: Black Bottom’, v.78

<sup>143</sup> En T33(4) la locución de (H) aparece entre corchetes para distinguirla del mensaje de (PH).



Finalmente, es posible establecer una relación causal entre los discursos de la profesora y la hija, en los que se puede apreciar la repercusión negativa de (PH) (Gráfico 20). La manera en que la locución de la profesora determina el discurso de la hija se observa en la repetición léxica de *blood* [T34(4) y T34(8)], así como en la mención de los cambios corporales de la niña: *foot, feet* [T34(1), T34(2) y T34(5)], *heart* [T34(6)] y *sleep* [T34(7)].

Gráfico 20: Relación léxico-semántica de (PH) a (H)

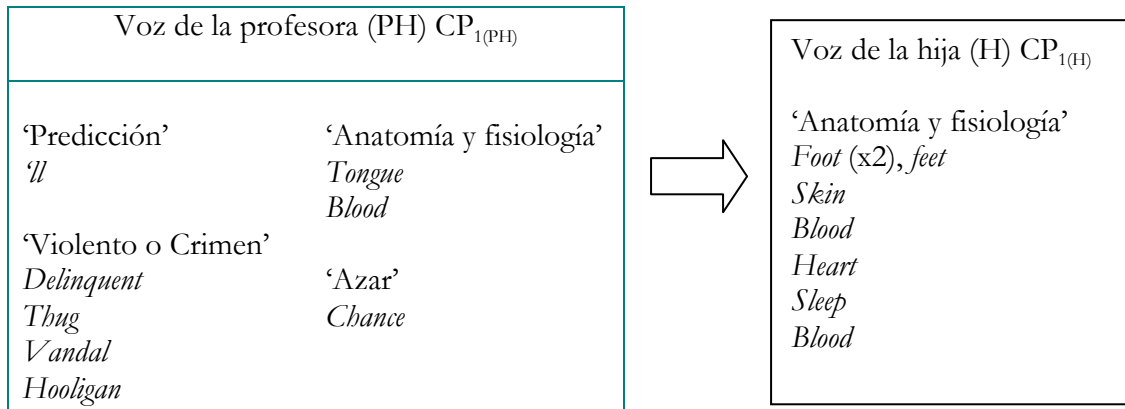


Tabla 34: El cuerpo, (H) y (PH)

T34(1)	We're practising for the school show I'm trying to do the Cha Cha and the Black Bottom but I can't get the steps right my right <b>foot's</b> left and my left foot's right	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 49-52
T34(2)	but I can't get the steps right my right foot's left and my left <b>foot's</b> right	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 49-52
T34(3)	[...] I thought you people had it in your blood]. My <b>skin</b> is hot as burning coal like that time she said Darkies are like coal in front of the whole class--- [...]	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 55-59
T34(4)	in front of the whole class---my <b>blood</b> what does she mean? [...]	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 59-61
T34(5)	my <b>feet</b> step out of time, my heart starts to miss beats like when I can't sleep at night--- <i>What Is In My Blood?</i> The bell rings, it is time.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 64-66
T34(6)	my feet step out of time, my <b>heart</b> starts to miss beats like when I can't sleep at night--- <i>What Is In My Blood?</i> The bell rings, it is time.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 64-66

T34(7)	my feet step out of time, my heart starts to miss beats like when I can't <b>sleep</b> at night--- <i>What Is In My Blood?</i> The bell rings, it is time.	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 64-66
T34(8)	my feet step out of time, my heart starts to miss beats like when I can't sleep at night--- <i>What Is In My <b>Blood?</b></i> [...]	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 64-66

T33(3) [...] Come on, show  
us what you [(H)] can do. I [(PH)] thought  
you people had it in your **blood**

*Blood* en el discurso de (PH) co-aparece con *it*, que alude a la capacidad de bailar el *Black Bottom*, y con *people* [T33(3)]; esto es, co-ocurre con términos asociados al concepto de habilidad y a un grupo étnico. Así, (PH) categoriza a todas las personas en dicho grupo atendiendo a las mismas características. La sangre se describe como un símbolo de unión entre personas que comparten la misma raza, así como el vínculo que determina las características de dichas personas. La colocación *you people* y, a su vez, la delimitación de *blood* con el determinante posesivo *your*, resulta en la separación de, por un lado, el emisor del mensaje (PH) y, por otro lado, el receptor (H) y el conjunto de personas que están vinculadas al mismo. Esta delimitación incrementa el valor segregacionista del contenido del mensaje.

La doble repetición del grupo nominal *my blood* en la locución de (H) indica la repercusión que las palabras de la profesora ejercen sobre la manera en la que la hija percibe su entorno [(T34(4) y T34(8)]. Así, *blood* co-aparece en todos los casos con el determinante posesivo *my*, siempre aludiendo a (H). A su vez, *blood* forma siempre parte de una estructura interrogativa, que alude al desconocimiento o incompreensión de esta. La co-ocurrencia de *blood* con las formas léxicas *class* y *bell* asocia estas preocupaciones con el entorno del colegio y, por extensión, con la profesora, a quien hace referencia el pronombre personal *she* [T34(4)]. Finalmente, el desconcierto de la hija está destacado en el texto a partir del uso de la cursiva para marcar la pregunta: *What is in my Blood?* [T34(8)].

[T34(4)] in front of the class --- my blood  
what does she [(PH)] mean? [...]

[T34(8)] *What is in my Blood?* The bell ring, it is time.

El desconcierto interno de la hija ante las palabras de la profesora está externamente manifestado a través de: la incapacidad para coordinar los pasos del baile [T34(1), T34(2) y T34(5)], el color de la piel [T34(3)], y el latir del corazón [T34(6)].

**T34(1)** y T34(2) my right **foot's** left and my left foot's right

[T34(5)] My **feet** step out of time [...]

[T34(3)] My **skin** is hot as burning coal

Like that time she said Darkies are like coal

[T34(6)] [...] my **heart** starts

to miss beats like when I can't **sleep** at night

El ejemplo T34(3) relaciona el discurso de la hija con, o bien el de la profesora [T34(3)], o bien el de la madre biológica (37). En el primer caso, los símiles *hot as burning coal* y *Darkies are like coal* están sustentados en las características del mismo objeto (*coal*), ya sea en sus propiedades candentes, ya sea en su color. Este paralelismo muestra cómo la hija ha asimilado el mensaje discriminatorio de la profesora y lo utiliza para retratarse. En el segundo caso, ambas, las voces poéticas de la hija [T34(3)] y de la madre biológica (37), describen su actitud ante la segregación racial del entorno a través de la forma léxica *burn*, la cual adquiere un valor polisémico: por un lado, *burn*<sub>1</sub> recoge el sentido literal de la forma léxica: *destroy by fire -VT*; y por otro, *burn*<sub>2</sub> hace referencia a un significado metafórico: *feel strong emotion, especially anger or passion*.

(37) Olubayo was the colour of **peat**

when we [(MB) y (PB)] walked out heads turned

like horses, folk stood like trees

their eyes fixed on us --- it made me

**burn**, that hot glare; my hand

would sweat down to his bone.

'Chapter 7: Black Bottom', vs. 83-88

Mientras que, al igual que ocurría en relación a la profesora (PH), el vínculo de la hija (H) con un compañero de colegio (CH) está marcado por la actitud racista de (CH) hacia (H), la posición de esta última aquí es distinta ya que (H) reacciona ofensivamente a los comentarios racistas de (CH).<sup>144</sup> Dicha relación queda representada en los términos que co- aparecen con *eyes* [T35(1)], *fist* [T35(2)], *tears* [T35(4)] y *hairs* [T35(5)] (Tabla 35), los cuales están recogidos en el campo semántico ‘cuerpo’.

Tabla 35: El cuerpo, (H) y (CH)

T35(1)	[Sam-bo] He plays the word like a bouncing ball but his <b>eyes</b> move fast as ping pong	‘Chapter 7:Black Bottom’, vs. 19-20
T35(2)	I knee him in the balls. What was that? My <b>fist</b> is steel; I punch and punch his gut.	‘Chapter 7:Black Bottom’. Vs. 23-24
T35(3)	My fist is steel; I punch and punch his <b>gut</b> . Sorry I didn't hear you? His tears drip like wax.	‘Chapter 7:Black Bottom’. Vs. 24-25
T35(4)	Sorry I didn't hear you? His <b>tears</b> drip like wax. Nothing he heaves I didn't say nothing.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 25-26
T35(5)	[...] He turns and shouts Dirty Darkie I chase him again. Blonde <b>hairs</b> in my hand. Excuse me!	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 27-29

*Fist*, *tears* y *eyes* están descritos de acuerdo a metáforas o símiles, los cuales muestran que la discusión entre (H) y (CH) está narrada desde la perspectiva de (H). El puño de la niña está, por un lado, descrito como [+acero] y [+resistente], atendiendo a las características de *steel* [T34(2) y T34(3)]; y, por otro lado, *fist* es el campo fuente a partir del que la hija describe el tamaño o el alcance del compañero: *a fistful of anorak* [...] (‘Chapter 7: Black Bottom’, v.18).

La posición de (H) ante (CH) queda a su vez manifiesta en las lágrimas del compañero, que están caracterizadas según los rasgos que comparten con *wax* [T34(4)]; esto es, a partir de las características: [+derretidas], [+constantes], [+altas temperaturas]. Por su parte, la actitud de (CH) con respecto a (H) se observa en la descripción del movimiento de los ojos [T35(1)] atendiendo a las características comunes con el tenis de mesa: [+veloz], [+de lado a lado]. La comparación de los ojos con el campo semántico del

<sup>144</sup> La hija queda representada como sujeto actor en una serie de procesos materiales que afectan a (CH) como sujeto paciente: I [(H)] *chase* his [(CH)] [*Sambo Sambo*] all the way from the school gate (‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 17); [...] I [(H)] *chase* him [(CH)] again (‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 28); I [(H)] *shove* him [(CH)] up against the wall (‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 21); I [(H)] *knee* him [(CH)] in the balls [...] (‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 23); [...] I [(H)] *punch* and *punch* his gut (‘Chapter 7: Black Bottom’, v. 24)

deporte comienza en el verso anterior a partir de los términos *play* y *ball*: [*Sam-bo*]. *He plays the word like a bouncing ball* ('Chapter 7: Black Bottom, v.19). El término *ball* adquiere un valor semántico distinto en *I knee him in the balls* [...]. En este último caso, que no ha sido reconocido en la clasificación automática del campo léxico 'anatomía' en CP<sub>1</sub>, *balls* es un término coloquial para aludir a los órganos masculinos.<sup>145</sup>

Finalmente y pese a no formar parte del grupo de 'anatomía', otros términos que representan los campos fuente a partir de los que (H) describe a su compañero de colegio, y evidencia la posición de (H) ante (CH), son *shite* y *rat*: *wee shite* ('Chapter 7: Black Bottom', v. 22), *he is a rat running* ('Chapter 7: Black Bottom', v. 27).

Los discursos de la profesora, el compañero y la hija están enlazados en una cadena léxica causal (*Gráfico 21*). Si bien los tres están caracterizados por los campos semánticos de 'evaluación: negativa', 'violencia' o 'crimen' y 'juicios de apariencia despectivos', el origen de esta selección léxica se encuentra en la locución de la profesora. Esta relación se observa en el contenido racista con el que (CH) se dirige a (H), así como en la repetición de *Darkie* en las locuciones de (PH) y (CH). La voz poética del compañero de colegio (CH) parece asimilar el discurso que la profesora utiliza en el contexto de la clase [(38) y (39)] y que está marcado por los términos segregacionistas *you people* y *Darkies*, así como por la discriminación física de la niña (*blood*).<sup>146</sup>

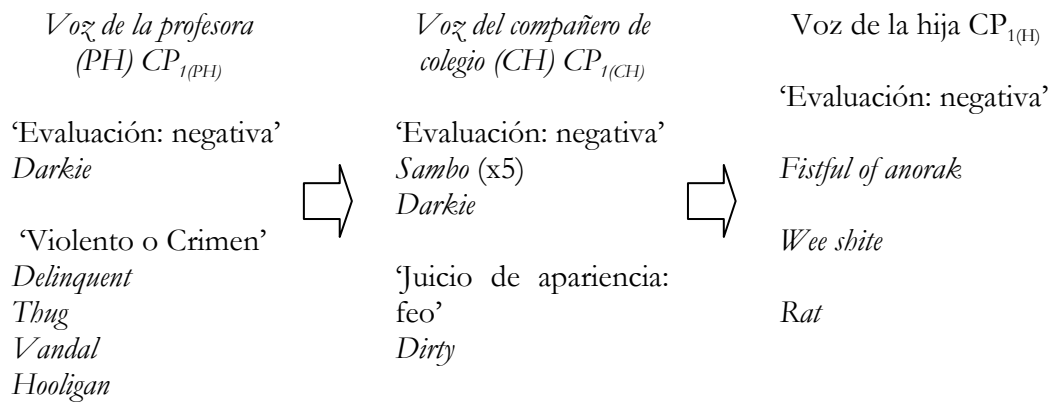
(38) My teacher shouts from the bottom  
of the **class** [Come on, show  
us what you can do I thought  
*you people* had it in your *blood*]

(39) like that time she said *Darkies* are like coal  
in front of the whole **class** [...]

<sup>145</sup> La selección léxica en el poemario incluye dos grupos de formas de palabra que aluden, en primer lugar, a la sexualidad femenina y masculina; y, en segundo lugar, a zonas del cuerpo consideradas socialmente tabú. Estos términos, *breasts*, *nipples*, *balls* o *bottom*, transgreden las limitaciones que pueden estar tradicionalmente asociadas al tipo de vocabulario recogido en un texto literario. Dichas palabras están a su vez recogidas en la locución de otras voces poéticas en la producción literaria de Jackie Kay. Por ejemplo, la voz poética en *Hottentot Venus* (Anexo CP<sub>1</sub>) describe la humillación social que sufre a partir de las características de sus órganos sexuales y fisionomía. Así, la selección léxica en el poema incluye términos como *genitals* (vs. 2, 9 y 12), *anus* (v. 2), *lips* (en relación con *genitals*, vs. 11-29), *privates* (v.19) y *buttocks* (vs. 3 y 39).

<sup>146</sup> El siguiente verso alude a la influencia de la profesora sobre los compañeros de colegio: *the other kids are all right till she [(PH)] starts* ('Chapter 7: Black Bottom', v. 63),

Gráfico 21: Relación léxico-semántica de (PH) a (CH) y (H)



La locución de (CH) gira en torno al campo semántico de ‘evaluación negativa’, que incluye la repetición de *Sambo*, hasta cinco veces. *Sambo* es un término despectivo y vejatorio para hacer alusión a la población negra. Así queda registrado en el *Oxford English Dictionary: A nickname for a Negro. Now used only as a term of abuse*, así como en *The Historical Thesaurus of English*. Este último data el inicio del término en el año 1704 y, a su vez, el uso peyorativo del mismo en la actualidad (Tabla 36).<sup>147</sup> Finalmente, cinco de los seis casos de *Sambo* en *The Scottish Corpus of Text and Speech* hacen alusión al libro de Helen Bannerman ‘The Story of Little Black Sambo’ (1899), que ha sido motivo de controversia debido a sus ilustraciones, así como a la carga semántica peyorativa asociada a *Sambo* en la actualidad (Tabla 37). El anexo CP<sub>1</sub> incluye la imagen de la portada de la versión que está a la venta en Estados Unidos.<sup>148</sup> En esta, el enunciado que precede al título alude a las restricciones mencionadas: *The only authorized American edition*.

Tabla 36: *Sambo* en *The Historical Thesaurus of English* (ENROLLER).

SELECT	PART	HEADING	WORD	DATE	CMAIN
<input checked="" type="checkbox"/>	n	Black person	sambo	1704– derog.	<a href="#">01.02.07.07.02.07</a>
<input checked="" type="checkbox"/>	n	.person negro and Amerindian	sambo	1748–1884	<a href="#">01.02.07.07.02.18</a>

<sup>147</sup> El término *Sambo* no está incluido en el *Visual Thesaurus*.

<sup>148</sup> Hemos obtenido la imagen de la página web oficial de la empresa *Amazon*, que confirma la posibilidad de compra del libro.

Tabla 37: *Sambo* en *The Scottish Corpus of Text and Speech* (ENROLLER)

Title	Author	Multimedia	Word count	Freq.	Norm.
<b>Craibers: 13 - E Cheef</b>	Fenton, Alexander		1,136	1	0.88
... silly boo, boozy puts, gloopie, gloopie soopy, <b>Sambo</b> . Aye, ere wis mair tee - I min on spango, sprogrorthy, ...					
<b>Interview with Evelyn Entwistle for Scottish Readers Remember Project</b>	N/A	Audio	19,719	3	0.15
... there I kinda thought you might be meaning Little Black <b>Sambo</b> , //who was also around at the time.// F1195: //No, ... ... time.// F1195: //No, no, yes I had Little// //Black <b>Sambo</b> , yes I had these books too.// F1189: //Mmhm mmhm.// ... ... Yes they could've gone to Africa, yes, Little Black <b>Sambo</b> and all. F1189: [laugh]. Well someone benefited ...					
<b>Interview with Rev. John G. Sinclair for Scottish Readers Remember Project</b>	N/A	Audio	13,717	2	0.15
... you in //any way?// M1194: //Oh, // "Little Black <b>Sambo</b> " and things like that //that weren't supposed to be ... ... F1189: //Mm mmhm. [laugh]// Er well "Little Black <b>Sambo</b> " is interesting cause it was actually written by a ...					

Tal y como ha mostrado el estudio léxico-semántico del discurso de la voz poética de la hija (H), la experiencia de (H) ante el proceso de adopción está desarrollada en torno a la descripción de los conceptos de maternidad y paternidad, que atienden al contraste entre el vínculo genético y afectivo; una oposición que aparece principalmente indicada en la preferencia semántica de *blood* y en el campo semántico de ‘anatomía y fisiología’. Este último está relacionado con la genética, la similitud física y el origen biológico. La posición de la hija está sustentada en la relación con su familia adoptiva [(MA) y (PA)] y biológica [(MB), (HeMB) y (MMB)]. Esto es, en la cercanía de la primera, marcada por distintos motivos en términos como *ma*, *mammy*, *mum*, *dad*, *best*, *luvly*, *pick*, *say*, *tell*, en comparación con la falta de identificación con la segunda, indicada en *faceless*, *far away* o *imaginings*, entre otros. Finalmente, el proceso de adopción está presentado en el contexto de la segregación racial que la hija sufre en su entorno escolar, que ha quedado reflejada en la carga semántica negativa del discurso de (PH) (*darkie*, *thug*, *vandal*, *booligan*) y en el modo en el que esta repercute en la relación de (CH) y (H).

## 5.2. ESTUDIO LÉXICO-SEMÁNTICO DE LA VOZ POÉTICA

(MA)–Madre Adoptiva

[...] *Closer than blood*

*Thicker than water. Me and my daughter*

‘When I’m by myself watching the box’, vs. 16 y 17

### 5.2.1. Introducción

Esta sección incluye el análisis léxico-semántico de la locución de la madre adoptiva con intención de describir la manera en la que dicha voz poética representa el proceso de adopción como hilo conductor en todo el poemario. El estudio se centra en aquellas formas de palabra y grupos léxicos que sobresalen estadísticamente en el discurso de (MA) (CP<sub>2</sub>) en comparación con las locuciones de ambas, la hija (H) (CP<sub>1</sub>) y la madre biológica (MB) (CP<sub>3</sub>). Por otra parte, el análisis está a su vez sustentado en el valor léxico-semántico de los mensajes propios a la red de voces dependientes en la locución de la madre adoptiva, los cuales han sido organizados en siete bancos de datos. Esta primera aproximación cuantitativa resulta en el posterior análisis y valoración de, por un lado, los temas que estructuran la experiencia de la madre adoptiva; y, por otro lado, la forma en la que dichos temas quedan descritos en su discurso.

La primera fase del análisis, el acercamiento cuantitativo, ha sido realizada a partir de las aportaciones que la lingüística de corpus nos proporciona. Esta metodología permite el estudio contrastivo de CP<sub>2</sub> (MA) y CR<sub>2</sub> [(H) y (MB)], el cual deriva en un listado de formas de palabra clave, así como en un segundo listado de grupos léxicos clave. En ambos casos, las categorías se caracterizan, ya sea por tener una frecuencia estadísticamente superior en relación al corpus de referencia, ya sea por registrar una frecuencia significativamente menor en comparación con la norma establecida por CR<sub>2</sub>. En el primer caso, hablamos de palabras o campos semánticos clave positivos; en el segundo caso, de categorías clave negativas.

El estudio contrastivo de las formas léxicas clave a partir de la herramienta *KeyWords* del programa *WordSmith Tools 5.0*. aporta la siguiente relación de formas de palabra positivas, ordenadas de mayor a menor significación estadística: *told, girl, child,*



*want, your, they, wanted, little* y *think* (Tabla 1). Todas ellas responden a una frecuencia mínima de tres, así como a un valor de probabilidad de 0'01. Nótese que la significación estadística viene determinada por el número de apariciones de la forma de palabra en CP<sub>2</sub> y CR<sub>2</sub>, de forma que, si bien *want* está repetida hasta ocho veces en CP<sub>2</sub>, esta forma tiene una significación estadística menor que *told*, que aparece hasta un total de seis veces en CP<sub>2</sub>.

Tabla 1: Formas de palabra clave, (MA) vs. [(H) + (MB)]

N	Key word	Freq.	%RC. Freq.	RC. %	Keyness	P	Lemmas	Set
1	TOLD	6	0.41	0	13.26	0.0002715465		
2	GIRL	5	0.34	0	11.05	0.0008891241		
3	CHILD	5	0.34	0	11.05	0.0008891241		
4	WANT	8	0.55	2	0.07	9.28	0.0023154786	
5	YOUR	8	0.55	2	0.07	9.28	0.0023154786	
6	THEY	8	0.55	2	0.07	9.28	0.0023154786	
7	WANTED	4	0.27	0	8.83	0.0029560418		
8	LITTLE	4	0.27	0	8.83	0.0029560418		
9	THINK	6	0.41	1	0.03	8.32	0.0039231717	

Por su parte, la identificación de los campos semánticos clave ha sido realizada a partir de la herramienta *Key Domain Cloud* del programa *W-matrix3*. La clasificación queda delimitada atendiendo a una frecuencia mínima de tres formas de palabra en cada grupo léxico, así como a un valor de probabilidad de 0'01. Dicha búsqueda resulta en el campo semántico clave negativo de ‘anatomía y fisiología’ y, a su vez, en los grupos léxicos clave positivos de ‘deseado’ y ‘discurso: comunicación’ (Tabla 2).

Tabla 2: Campos semánticos clave, MA vs. [H y MB]

Item	O1	%1	O2	%2	LL
1 B1	21	1.48	105	3.67 -	17.43 Anatomía y fisiología
2 X7+	16	1.13	11	0.38 +	7.69 Deseado
3 Q2.1	35	2.47	37	1.29 +	7.32 Discurso: Comunicación

Los tres campos semánticos clave que resultan del estudio contrastivo están a su vez incluidos en el *Gráfico 1*. En este gráfico, los grupos con mayor significación estadística están indicados con un tamaño de letra mayor y, a su vez, los campos semánticos negativos vienen representados en cursiva.

# Anatomy and physiology Speech: Communicative Wanted

Finalmente, y en relación a los bancos de datos, el tratamiento de los mismos conlleva un primer acercamiento cuantitativo, si bien un estudio contrastivo no es posible debido al escaso número de formas de palabra que dichos bancos contienen. Así, en un primer estadio, calculamos el cómputo de formas léxicas a partir de la herramienta *WordList* de *WordSmith Tools 5.0.*; y, a su vez, identificamos los campos semánticos según la clasificación automática del programa *W-matrix*. El uso del sistema semántico propuesto por USAS en ambos, la locución de (MA) y los mensajes en los bancos de datos, favorece la comparación de la aportación léxico-semántica del discurso de la voz poética principal con aquella correspondiente a la locución de cada una de las voces dependientes.

Los bancos de datos en CP<sub>2</sub> recogen los mensajes de las voces de las agencias de adopción [CP<sub>2(A)</sub>], la consejera social [CP<sub>2(CS)</sub>], la hija [CP<sub>2(H)</sub>], la madre biológica [CP<sub>2(MB)</sub>], las madres de los compañeros de colegio de (H) [CP<sub>2(MCH)</sub>], el padre adoptivo [CP<sub>2(PA)</sub>], y la sociedad escocesa [CP<sub>2(SE)</sub>].<sup>149</sup> La *Tabla 3* contiene el número de formas de palabra en cada banco.

---

<sup>149</sup> Hacemos referencia a los bancos a partir de las siglas asociadas al corpus principal del que han sido extraídos, junto a las siglas relacionadas con la voz dependiente responsable del mensaje.

Tabla 3: Datos estadísticos de los bancos vinculados a la locución de (MA)

	Overall	1	2	3	4	5	6	7
text file	Overall	A.txt	CS.txt	H.txt	MB.txt	MCH.txt	PA.txt	SE.txt
file size	439	71	133	52	37	35	49	62
tokens (running words) in text	77	15	20	9	8	6	7	12
tokens used for word list	77	15	20	9	8	6	7	12
sum of entries								
types (distinct words)	56	14	18	9	6	2	7	12
type/token ratio (TTR)	72.73	93.33	90.00	100.00	75.00	33.33	100.00	100.00

La información sobre las formas de palabra en cada uno de los bancos de datos está incluida en las tablas que mostramos seguidamente. Las formas léxicas quedan aquí clasificadas atendiendo a los campos semánticos, la frecuencia absoluta; y, finalmente, la frecuencia relativa.

Mientras que la locución de la voz de las agencias de adopción [CP<sub>2(A)</sub>] (Tabla 4) no incluye ningún campo semántico prominente, esta aparece caracterizada por los valores de ‘posesión’ y ‘probabilidad’, ambos valores centrales en la relación de las agencias con los padres adoptivos. A nuestro entender, la forma de palabra *baby* no está tan relacionada con el grupo de ‘tiempo: nuevo y joven’, como con aquel de ‘parentesco’.

La selección pronominal en el discurso de la consejera social CP<sub>2(CS)</sub> (Tabla 5) indica los participantes en la conversación: la consejera (CS) y la madre adoptiva (MA). Pese a que las formas léxicas *peace* y *nuclear weapons* están asociadas, respectivamente, a los grupos de ‘calma’ y ‘ciencia/tecnología’ de acuerdo con el sistema de categorización de UCREL, dichas formas están relacionadas con un grupo que hemos denominado ‘paz’ en CP<sub>2(CS)</sub>. Así, este último grupo aparece representado como decisivo en relación a la idoneidad de (MA) como madre adoptiva. A su vez, el significado recogido en *different*, *m all for*, e *interesting*, vinculado respectivamente a ‘comparación’, ‘gustos’, e ‘interés’, forma parte del valor evaluativo que caracteriza el mensaje de (CS). Por último, *well*, si bien funciona como un marcador discursivo, está clasificado por el programa como parte del grupo de ‘evaluación: buena’.

Las palabras de la hija en CP<sub>2(H)</sub> (Tabla 6) están relacionadas con sus inquietudes en el momento en el que su madre le afirma no ser su madre verdadera. Así, los campos semánticos recogidos en este banco de datos incluyen ‘comparación: similar’, ‘color’ y ‘negativo’. Pese a que la forma de palabra *mammy* viene asociada al campo semántico de ‘gente: femenino’, creemos que esta debe incluirse en el grupo de ‘parentesco’, ya que *mammy* describe el vínculo entre (H) y (MA).

El mensaje de la madre biológica [CP<sub>2(MB)</sub>] (Tabla 7) recoge el triángulo de voces poéticas principales que estructuran el poemario y protagonizan el proceso de adopción: la hija (*her*), la madre adoptiva (*you*) y la madre biológica (*me*). A su vez, los grupos ‘probable’ y ‘permitido’ describen la posición de la madre biológica ante la madre adoptiva.

Por su parte, el aspecto sobresaliente en la locución de las madres de los compañeros de colegio de (H) [CP<sub>2(MCH)</sub>] (Tabla 8) viene dado por la repetición léxica, la cual marca la imposición de las voces sobre el receptor del mensaje, la madre adoptiva (MA).

Pese a la breve participación de la voz del padre adoptivo [CP<sub>2(PA)</sub>] (Tabla 9) en la locución de (MA), el contenido de su mensaje es central en la experiencia de esta última, ya que contiene la primera referencia a la adopción. Mientras que la forma léxica *adoption* está incluida en ‘obtener y posesión’, creemos que esta forma parte del campo semántico de ‘parentesco’. Por último y al igual que en [CP<sub>2(CS)</sub>] (Tabla 5), *well* tiene una función discursiva y no tanto un valor de evaluación positiva.

Finalmente, el banco de voces que forman parte del entorno de la madre adoptiva [CP<sub>2(SE)</sub>] (Tabla 10) recoge los significados de posesión, negación, oposición, y parentesco.<sup>150</sup> La clasificación automática del discurso de (SE) no reconoce el valor adversativo de *but* y *though*, ya que los clasifica en ‘papelera gramatical’ y, a su vez, ignora la idea de posesión aportada por *your own* al incluirlos en ‘pronombres’. Así mismo, igual al tratamiento de *baby* en CP<sub>2(A)</sub> o *mammy* en CP<sub>2(H)</sub>, entendemos que *child* en el contexto

---

<sup>150</sup> Denominamos *sociedad escocesa (SE)* a las voces que forman parte del entorno de la madre adoptiva, pese a que entendemos que la aportación semántica del discurso de estas voces no equivale tanto a la actitud de toda la sociedad escocesa de la época como a aquella que determina la experiencia particular de la madre adoptiva.

de la conversación de (PA) y (MA) está asociado a ‘parentesco’, y no tanto a la categoría general ‘gente’.

Tabla 4: CP<sub>2(A)</sub>

<i>CP<sub>2(A)</sub></i>			
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec. Frecuencia Relativa
are	A3+	Existente	1 8'33
sure	A7+	Probable	1 8'33
have	A9+	Obtener y posesión	1 8'33
baby	T3--	Tiempo: Nuevo y joven	1 8'33
in_that_case	Z4	‘Papelera discursivo’	1 8'33
oh_well			1 8'33
yes			1 8'33
a	Z5	‘Papelera gramatical’	1 8'33
for			1 8'33
we	Z8	Pronombres	1 8'33
you			2 16'67

Tabla 5: CP<sub>2(CS)</sub>

<i>CP<sub>2(CS)</sub></i>			
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec. Frecuencia Relativa
's	A3+	Existente	1 5.26
are			1 5.26
well	A5.1+	Evaluación: Bueno	1 5.26
different	A6.1-	Comparación: diferente	1 5.26
have	A9+	Obtener y posesión	1 5.26
'm_all_for	E2+	Gustar	1 5.26
peace	E3+	Calma	1 5.26
home	H4	Residencia	1 5.26
interesting	X5.2+	Interesado/emocionado/enérgico	1 5.26
nuclear_weapons	Y1	Ciencia y tecnología en general	1 5.26
oh	Z4	‘Papelera: discurso’	2 10.53
against	Z5	‘Papelera gramatical’	1 5.26
an			1 5.26
I		Pronombres	1 5.26
it			1 5.26
myself	Z8		1 5.26
you			2 10.53

Tabla 6: CP<sub>2(H)</sub>

<i>CP<sub>2(H)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia Relativa
why	A2.2	Causa y efecto/ Conexión	1	10.00
are	A3+	Existente	1	10.00
same	A6.1+++	Comparación: similar	1	10.00
colour	O4.3	Color y gamas de color	1	10.00
mammy	S2.1	Gente: Femenino	1	10.00
and	Z5	'Papelería gramatical'	1	10.00
the			1	10.00
n't	Z6	Negativo	1	10.00
me	Z8	Pronombres	1	10.00
you			1	10.00

Tabla 7: CP<sub>2(MB)</sub>

<i>CP<sub>2(MB)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
can	A7+	Probable	2	25.00
let	S7.4+	Permitido	1	12.50
see	X3.4	Sensorial: Vista	1	12.50
her		Pronombres	1	12.50
me	Z8		1	12.50
you			2	25.00

Tabla 8: CP<sub>2(MCH)</sub>

<i>CP<sub>2(MCH)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
Tell	Q2.2	Actos de habla	3	50.00
You	Z8	Pronombres	3	50.00

Tabla 9: CP<sub>2(PA)</sub>

<i>CP<sub>2(PA)</sub></i>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
's	A3+	Existente	1	11.11
well	A5.1+	Evaluación: Bueno	1	11.11
adoption	A9+	Obtener y posesión	1	11.11
always	N6+++	Frecuente	1	11.11
know	X2.2+	Informado, erudito	1	11.11
do	Z5	'Papelería gramatical'	1	11.11
there	Z5		1	11.11
n't	Z6	Negativo	1	11.11
i	Z8	Pronombres	1	11.11

Tabla 10: CP<sub>2(SE)</sub>

CP <sub>2(SE)</sub>				
Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia Relativa
's	A3+	Existente	1	8.33
is			1	8.33
having	A9+	Obtener y posesión	1	8.33
child	S2	Gente	1	8.33
but		'Papelera Gramatical'	1	8.33
like	Z5		1	8.33
though			1	8.33
not	Z6	Negativo	1	8.33
it	Z8	Pronombres	1	8.33
your_own			1	8.33
'ah	Z99	No reconocido	1	8.33
it'			1	8.33

En la segunda fase del análisis, la aproximación cualitativa, describimos la perspectiva de la madre adoptiva ante la adopción, atendiendo, por un lado, a la aportación semántica de las formas de palabra y los grupos léxicos clave; y, por otro lado, al modo en el que la carga semántica de los mensajes propios a las voces dependientes determina la experiencia de la madre adoptiva.

Las distintas manifestaciones de las formas léxicas clave están estudiadas en su contexto a partir de las aportaciones de la herramienta *Concord* de *WordSmith Tools 5.0*. . A partir de la descripción del valor denotativo, connotativo y referencial de cada palabra; así como su frecuencia, procedemos a estudiar el intercambio semántico de la forma léxica con aquellos términos con los que co-aparece, el cual determina en ocasiones la preferencia semántica o la prosodia discursiva de la palabra objeto de estudio. Mientras que las co-ocurrencias son calculadas atendiendo a una extensión de 4:4 o 5:5, el ámbito de búsqueda se extiende con la intención de incluir otras palabras que están recogidas en un ámbito mayor y que participan igualmente en el valor de la forma léxica clave. Este vínculo puede establecerse a partir de una relación de sinonimia, antonimia o inclusión, o formando parte del grupo léxico que marca la preferencia semántica de la forma de palabra clave. En último lugar, consideramos la forma léxica en relación con aquellas formas en CP<sub>2</sub> con las que mantiene un vínculo semántico.

Por otra parte, los campos semánticos clave son analizados atendiendo a la frecuencia que deriva del estudio contrastivo, así como al co-texto de las palabras que los forman. Así, consideramos, por una parte, el significado denotativo de dichas formas léxicas y, por otra parte, el posible valor connotativo y referencial. En algunas ocasiones, el estudio individual de las formas léxicas así como del resto de formas de palabra en CP<sub>2</sub>, indica que la categorización automática de USAS es, o bien errónea, o bien incompleta. Este es el caso por ejemplo del número limitado de formas léxicas reconocidas en el campo semántico clave negativo de la ‘anatomía/fisiología’.

Finalmente, el estudio de los bancos de datos está realizado atendiendo a la relación léxico-semántica establecida entre la locución de las voces dependientes y aquella de la madre adoptiva (MA). Este análisis permite la descripción, por una parte, del vínculo de (MA) con dicha red de voces; y, por otra, de la manera en la que estas voces secundarias moldean la experiencia de (MA).

El siguiente análisis está organizado atendiendo a la aportación semántica de las categorías léxico-semánticas clave, que describen la manera particular en la que la madre adoptiva representa el proceso de adopción. El anexo CP<sub>2</sub> incluye el listado de concordancias de cada palabra clave. A su vez, y en relación a todos los campos semánticos clave, el anexo recoge las formas léxicas en cada grupo, presentadas en su co-texto.



5.2.2. Análisis

El análisis de las categorías clave en la locución de (MA) está presentado atendiendo a su participación en los temas que construyen su experiencia: el deseo frustrado de dar a luz, la adopción, la relación con (PA), la maternidad y el vínculo con (H).

El deseo frustrado de ser madre es el origen de la experiencia de la voz poética de la madre adoptiva ante el proceso de adopción. Este es el motivo que la conduce hacia su hija, la cual ocupa una posición central en su locución. La experiencia de la madre adoptiva queda a su vez descrita en relación con su pareja (PA), las agencias de adopción (A), la consejera social (CS), la sociedad que la rodea (SE), la hija (H), la madre biológica (MB), y las madres del colegio de la hija (MCH). La actitud de estas otras voces queda visible en la interrelación de sus discursos con el de (MA).

A. El deseo frustrado de dar a luz

El embarazo de (MA) está descrito en este conjunto de poemas a partir del conflicto emocional que resulta del contraste entre el ferviente deseo de dar a luz y la imposibilidad teórica de concebir. En la tabla siguiente presentamos las formas de palabra que están relacionadas con el modo en el que la madre adoptiva vive su infertilidad.

Tabla 11: El embarazo

T11(1)	I [(MA)] always <b>wanted</b> to give birth do that incredible natural thing that women do---I nearly broke down when I heard we [(MA) + (PA)]couldn't,	'I always wanted to give birth', vs. 1-4
T11(2)	I [(MA)] always wanted to <b>give birth</b>	'I always wanted to give birth', v. 1
T11(3)	I [(MA)] <b>want</b> to stand in front of the mirror swollen bellied so swollen bellied	'Chapter 1: The Seed', vs. 3-4
T11(4)	I [(MA)] want to stand in front of the mirror so swollen <b>bellied</b> so swollen bellied	'Chapter 1: The Seed', vs. 3-4.
T11(5)	I [(MA)] want to stand in front of the mirror so swollen bellied so swollen <b>bellied</b>	'Chapter 1: The Seed', vs. 3-4.

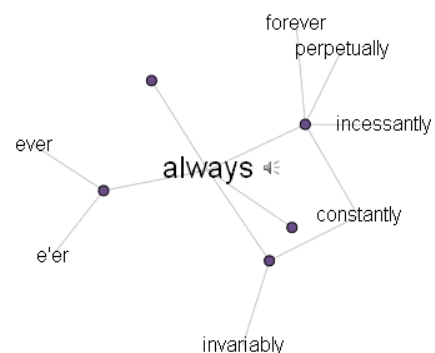
T11(6)	I [(MA)] <b>want</b> to lie on my back at night	'Chapter 1: The Seed', v.7
T11(7)	I [(MA)] <b>want</b> to pee all the time	'Chapter 1: The Seed', v.8
T11(8)	I [(MA)] want to lie on my <b>back</b> at night I want to <b>pee</b> all the time	'Chapter 1: The Seed', vs. 7-8
T11(9)	I [(MA)] <b>crave</b> discomfort like some women	'Chapter 1: The Seed', v. 11
T11(10)	I [(MA)] crave discomfort like some women <b>crave</b> chocolate or earth or liver	'Chapter 1: The Seed', vs. 11-12
T11(11)	I [(MA)] <b>want</b> the pain the tearing searing pain	'Chapter 1: The Seed', vs. 19-20
T11(12)	I [(MA)] <b>want</b> my <b>waters</b> to break like Noah's flood	'Chapter 1: The Seed', vs. 21-22
T11(13)	I [(MA)] <b>want</b> to push and push And scream and scream.	'Chapter 1: The Seed', vs. 23-24

El parto está caracterizado según los términos que co-aparecen con *give birth* [T11(1) y T11(2)], los cuales destacan el deseo frustrado y permanente de la voz poética (*wanted*, *always*, *couldn't* y *broke down*), su posición ante el embarazo (*incredible*, *natural*, *women*); y, finalmente, el respaldo de la figura del padre adoptivo (*we*).<sup>151</sup>

T11(1) y T11(2) I [(MA)] **always wanted to give birth**  
do that incredible natural thing  
that women do --- I nearly broke down  
when I heard we [(PA) + (MA)] couldn't

La gestación se desarrolla a través del deseo remoto y continuado de la madre adoptiva (*wanted*) así como por la imposibilidad lógica de cumplirlo (*couldn't*). El adverbio *always* en co-aparición con *wanted* define este deseo como [+constante], [+permanente] y [+perpetuo], tal y como queda reflejado en la red de asociaciones léxicas de *always* en VT (Gráfico 2). A su vez, su incapacidad deriva en el

Gráfico 2: Red léxica de *always*



<sup>151</sup> Mientras que algunas formas léxicas están situadas en una extensión mayor a 5:5, estas son a nuestro entender centrales en la descripción de la perspectiva ante el embarazo.

abatimiento físico (*broke down*<sub>1</sub>: *collapse due to fatigue, an illness, or sudden attack* -VT) y emocional (*broke down*<sub>2</sub>: *lose control of one's emotions* -VT). Finalmente, la forma remota *wanted* sitúa el deseo de (MA) en un tiempo pasado y establece así un contraste entre el momento presente y la plenitud emocional de (MA) tras la adopción.

Por otra parte, la perspectiva de la madre adoptiva aparece reflejada en la descripción del parto en co-ocurrencia con los términos *incredible*, *natural* y *women*. Así, frente a la definición de *give birth* en VT: *cause to be born*, (MA) describe este mismo término a partir de las características [+inverosímil/+admirable], [+ natural], [+biológico] y [+posibilidad lógica de toda mujer].

El adjetivo *natural: related by blood; not adopted* -VT, enlaza las locuciones de madre adoptiva e hija, ya que ambas aluden al vínculo genético en la descripción de las relaciones de parentesco. A su vez, la asociación de *give birth* con *women* niega la propia identidad de la voz poética, la cual carece de la posibilidad lógica con la que describe a toda mujer. Dicha asociación queda igualmente reflejada en VT, que incluye la siguiente acepción de *woman: a person who belongs to the sex that can have babies*. Finalmente, la figura del padre adoptivo aparece recogida en la forma pronominal *we*, que alude a ambos, (PA) y (MA), en relación a la imposibilidad lógica de concebir a un niño.

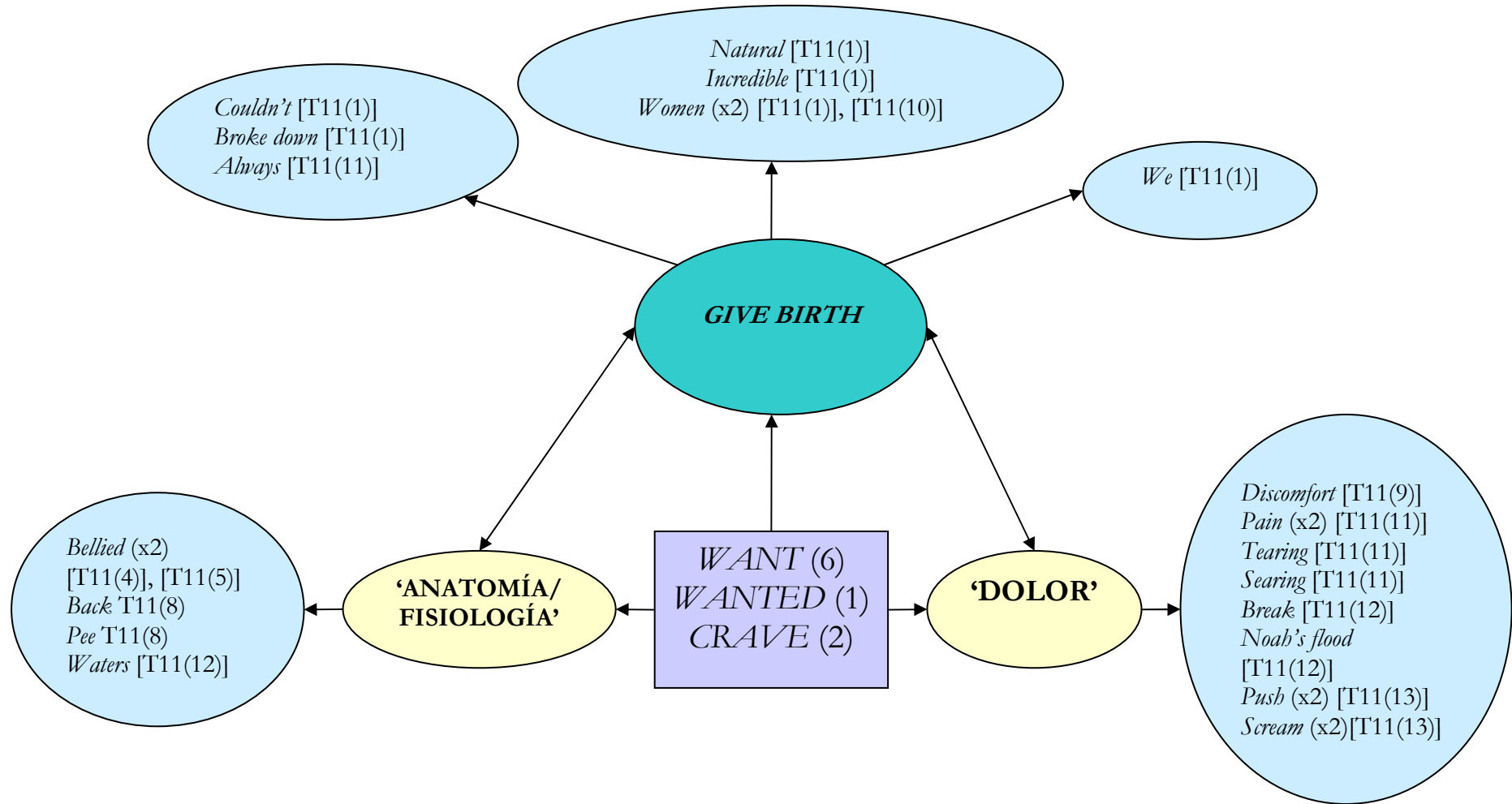
Junto a la referencia explícita al embarazo, *give birth* [T11(1)], la alusión al mismo resulta igualmente de los grupos léxicos de ‘anatomía/fisiología’ y ‘dolor’. El primero está vinculado a los cambios físicos durante el embarazo; el segundo a las molestias del proceso de gestación, así como al parto.

Tal y como muestra el *Gráfico 3*, la preferencia semántica de las formas léxicas *want*, *wanted* y *crave* está descrita en los grupos ‘anatomía/fisiología’, ‘dolor’ y ‘embarazo’.<sup>152</sup> Este gráfico recoge las formas de palabra que organizan los grupos ‘anatomía/fisiología’ y ‘dolor’, así como el conjunto de términos que co-ocurren con *give birth*.

---

<sup>152</sup> *Want* y *wanted* están estadísticamente marcados como palabras clave positivas en CP<sub>2</sub>, las cuales aparecen, respectivamente, hasta ocho y cuatro veces.

Gráfico 3: El deseo y el parto



Mientras que el grupo ‘anatomía/fisiología’ en CP<sub>2</sub> está marcado como estadísticamente negativo, este ocupa un papel central en la comprensión de la experiencia de la madre adoptiva al estar relacionado, por un lado, con el embarazo (*bellied*, *back*, *pee* y *waters*) y con la similitud física que resulta de la herencia genética (*blood*); y, por otro, con la descripción de las voces poéticas de la consejera (*Oh. Her eyes light up*, ‘Chapter 3: The Waiting Lists’, v.69) y de la madre adoptiva (*My heart started rat tat tat like a tin drum*, ‘Chapter 6: The Telling Part’, v.12) en dos momentos centrales en la experiencia de (MA): la evaluación de la consejera social y la negación de su identidad como madre verdadera.

Así, el embarazo está asociado al término *bellied* [T11(3), T11(4) y T11(5)], repetido dos veces. La definición de *bellied* en VT hace referencia explícita a su tendencia a co-aparecer: *having a belly, often used in combination*; y, a su vez, relaciona esta acepción a *big-bellied* y *great bellied*. La co-aparición de *swollen* y *bellied* destaca la descripción de la tripa a partir de su dimensión, la cual queda indicada en ambos términos. Esta aparece a su vez reflejada, por una parte, en la repetición del grupo adjetival *so swollen bellied* en el mismo verso; y, por otra parte, en la modificación *so: to a very great extent or degree* -VT. El tamaño exagerado de la tripa queda así relacionado con la vehemencia con la que (MA) desea concebir a un niño.

T11(3), T11(4) y T11(5) I [(MA)] **want** to stand in front of the mirror  
so swollen **bellied** so swollen **bellied**

La colocación *swollen bellied* queda recogida en el corpus BYU-BNC, si bien con una frecuencia menor al resto de palabras que co-aparecen con *swollen*. Mientras que las diez primeras co-ocurrencias de *swollen* en dicho corpus recogen términos que forman parte de ‘anatomía/fisiología’: *face*, *eyes*, *lips*, *mouth*, *glands*, *feet* y *ankle* (Tabla 12), *bellied* no aparece entre estas. Si bien el corpus registra dos casos de *swollen-bellied* (Tabla 13), estos no están asociados al cuerpo de una mujer embarazada.

Tabla 12: Co-ocurrencias de *swollen* en BYU-BNC

1	<input type="checkbox"/>	FACE	38
2	<input type="checkbox"/>	EYES	31
3	<input type="checkbox"/>	LIPS	29
4	<input type="checkbox"/>	RED	26
5	<input type="checkbox"/>	RIVER	18
6	<input type="checkbox"/>	MOUTH	17
7	<input type="checkbox"/>	GLANDS	14
8	<input type="checkbox"/>	BADLY	13
9	<input type="checkbox"/>	FEET	13
10	<input type="checkbox"/>	ANKLE	12

Tabla 13: *swollen bellied* en BYU-BNC

1	<a href="#">FPO</a>	<a href="#">W fict</a> <a href="#">prose</a>	A	B	C	a star-map cut to the Madreidetic colony out Alpha Proxima way, with shots of <b>swollen-bellied</b> children. And gallant Spiderglass was taking them food and medicine. The shot cut
2	<a href="#">K8R</a>	<a href="#">W fict</a> <a href="#">prose</a>	A	B	C	tears, was warm on her face. There were rats in the water, <b>swollen-bellied</b> , drowned. When the sea reached the top of the cave... into her

*Back* [T11(6) y T11(8)], *pee* [T11(7) y T11(8)] y *waters* [T11(12)] están igualmente relacionados con el embarazo, así como con el deseo frustrado de la madre adoptiva.<sup>153</sup> Los dos primeros, en co-aparición con *want*, vienen asociados a los cambios corporales del embarazo. Por su parte, *waters* hace referencia explícita al líquido amniótico que protege al embrión.<sup>154</sup>

T11(6), T11(7) y T11(8) I [(MA)] **want** to lie on my **back** at night

I **want** to **pee** all the time

T11(12) I [(MA)] **want** my **waters** to break

like Noah's flood

[T11(12)] muestra la co-aparición de *waters* y *break* junto a la referencia al parto, el cual queda descrito en el símil *like Noah's flood*. Por una parte, *flood* añade las características

<sup>153</sup> La clasificación automática del campo semántico de 'anatomía/fisiología' no incluye el término *waters*, el cual debe a nuestro entender formar parte de dicho grupo.

<sup>154</sup> *Waters: the serous fluid in which the embryo is suspended inside the amnion -VT.*

de [+desprendimiento], [+ abundante] y [-sequedad] a la descripción del parto;<sup>155</sup> y, por otra parte, la referencia explícita a *Noah's flood* participa en los valores de [+desbordamiento] y [+ copioso]<sup>156</sup>. El dolor físico, expresado en *pain* (x2) [T11(11)], *tearing* [T11(11)], *searing* [T11(11)], *push* (x2) [T11(13)] y *scream* (x2)[T11(13)], es objeto del deseo de (MA).

T11(11) I [(MA)] **want** the pain  
the tearing searing pain

T11(13) I [(MA)] **want** to push and push  
And scream and scream

La paradoja que resulta del énfasis con el que la voz poética marca el anhelo de sufrir indica el ímpetu de su deseo de ser madre. La repetición continuada de *push* y *scream* [T11(13)], enlazados en ambos casos por la conjunción *and*, indica que se trata de un dolor que perdura en el tiempo. Por su parte, *searing* y *tearing* en co-aparición con *pain* describen a este último como [+crítico], [+desagradable], [+grave], [+extremo] y [+intenso].<sup>157</sup> La segunda acepción de *tearing*: *marked by extreme intensity or emotions or convictions* en *VT* recoge a su vez el motivo por el que (MA) desea este tipo de dolor; esto es, la certeza y el vigor con el que anhela engendrar.<sup>158</sup>

Por último, la vehemencia con la que la voz de la madre adoptiva anhela concebir a un niño está indicada en el significado de *crave*, así como en su preferencia semántica, marcada por los grupos 'dolor' y 'comida'. Así, *crave* describe el deseo de la madre adoptiva como [+suplica], [+petición] y [+firme].<sup>159</sup> Estos valores quedan reforzados en el mapa de asociaciones de *crave* en *VT* (*Gráfico 4*), el cual establece una relación de inclusión entre este y *beg*, *pray* e *implore*.

<sup>155</sup> *Flood*: the rising of a body of water and its overflowing onto normally dry land -VT.

<sup>156</sup> *Noah's flood*: the great deluge that is said in the Book of Genesis to have occurred in the time of Noah; it was brought by God upon the earth because of the wickedness of human beings -VT.

<sup>157</sup> *Searing*: Severely critical -VT.

*Severely*: Intensely or extremely bad or unpleasant in degree or quality -VT.

*Tearing*: Shedding tears -VT.

<sup>158</sup> Ambos términos, *searing* y *tearing*, están fonéticamente marcados en la repetición de las vocales y la rima final.

<sup>159</sup> *Crave*: plead or ask for earnestly, call upon in supplication; entreat -VT.

La experiencia de la madre adoptiva se enfrenta a la de las mujeres embarazadas, atendiendo a la oposición de los grupos que co-ocurren con *crave*, ‘comida’ y ‘dolor’. El primero está convencionalmente vinculado a las mujeres embarazadas y estructurado a partir de: *chocolote*, *earth* y *liver*. El segundo está asociado a esta voz poética y representado en *discomfort*.<sup>160</sup>

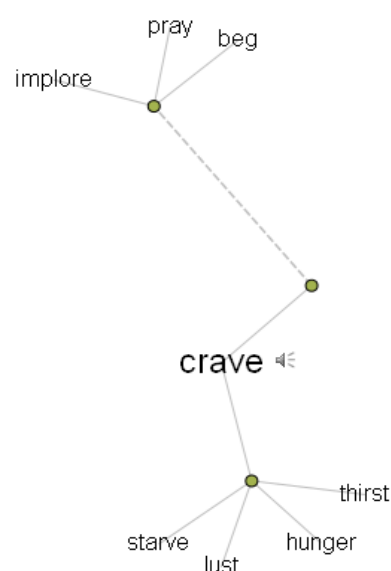
T11(9) y T11(10)

I [(MA)] **crave** discomfort like some women

**crave** chocolate or earth or liver.

Mientras que la co-ocurrencia de *crave* y ‘comida’ es una asociación recurrente, la co-aparición de *crave* y *discomfort* es inesperada. Así, en el *Visual Thesaurus*, *crave* aparece vinculado a ‘comida’ (*hunger*, *thirst* y *starve*), o ‘sexualidad’ (*lust*) (Gráfico 4); y, en BYU-BNC, las diez primeras co-ocurrencias de *crave* incluyen los términos *foods*, *food*, *sweet* y *chocolate* (Tabla 14, anexo CP<sub>2</sub>). La contradicción de desear el propio dolor viene así indicada en la colocación *crave discomfort*.

Gráfico 4: Red léxica de *crave*



<sup>160</sup> *Discomfort* forma a su vez parte del campo semántico ‘dolor’ que gira en torno a *want: pain* (x2) [T11(11)], *tearing* [T11(11)], *searing* [T11(11)], *push* (x2) [T11(13)] y *scream* (x2)[T11(13)].



Tabla 14: Co-ocurrencias de *crave* en BYU-BNC

1	<input type="checkbox"/>	FOODS	8
2	<input type="checkbox"/>	FOOD	6
3	<input type="checkbox"/>	THINGS	6
4	<input type="checkbox"/>	SWEET	5
5	<input type="checkbox"/>	SUCCESS	4
6	<input type="checkbox"/>	WITHOUT	4
7	<input type="checkbox"/>	WANT	4
8	<input type="checkbox"/>	INDULGENCE	3
9	<input type="checkbox"/>	CHOCOLATE	3
10	<input type="checkbox"/>	OTHERS	3

## B. La adopción

La adopción aparece representada a través de la posición de las agencias de adopción, el vínculo de la madre adoptiva (MA) y la consejera social (CS), y las voces discriminatorias del entorno de la madre adoptiva (SE).

### a. Las agencias

Pese a que *agency* no está registrada como una forma de palabra clave en CP<sub>2</sub>, a nuestro entender esta debe ser considerada como tal porque el cálculo de su frecuencia debe incluir las referencias a *agency/agencias* recogidas en pronombres, determinantes y grupos nominales omitidos. Así, mientras que *agency* aparece dos veces en la locución de (MA) ('Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 1 y 13), la ocurrencia de esta palabra aumenta hasta un total de diez veces a partir de la selección pronominal *they* ['Chapter 3: The Waiting Lists', v.9; 'Chapter 4: Baby Lazarus', v. 37; 'Chapter 7: Black Bottom', vs. 11 (x2), 13] y *you* ('Chapter 3: The Waiting Lists', v.16);<sup>161</sup> del determinante posesivo *their* ('Chapter 3: The Waiting Lists', v. 2), así como de la omisión del núcleo del grupo nominal ('Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 6, 8 y 14) [Tabla 15].

<sup>161</sup> *They* es una forma léxica clave en CP<sub>2</sub>, en el cual aparece un total de nueve veces, cinco de ellas en alusión a las agencias. Esta información confirma la prominencia estadística y semántica de las agencias en la locución de (MA).

Tabla 15: La adopción – [(MA) y (PA)] y (A)

T15(1)	The first agency we went to didn't <b>want</b> us on their lists,	'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 1-2
T15(2)	The second <b>told</b> us we weren't high enough earners.	'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 6-7
T15(3)	The third liked us but <b>they</b> had a five-year waiting list.	'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 8-9
T15(4)	The fifth <b>said</b> yes but again no babies.	'Chapter 3: The Waiting Lists', v.14
T15(5)	Just as we were going out the door I <b>said</b> oh you know we don't mind the colour. Just like that, the waiting was over.	'Chapter 3: The Waiting Lists', vs. 15-17
T15(6)	Our baby has passed. We can pick her up in two days. Two days for Christ's sake, could <b>they</b> not have given us a bit more notice?	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 34-37
T15(7)	<b>They</b> told us they had no babies at first	'Chapter 7: Black Bottom', v. 11
T15(8)	They <b>told</b> us they had no babies at first	'Chapter 7: Black Bottom', v. 11
T15(9)	They told us <b>they</b> had no babies at first	'Chapter 7: Black Bottom', v. 11
T15(10)	and I chanced it didn't matter what colour it was and <b>they</b> said [ <i>ob well are you sure in that case we have a baby for you---</i> ]	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 12-14
T15(11)	and I chanced it didn't matter what colour it was and they <b>said</b> [ <i>ob well are you sure in that case we have a baby for you---</i> ] to think she wasn't even thought of as a baby, my baby, my baby	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 12-16
T15(12)	and they said [ <i>ob well are you sure in that case we have a baby for you---</i> ] to <b>think</b> she wasn't even thought of as a baby, my baby, my baby	'Chapter 7: Black Bottom', vs. 13-16

Las referencias a las agencias de adopción están recogidas en los siguientes tres fragmentos [(1), (2) y (3)], los cuales forman parte de, respectivamente, los poemas 'Chapter 3: The Waiting Lists', 'Chapter 4: Baby Lazarus' y 'Chapter 7: Black Bottom'.

Seguidamente, estudiamos la representación de las agencias de adopción atendiendo a los términos que co-aparecen con *agency*, *they*, *you* y *their*. Las secciones (1), (2) y (3) incluyen a su vez ejemplos de las formas de palabra clave *want*, *told*, *they* y *think*; así como de *said*, asociada al campo semántico clave de ‘discurso: comunicación’.<sup>162</sup>

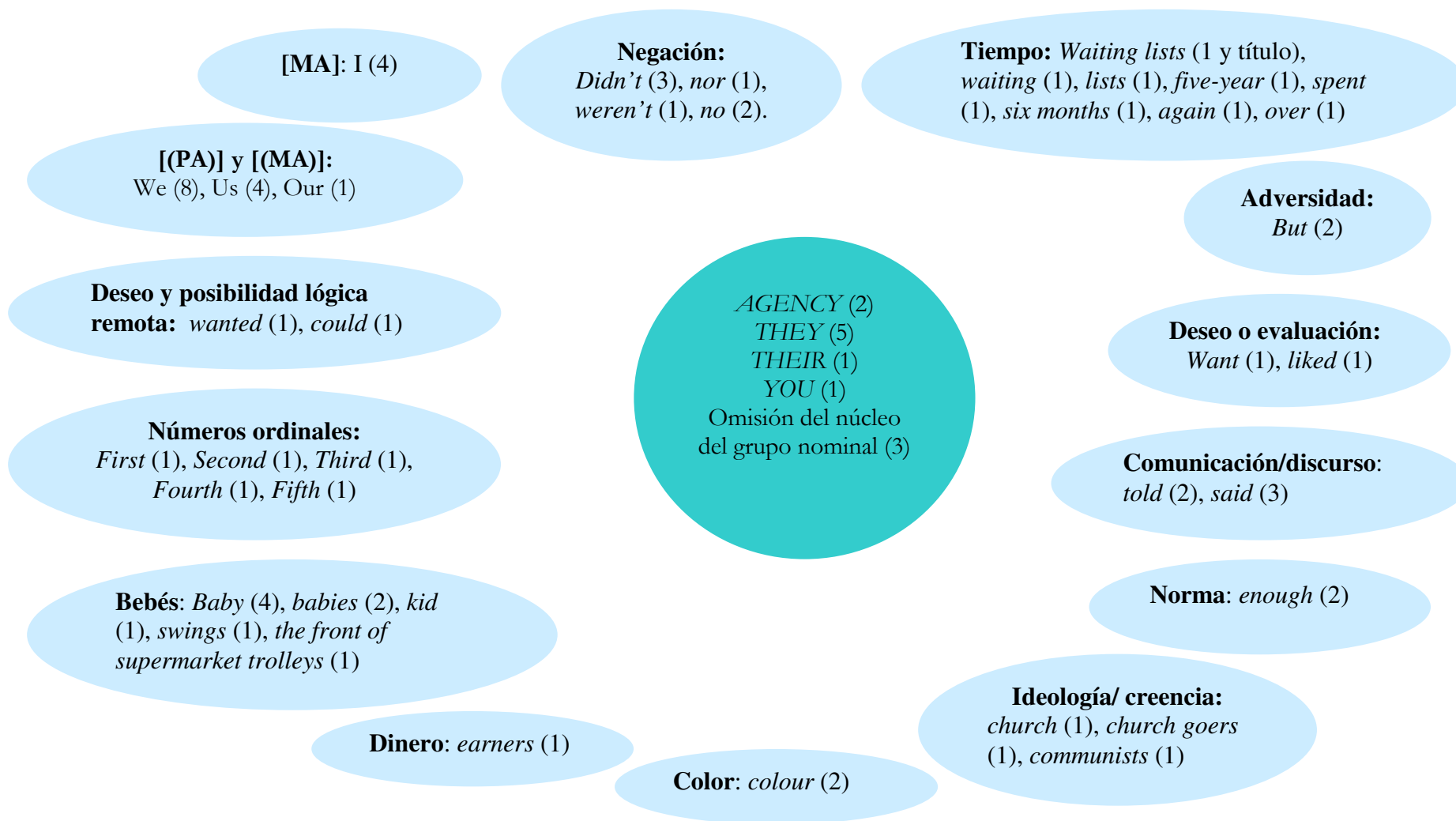
- (1) 1 The first agency we [(MA) y (PA)] went to  
 2 didn't **want** us on their lists,  
 3 we didn't live close enough to a church  
 4 nor were we church-goers  
 5 (though we kept quiet about being communists).  
 6 The second **told** us  
 7 we weren't high enough earners  
 8 The third liked us  
 9 but **they** had a five-year waiting list.  
 10 I [(MA)] spent six months trying not to look  
 11 at swings nor the front of supermarket trolleys,  
 12 not to think this kid I've wanted could be five.  
 13 The fourth agency was full up.  
 14 The fifth **said** yes but again no babies.  
 15 Just as we were going out the door  
 16 I **said** oh you know we don't mind the colour.  
 17 Just like that, the waiting was over.  
 ‘Chapter 3: The Waiting Lists’
- (2) 34 Our [(MA) y (PA)] baby has passed.  
 35 We can pick her up in two days.  
 36 Two days for Christ's sake,  
 37 could **they** [(A)] not have given us a bit more notice?  
 ‘Chapter 4: Baby Lazarus’
- (3) 11 **They** [(A)] **told** us **they** had no babies at first  
 12 And I [(MA)] chanced it didn't matter what colour it was  
 13 And **they said** *oh well are you sure*  
 14 *in that case we have a baby for you ---*  
 15 to **think** she wasn't even thought of as a baby,  
 16 my baby, my baby  
 ‘Chapter 7: Black Bottom’

El *Gráfico 5* muestra la red de campos semánticos que co-aparecen con las referencias a las agencias de adopción. Este mapa describe, según la experiencia de la madre adoptiva, ambas, las agencias y la adopción. En primer lugar, los grupos indican los participantes en el proceso de adopción: por un lado, el bebé y los padres adoptivos [(MA) y (PA)]; y, por otro, las agencias en sí. En segundo lugar, la preferencia semántica incluye el deseo y la posibilidad lógica remota de los padres adoptivos, así como los obstáculos asociados a la adopción: ‘tiempo’, ‘negación’ y ‘adversidad’. Finalmente, los grupos de ‘deseo’, ‘evaluación’, ‘discurso’, ‘normas’, ‘ideología’, ‘dinero’ y ‘color’ determinan la idoneidad de (MA) y (PA) como padres adoptivos. En el siguiente gráfico, las cifras que acompañan a

<sup>162</sup> Dichas categorías clave están marcadas en negrita en (1), (2) y (3).

cada forma de palabra muestran el número de veces en el que estas aparecen en el entorno cercano de las formas léxicas objeto de estudio: *agency*, *they*, *you* y *their*. Los términos que co-ocurren con estas últimas palabras tienen una frecuencia de aparición reducida de manera individual, si bien destacan en el texto atendiendo a su asociación semántica.

Gráfico 5: Preferencia semántica: Las agencias



La repetición de los pronombres *we* [(1), vs. 1, 3, 4, 5, 7, 15 y 16;(2), v. 35] y *us* [(1), vs. 2, 6 y 8; (3), v. 11]; así como del determinante *our* [(2), v. 34], señalan deícticamente a ambos, la madre (MA) y el padre adoptivo (PA), como participantes en el proceso de adopción. Así y en la descripción de su experiencia con las agencias de adopción, la madre adoptiva hace referencia a ella misma en unión con el padre adoptivo con mayor frecuencia que aquellos casos en los que la voz poética describe su experiencia como individuo (*I*) [(1), vs. 10, 12 y 16; (3), v. 12]. La posición de (MA) viene recogida en la expresión de su deseo en la forma verbal perfecta *'ve wanted* [(1), v.12], la cual enlaza un momento presente y pasado e indica la continuidad del anhelo de (MA). La posibilidad lógica remota (*could*) que marca la existencia del bebé: [...] *this kid I've wanted could be five* [(1), v.12] muestra, a su vez, el deseo frustrado de (MA).

El proceso de adopción en sí está descrito, por un lado, a través de la espera y los obstáculos; y, por otro lado, por la actitud de las agencias de adopción. La continuidad en el tiempo y la demora aparecen señaladas en el grupo 'tiempo', el cual incluye las referencias a las lista de espera [*waiting lists* (1), v. 9 y título del poema; *lists* (1), v.2], al proceso de espera [*waiting* (1), v. 17; *spent*(1), v.10], a los períodos temporales [*five-year*(1), v.9; *six months*(1), v.10] o a la repetición de la misma situación [*again*(1), v.14]. El único término discordante en este grupo léxico es *over*,<sup>163</sup> el cual señala, en co-aparición con *colour*, el fin de la espera. Por su parte, el campo semántico 'números ordinales': *first* [(1), v.1], *second* [(1), v.6], *third* [(1), v.8], *fourth* [(1), v.13] y *fifth* [(1), v.14] muestra la sucesión del proceso de adopción a lo largo del tiempo e indica así su duración. La relación de impedimentos que las agencias imponen en los padres adoptivos aparece así mismo reflejada en los campos semánticos 'negación' [*didn't* (1), v.2 y 3; *nor* (1), v.4; *weren't* (1) v.7; *no* (1), v.14] y 'adversidad' [*but* (1), vs. 9 y 14].

Si bien el grupo que podemos denominar 'bebés' es propio al contexto de las agencias de adopción, aquellos de 'normas', 'ideología', 'dinero' y 'color' pueden entenderse como inesperados e indicativos de la experiencia propia de la voz poética.<sup>164</sup> El deseo y la evaluación positiva de las agencias de adopción, *want* [(1), v.2] y *liked* [(1), v.8] quedan representados como determinantes en la posibilidad de adopción de (MA) y (PA), los cuales están supeditados a la voluntad de las mismas. Las palabras de las agencias (A) están

<sup>163</sup> *Over*: *having come or been brought to a conclusion* -VT.

<sup>164</sup> La referencia a los bebés resulta en ocasiones de la alusión a los espacios que están convencionalmente caracterizados por la presencia de los niños: *swings* [(1),v.11] y *the front of supermarket trolleys* [(1), v.11].

discursivamente marcadas en los verbos de comunicación *told* [(1), v.6 y (1), v.11] y *said* [(1), v.14 y (3), v.13], que introducen la reproducción directa o indirecta de dichas voces.

Los requisitos que las agencias de adopción imponen se agrupan en los campos ‘ideología’ y ‘creencias’: *church* [(1), v.3]; *church-goers* [(1), v.4], *communists* [(1), v.5]; ‘dinero’: *earners* [(1), v.7], y ‘color’: *colour* (x2) [(1), v.16 y (3), v.12]. El primero describe a las agencias en defensa del catolicismo y rechazo al comunismo. El comunismo está a su vez representado en las palabras: *Marx, Engels, Lenin, Trotsky, Daily Worker* y *hammer and sickle* (‘The Waiting Lists’, vs. 30, 33 y 63), que forman parte de la descripción del encuentro de la madre adoptiva y la consejera social. Ambos, ‘dinero’ y ‘creencias’ están calificados de forma cuantitativa. Así, *enough* en co-aparición con *church* y *earners* marca las necesidades, *enough; as much as necessary -VT*, así como las normas, *enough; sufficient for the purpose -VT*, requeridas para la adopción: *we didn’t live close enough to a church* [(1), v.3], *we weren’t high enough earners* [(1), v.7]. Finalmente, el color está representado como el motivo gracias al cual los padres superan las restricciones de las agencias. Las dos alusiones al color en la locución de (MA) están asociadas a las propias palabras de la voz poética [(4)-(5)], y a la consiguiente respuesta.

(4) I [(MA)] said oh you [(A)] know we [(MA) y (PA)] don’t mind the **colour**.

Just like that, the waiting was over.

(5) And I [(MA)] chanced it didn’t matter what **colour** it [bebé] was

And they [(A)] said *oh well are you sure*

*in that case we have a baby for you ---*

to think she [(H)] wasn’t even thought of as a baby,

my baby, my baby

En el discurso de (MA), la co-ocurrencia de *colour* con la negación de, por una parte, *mind: be offended by or bothered by; take offense with, be bothered by -VT*; y, por otra parte, *matter: have weight; have import; carry weight -VT*, describe el color como [-ofensivo] y [-importante]. Además, *colour* aparece a su vez asociado a *over*, el cual marca el fin del largo período de espera asociado al proceso de adopción.

Por su parte, la locución de las agencias de adopción (A), recogida en CP<sub>2(A)</sub> (Tabla 4), relaciona el color con los valores de certeza (*sure*), posesión (*have*) y condición (*in that case*). La incredulidad de (A), así como la supeditación de la adopción al color de piel, es indicativa de su actitud discriminante. La afirmación de la madre adoptiva (5) marca la posición segregacionista de las agencias, las cuales excluyen a (H) de la categoría ‘bebé’.

b. La consejera social (CS)

La posición de las agencias aparece a su vez asociada a la figura de la consejera social (CS), cuyo deseo o posición determina la aceptación de (MA) y (PA) como padres adoptivos. Por su parte, la madre adoptiva adopta de forma simultánea tres identidades distintas: en primer lugar, la suya propia, la cual intenta esconder anticipando el rechazo de (CS); en segundo lugar, aquella que ella prevé como favorable para la aprobación de (CS), la cual deriva en la ocultación de su propia ideología; y, en último lugar, la identidad de la consejera, que resulta en su continua auto-evaluación.

Seguidamente describimos y analizamos dicha conversación en su co-texto [(6)],<sup>165</sup> atendiendo a los campos semánticos que describen la experiencia de (MA) pese a quedar al margen de la clasificación cuantitativa.

- (6) 27 I [(MA)] thought I'd hid everything  
 28 that there wasnie wan  
 29 giveaway sign left
- 30 I put Marx Engels Lenin (no Trotsky)  
 31 in the airing cupboard --- she [(CS)]'ll no be  
 32 checking out the towels surely
- 33 All the copies of the *Daily Worker*  
 34 I shoved under the sofa  
 35 the dove of peace I took down from the loo
- 36 A poster of Paul Robeson  
 37 **saying** give him his passport  
 38 I took down from the kitchen
- 39 I left a bust of Burns  
 40 my detective **stories**  
 41 and the Complete Works of Shelley
- 42 She comes at 11.30 exactly.  
 43 I pour her coffee  
 44 from my new Hungarian set.

<sup>165</sup> En estos fragmentos, las formas léxicas que son parte de un campo semántico clave están marcadas en letra negrita.



45 and foolishly pray she willnae  
 46 ask its origins --- honestly  
 47 this baby is going to my head.

48 She crosses her legs on the sofa  
 49 I fancy I hear the *Daily Workers*  
 50 rustle underneath her.

51 Well, she **says**, you have an interesting home  
 52 She sees my **eyebrows** rise.  
 53 It's different she qualifies

54 Hell and I've spent all morning  
 55 trying to look ordinary  
 56 --- a lovely home for the baby.

57 She buttons her coat all smiles  
 58 I'm thinking  
 59 I'm on the home run

60 But just as we get to the last post  
 61 her **eye** catches at the same time as mine  
 62 a red ribbon with twenty world peace badges

63 Clear as a hammer and sickle  
 64 on the wall.  
 65 Oh, she **says** are you against nuclear weapons?

66 To Hell with this. Baby or no baby.  
 67 Yes I **says**. Yes yes yes.  
 68 I'd like this baby to live in a nuclear free world.

69 Oh. Her **eyes** light up.  
 70 I'm all for peace myself she **says**,  
 71 and sits down for another cup of coffee;  
 'Chapter 3: The Waiting Lists'

La posición de la madre adoptiva queda recogida tanto en los términos de valor evaluativo: *foolishly* [(6), v.45], *honestly* [(6), v.46], *going to my head* [(6), v.47], *hell* [(6), vs.54 y 66] y *home run* [(6), v.59]; como en el grupo 'comunismo': *Marx, Engels, Lenin, Trotsky* [(6), v.30], *Daily Worker/s* [(6), vs. 33, 49], *hammer and sickle* [(6), v.63] y 'paz': *Paul Robeson* [(6), v.36], *world peace* [(6), v.62], *nuclear free world* [(6), v.68].

La negación de su propia identidad en la búsqueda de la aceptación de la consejera se halla en la co-aparición del grupo 'comunismo' con aquel de 'lo encubierto' y 'búsqueda'. Así, *hide (hid)* [(6), v.27]: *prevent from being seen or discovered -VT*, aporta las características de [+encubierto] o [+secreto] a aquello que se esconde; y, a su vez, *sign* [(6), v.29], en co-aparición con *giveaway*, implica los valores de [+indicio], [+oculto] y [+involuntario].<sup>166</sup> La

---

<sup>166</sup> *Sign*: a perceptible indication of something not immediately apparent (as a visible clue that something has happened) -VT.  
*Give away*: an unintentional disclosure -VT.

sucesión de asuntos que (MA) encubre aparece a su vez en la repetición de *took down* [(6), vs. 35 y 38], así como en la sucesión de complementos circunstanciales de lugar: *in the airing cupboard* [(6), v.31], *under the sofa* [(6), v.34], *from the loo* [(6), v.35], *from the kitchen* [(6), v.38], que incluyen referencias a toda la casa.

Por último, *check out* [(6), v.32] describe la figura de la consejera como [+rastreadora] y [+hostil]. Dicha caracterización aparece igualmente expresada en la co-aparición de *eye* y *catch*, la cual describe el movimiento de los ojos de (CS) como [+inesperado] o [+repentino], *catch*<sub>1</sub>: *perceive with the senses quickly, suddenly, or momentarily* -VT; y, por otra parte, participa en la representación de (CS) como acechadora, *catch*<sub>2</sub>: *capture as if by hunting; snaring, or trapping*.

*Home run* [(6), v.59] y *post* [(6), v.60] describen el encuentro de (MA) y (CS) como una competición por la superación de un obstáculo. *Home run* está literalmente asociado a un contexto deportivo<sup>167</sup> y describe la entrevista con (CS) como [+objetivo] y [+exitoso];<sup>168</sup> y, a su vez, *post* continúa con la metáfora iniciada en *homerun* al recoger en este contexto el valor semántico de [+carrera].<sup>169</sup>

El desarrollo de la conversación entre (MA) y (CS) aparece igualmente reflejado en la descripción de los rasgos físicos: *eyebrows* [(6), v.52], *eye* [(6), v.61], y *eyes* [(6), v. 69], que están representados como señales que desvelan la actitud de ambas voces. En el primer caso [(7)], el movimiento de las cejas viene asociado a la sorpresa de (MA) ante la evaluación de (CS), y a la auto-observación y auto-evaluación de (MA). Pese a que los ojos de la consejera participan en la descripción de la misma como inquisidora [(8)], estos son también reflejo de su aprobación [(9)]. En este último ejemplo, que cierra la descripción del encuentro de (MA) y (CS), los ojos quedan descritos a partir de las características compartidas con el valor denotativo de *light up*:<sup>170</sup> [+brillo], [+chispa], [+luz], e indican el consentimiento final de (CS).

---

<sup>167</sup> *Home run*: *A base hit on which the batter scores a run* -VT.

<sup>168</sup> *Home run*<sub>2</sub>: *Something that exactly succeeds in achieving its goal* -VT. Esta acepción está relacionada con *mark*, *bell ringer* y *bull's eye*. Los siguientes son los ejemplos incluidos en VT en relación a esta red léxica: “*The new advertising campaign was a bell ringer*”; “*scored a bull's eye*”; “*hit the mark*”; “*the president's speech was a home run*”.

<sup>169</sup> *Post*: *A pole or stake set up to mark something (as the start or the end of a race track)* -VT.

<sup>170</sup> Los dos valores denotativos de *light up* que participan en la descripción metafórica de los ojos de la consejera social son, según están recogidos en VT: por una parte, *light up*<sub>1</sub>: *start to burn with a bright flame. The coal in the BBQ grill finally lit up*; y, por otra parte, *light up*<sub>2</sub>: *make lighter or brighter. This lamp lightens the room a bit*.

(7) Well, she [(CS)] says, you [(MA)] have an interesting home  
She sees my **eyebrows** rise.

(8) her [(CS)] **eye** catches at the same time as mine [(MA)]  
a red ribbon with twenty world peace badges

(9) [Oh]. Her [(CS)] **eyes** light up.  
[I'm all for peace myself] she says,  
and sits down for another cup of coffee.

Así y pese a que el grupo ‘anatomía/fisiología’ está registrado como estadísticamente negativo, este es a nuestro entender necesario en la interpretación de la perspectiva de (MA), ya que la descripción de los rasgos físicos queda en muchos casos asociada a la actitud de las voces. Por otra parte, la clasificación automática ‘anatomía/fisiología’ en CP<sub>2</sub> ignora erróneamente términos como *legs* [(6), v.48] o *smiles* [(6), v.57]. Este es otro motivo por el que creemos que este grupo no debe ser considerado de menor importancia en CP<sub>2</sub> en comparación con CR<sub>2</sub>.<sup>171</sup>

La aprobación o el rechazo de la consejera está a su vez destacado en la reproducción directa de su discurso [CP<sub>2(CS)</sub>, Tabla 5], que (MA) introduce con los verbos *says* [(7), (10) y (9)] y *qualifies*. El primero forma parte del grupo clave positivo de ‘comunicación: discurso’, el segundo identifica la figura de la consejera como evaluadora.

(7) [Well] she [(CS)] says, [you have an interesting home]  
She sees my [(MA)] eyebrows rise.  
[It's different] she qualifies.

(10) [Oh], she says [are you against nuclear weapons?]

(9) Oh. Her eyes light up.  
[I'm all for peace myself] she says,

---

<sup>171</sup> Ambas formas léxicas, *legs* y *smiles*, aparecen vinculadas al examen exhaustivo del cuerpo y los movimientos de la consejera, a partir de los cuales (MA) pretende descifrar su perspectiva.

Los adjetivos evaluativos *interesting* y *different* [(7)] se presentan en oposición a la percepción de (MA), recogida en el antónimo *ordinary* (11). La casa de la madre adoptiva queda descrita como [+ interesante], [+ diferente] y [- apropiada para el bebé] a partir del paralelismo de los sintagmas *an interesting home* [(7)] y *a lovely home for the baby* (11), que resulta de la repetición léxica de *home* y la repetición gramatical de un grupo nominal.

(11) Hell and I've spent all morning

Trying to look **ordinary**

--- a lovely home for the baby

La locución de (CS) se enlaza al discurso de (MA) a través del grupo 'paz', que marca la posición compartida de ambas mujeres: *against nuclear weapons* [(6), v.65] y *all for peace* [(6), v.70], *nuclear free world* (12).

(12) Yes I says. Yes yes yes.

I'd like this baby to live in a nuclear free world.

En este ejemplo, la repetición continuada de *yes* indica la convicción del hablante, así como la liberación de la presión contenida tras el intento de aceptación y la negación de su propia ideología. Paradójicamente, los ideales que (MA) trata de ocultar son los mismos que favorecen la empatía de (CS).

La voz de la consejera está finalmente recogida en dos conversaciones telefónicas [(13) y (14)]. La omisión de la voz de (MA) en esta conversación es tal vez indicativa de su papel secundario como receptora del mensaje, así como de la subordinación de (MA) al contenido del mismo.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Mientras que en (13) las palabras de (CS) quedan enmarcadas en las oraciones: *The social worker phoned* y *I put the phone down*, en (14) deducimos que (MA) reproduce la locución de la consejera debido a la similitud semántica, a la repetición léxica (*our, baby, pass, passed*), así como al uso del estilo indirecto libre y la proximidad de ambos fragmentos.

(13) The social worker [(CS)] phoned,  
our [(MA) + (PA)] baby [(H)] is a girl but not healthy  
she won't pass the doctor's test  
until she's well. The adoption papers  
**can't** be signed. I put the phone down.  
I felt all hot. Don't get overwrought.  
What does she expect? I'm not a mother  
until I've signed that piece of paper.  
'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 5-12

(14) Our [(MA) + (PA)] baby [(H)] has passed  
We **can** pick her up in two days  
Two days for Christ's sake,  
could they [(A)] not have given us a bit more notice?  
'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 34-37

Ambos ejemplos aparecen unidos si atendemos a la posición de la madre adoptiva ante el contenido de los mismos. Así, el enfado de (MA) es relevante a partir de las preguntas retóricas *what does she expect?* y *could they not have given us a bit more notice?*, las formas léxicas *hot* y *overwrought*, así como la expresión *for Christ's sake*. (PA) y (MA) quedan supeditados a la firma de los papeles de adopción, de tal forma que la maternidad aparece subordinada al certificado de adopción en una relación de causa y condición. La maternidad de (MA) viene así negada en la co-aparición de, por una parte, *mother*; y, por otra, *signed* y *piece of paper* (13).

c. Las voces de la sociedad escocesa en relación con (MA)

Finalmente, la adopción está léxicamente descrita en relación a las voces de la sociedad escocesa, que forman parte del entorno de la madre adoptiva. La posición de estas voces está recogida tanto en la locución de (MA) (15),<sup>173</sup> como en la reproducción directa de sus mensajes [CP<sub>2</sub>(SE), *Tabla 10*].

---

<sup>173</sup> El fragmento (15) incluye dos formas léxicas que están estadísticamente marcadas como resultado del estudio cuantitativo. La primera, *child*, aparece catalogada como forma léxica clave; la segunda, *telling*, forma parte del grupo de 'comunicación: discurso'.

(15) even in the early sixties there was  
 something scandalous about adopting,  
 telling the world your secret failure  
 bringing up an alien child,  
 who knew what it would turn out to be  
 'I always wanted to give birth', vs. 8-12

En (15), la posición de la sociedad ante la adopción aparece descrita, por una parte, en el listado de oraciones subordinadas *telling the world your secret failure* y *bringing up an alien child*, las cuales quedan grafológica y gramaticalmente marcadas a partir de una estructura paralela que retrasa el inicio de la oración principal;<sup>174</sup> y, por otra parte, en la pregunta retórica *who knew what it would turn out to be*. En el primer caso, el paralelismo de las oraciones subordinadas, introducidas por una forma verbal no finita, destaca los grupos nominales *your secret failure* y *an alien child*, los cuales participan en la prosodia negativa que gira en torno a la adopción. Esta última viene así asociada al fracaso, a lo encubierto, a la vergüenza o a lo socialmente vedado. Por su parte, la aportación semántica de *alien* en la colocación *alien child* resulta en la negación de los hijos adoptados, los cuales quedan privados de su condición de niños o hijos.<sup>175</sup> La exclusión que resulta de dicha colocación aparece a su vez destacada en el texto como resultado de la propia co-ocurrencia de las formas léxicas, la cual puede calificarse como inesperada atendiendo a la evidencia del corpus BYU-BNC, que no registra ningún ejemplo.<sup>176</sup> Finalmente, este mismo corpus marca como inusual la colocación *secret failure*, ya que ninguna de las 7684 apariciones de *failure* en dicho corpus está precedida por la forma léxica *secret*.<sup>177</sup>

Por su parte, el mensaje de la sociedad (16), incluido en el banco de datos CP<sub>2(SE)</sub> (Tabla 10), indica la actitud discriminatoria de estas voces atendiendo al enfrentamiento de

<sup>174</sup> Esta idea está relacionada con el término *arrest*, recogido en Sinclair 1988 en relación a la distribución de la información en el verso.

<sup>175</sup> La siguiente acepción de *alien* incluye la idea de desvinculación de las características centrales que definen a un grupo o categoría: *not contained in or deriving from the essential nature of something. An economic theory alien to the spirit of capitalism* -VT.

<sup>176</sup> Según la evidencia de BYU-BNC, los términos que co-ocurren con *alien* en una posición de R1 (la primera palabra a la derecha de la base) están clasificados en dos grupos atendiendo a su valor denotativo. En primer lugar, *alien* en relación con *territories*, *world* y *environment* adquiere un significado de exclusión espacial; en segundo lugar, *alien* en co-aparición con *beings*, *conifer* y *species* indica la exclusión de una categoría, ya sea humana, vegetal o animal. Este segundo sentido es el recogido en la colocación *alien child*.

<sup>177</sup> En relación a *failure* y según la información que se desprende de los cálculos de co-ocurrencias del corpus BYU-BNC, las diez primeras palabras que están situadas en una posición L1 con respecto a la base (primer lugar a la izquierda de la base) están a su vez incluidas en el grupo de 'medicina': *renal*, *heart* y *liver*.

la maternidad, que aparece definida como posesión [*your, own* y *having*], y la adopción, la cual está descrita en la co-ocurrencia de *child* con *but, though* y *not*.

(16) [...] ‘ah but

It’s not like having your own child though is it’,

### C. El camino hacia la hija junto al padre adoptivo

La figura del padre adoptivo tiene un papel central en el proceso de adopción, pese a no formar parte ni del encuentro con la consejera social (CS), ni de la conversación con la hija en relación a su madre biológica (*Tabla 16*).

*Tabla 16:* El proceso de adopción y los padres adoptivos

T16(1)	and then my man said [well there's always adoption] (we didn't have test tubes and the rest then)	‘I always wanted to give birth’, vs. 5-7
T16(2)	not to think this kid I've <b>wanted</b> could be five.	‘Chapter 3: The Waiting Lists’, v.12
T16(3)	We drove through to Edinburgh, I was that excited the forty miles seemed a lifetime. What do you think she'll look like? I don't know my man <b>says</b> . [...]	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 21-24
T16(4)	[...] I could <b>tell</b> he was as nervous as me. On the way back his face was one long smile even although he didn't get inside. Only me.	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 24-27
T16(5)	[...] On the way back his <b>face</b> was one long smile even although he didn't get inside. Only me.	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 25-27

(MA) hace referencia al padre adoptivo con el término de cercanía *my man* [T16(1) y T16(2)], el cual indica la proximidad de las voces. Por su parte, los términos *said* y *says*, que introducen las palabras de (PA), forman parte del grupo léxico clave de ‘comunicación: discurso’ en CP<sub>2</sub> e incluyen la voz de (PA) en la red de voces dependientes que determinan la experiencia de la madre adoptiva.

T16(1) and then my [(MA)] man [(PA)] **said**  
well there's always adoption

T16(2) We [(MA) y (PA)] drove through to Edinburgh,  
I [(MA)] was that excited the forty miles  
seemed a lifetime. What do you think she'll  
look like? I don't know my man **says**.

Las palabras de (PA), que hemos recogido en el banco de datos CP<sub>2(PA)</sub> (*Tabla 9*), son las primeras que hacen alusión a la adopción. Así, (PA) aparece representado como el origen de la adopción; y, a su vez, como un apoyo para la madre adoptiva. El proceso de adopción está así descrito como otro camino hacia la maternidad, tal y como indica la repetición de *always* en ambos, el discurso de (MA) y (PA), en relación al embarazo (17), o la adopción T16(1).

(17) I [(MA)] **always** wanted to give birth  
do that incredible natural thing

T16(1) Well, there's **always** adoption

La presencia de la voz del padre adoptivo en el viaje motivado por el primer encuentro con la hija muestra igualmente la unión de (PA) y (MA) en esta experiencia [T16(2)]. La brevedad de su mensaje junto a la posibilidad lógica de (MA) de percibir el nerviosismo de (PA) [T16(3)] son indicativos de la personalidad del padre adoptivo. Así, en este caso, el apoyo de (PA) no aparece tanto reflejado en sus palabras como en la empatía de la pareja, en la presencia física de (PA), así como en la descripción de su fisonomía [T16(4)]. El cuerpo funciona de nuevo como espejo a través del que la madre adoptiva describe la actitud de las personas que la rodean.<sup>178</sup> La amplitud de la sonrisa del padre adoptivo queda reflejada tanto en *long* como en la equivalencia establecida entre *face* y *long smile*.

T16(3) I [(MA)] **could** tell  
he [(PA)] was as nervous as me [(H)]. [...]

---

<sup>178</sup> La descripción de la consejera social (CS) es otro ejemplo en los que el cuerpo está utilizado como prueba física de la actitud de las personas en el entorno de la madre adoptiva.



T16(4) [...] On the way back his [(PA)] **face**  
 was one long smile even although  
 he didn't get inside. Only me [(H)].

Por último, la figura del padre adoptivo está igualmente incluida en la locución de (MA) en los pronombres *we* y *us*; así como en el determinante posesivo *our*, los cuales aluden a ambos, (MA) y (PA), en relación a la imposibilidad lógica de dar a luz y a la conversación con las agencias de adopción. Finalmente, la voz del padre adoptivo aparece también representada en la locución de la hija (H), la cual reproduce las palabras de (PA) como punto de referencia en la lucha contra la discriminación racial que sufre en la escuela.

#### D. La maternidad

La relación entre madre e hija viene descrita en la locución de (MA) atendiendo a su vínculo emocional, así como a la posición de (MA) como madre adoptiva y como apoyo contra la discriminación racial.

##### a. La unión afectiva

La madre adoptiva describe la relación con su hija a partir de la unión afectiva y del tiempo compartido, y a su vez presenta a ambos en oposición a la herencia genética y la similitud física (*Tabla 17*).

*Tabla 17: Maternidad – el vínculo con (H)*

T17(1)	In all these months I've never put a <b>face</b> to her that looks like my daughter---. her cheeks	'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', vs. 13-14
T17(2)	[...] so picture me when I see those <b>lips</b>	'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', 14-15
T17(3)	She looks a <b>dead spit</b> Except of course she's white; lightning white.	'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', vs. 15-16
T17(4)	I put the kettle on, maybe hot tea will redden those white <b>cheeks</b> , arrange a plate of biscuits which keep sliding onto the floor.	'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', vs. 24-27

T17(5)	Now when people say ‘ah but It’s not like having your own child though is it’, I say of course it is, what else is it? she’s my child, I have told her <b>stories</b> wept at her losses, laughed at her pleasures, she is mine.	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 58-63
T17(6)	I was always the first to hear her in the night all this <b>umbilical knot</b> business is nonsense ---the men can afford deeper <b>sleeps</b> that’s all.	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 64-66
T17(7)	I listened to hear her talk, and when she did I heard my <b>voice</b> under hers and now some of her <b>mannerisms</b> crack me up	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs.67-69
T17(8)	[...] See me and her there is no mother and daughter more similar We’re on the wavelength so we are. Right away I know if she’s <b>upset</b> . And vice versa. Closer than <b>blood</b> . Thicker than water. Me and my daughter.	‘When I’m by myself watching the box’, vs. 12-17

El vínculo queda así manifiesto en el contraste entre los grupos de, por un lado, ‘emociones’ (*wept* [T17(5)], *laughed* [T17(5)], *losses* [T17(5)], *pleasures* [T17(5)] y *upset* [T17(8)]) y ‘comportamiento físico’ (*talk* [T17(7)], *voice* [T17(7)] y *mannerisms* [T17(7)]; y, por otro lado, aquel de ‘anatomía/fisiología’ (*face* [T17(1)], *lips* [T17(2)], *dead spit* [T17(3)], *cheeks* [T17(4)], *umbilical* [T17(6)] y *blood* [T17(8)].<sup>179</sup>

Las formas léxicas asociadas a ‘anatomía/fisiología’ están recogidas en el poema ‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, en el cual la madre adoptiva representa su primer encuentro con la madre biológica. El título apunta al origen escocés de (MB) (*tweed*),<sup>180</sup> así como al carácter onírico e irreal de la representación (*dream*), la cual queda caracterizada por la perspectiva y los temores propios a (MA). La procedencia escocesa está igualmente incluida en la repetición léxica de *tweed* (‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs. 11, 12 y 31); así como en la descripción de la voz: *She [(MB)] says in her soft Highland voice* (‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, v.17).

<sup>179</sup> Mientras que ‘anatomía/fisiología’ queda categorizado como estadísticamente negativo, este está estrechamente relacionado con el modo en el que (MA) experimenta la maternidad. Hemos diferenciado ‘comportamiento físico’ de ‘anatomía/fisiología’ ya que (MA) los presenta en oposición.

<sup>180</sup> *Tweed*: thick woolen fabric used for clothing; originated in Scotland.

La comparación física de madre biológica e hija, así como su semejanza, viene indicada en el grupo de ‘similitud’: *looks like* [T17(1)] y *dead spit* [T17(3)], y a su vez representada en el rostro: *face* [T17(1)] y *lips* [T17(2)].

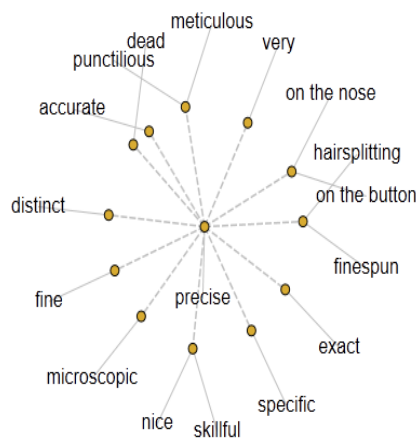
T17(1) In all these months I [(MA)]’ve never put a **face** to her  
that looks like my daughter--- [...]

T17(2) [...] so picture me  
when I [(MA)] see those **lips**

T17(3) She [(MB)] looks a **dead spit**  
Except of course she’s white; lightning white.

La colocación *dead spit* [T17(3)] subraya dicha similitud física, la cual representa una posible amenaza para la madre adoptiva: *so picture me/when I see those lips* (‘Chapter 5: The Tweed Hat Dream’, vs.14-15). Así, *dead* describe el parecido como exacto o extremo: *unerringly accurate*. El valor de ‘exactitud’ queda a su vez reflejado en la relación de inclusión de *dead* y *precise*; así como en la asociación léxica de *dead* y *accurate*, *exact*, *punctilious* o *meticulous*, entre otros (Gráfico 6).

Gráfico 6 : Relaciones léxicas de *dead* en VT



*Dead spit* es una colocación propia al discurso de (MA) según la evidencia del corpus BYU-BNC, que solo incluye un caso de esta co-ocurrencia.<sup>181</sup> La misma expresión ‘the spit of’ está caracterizada por su baja frecuencia en BYU-BNC, ya que solo hallamos tres casos en los que *the spit of* denota ‘similitud entre dos personas’.<sup>182</sup> La particularidad de esta co-aparición vincula los discursos de (MA) y (H), ya que esta última hace alusión a la falta de

<sup>181</sup> Dicho caso, que está incluido en la sección de revistas del corpus, es el siguiente: *The dead spit of Denis Hopper only learner, Don Baker took possession of the stage like Frank.*

<sup>182</sup> Los tres ejemplos forman parte de la sección de ‘ficción-prosa’ del corpus. Estos son:

1. “And you are just the spit of Queen Victoria,” Mr. Hollins said heavily
2. “You know how it was always said that Wee Charlie was the spit of me? Looking at him I saw myself stretched out in his place.
3. *The spit of the lady Anne, she is!* “Indeed, my lord?”

un referente físico a partir de la colocación *spitting image* y la co-aparición de esta expresión con *dead*, el cual está de nuevo asociado a la exactitud: [...] *I have no nose or mouth o eyes/to match, no spitting image or dead cert.* (Chapter 8: Generations, vs. 33-34).

El parecido del rostro y los labios contrasta con la perspectiva de la hija, ya que esta última utiliza el término *faceless* para describir a su madre biológica: *She (MB) is faceless, she never/ weeps. She has neither eyes nor/ fine bone cheeks* (Chapter 8: Generations, vs. 94-96). Así, la madre adoptiva está condicionada por el propio temor a la pérdida de su hija, el cual la lleva a percibir una similitud física mayor a la existente. Y, por el contrario, la hija relativiza el parecido como resultado de la falta de identificación con su madre biológica.

Pese a la identificación de los rasgos faciales de la hija en la madre biológica, (MA) destaca la diferencia del color de piel en la repetición de *white*, hasta tres veces [T17(3), T17(4)], así como en la colocación *lightning white* [T17(3)].<sup>183</sup> Esta última recoge la característica [+luminoso] y, a su vez, implica [+súbito] y [+impactante].<sup>184</sup> El color es así mismo el aspecto que distancia a la hija de su madre biológica: *I (H) am smaller, fatter, darker* ('Chapter 10: The Meeting Dream', v. 6) y que a su vez acerca a la primera a la persona de Angela Davis: *Her (AD) skin is the same too you know* ('Chapter 7: Black Bottom', v. 114).

T17(3) She [(MB)] looks a dead spit

Except of course she's **white; lightning white.**

T17(4) I put the kettle on, maybe

hot tea will redden those **white cheeks,**

La forma léxica *umbilical*, que está asociada al embarazo, debe a nuestro entender formar parte del grupo 'anatomía/fisiología', pese a que la clasificación automática del corpus no la ha reconocido como tal. La perspectiva de la voz poética queda así recogida en los términos que co-ocurren con *umbilical*: *knot* y *nonsense* [T17(6)]. En primer lugar y frente a los 68 ejemplos de *umbilical cord* registrados en BYU-BNC, dicho corpus no incluye ningún

<sup>183</sup> *Lightning*: Abrupt electric discharge from cloud to cloud or from cloud to Earth accompanied by the emission of light -VT.

<sup>184</sup> La colocación *lightning white* puede considerarse particular al discurso de la madre adoptiva, ya que el corpus BYU-BNC registra un único ejemplo de esta co-aparición, la cual está asociada a la descripción de un avión: *Reportedly a total of Orly 14 aircraft were sold over the two day event [...] Lefty Gardner's P-38 Lightning White Lightning and a 1929 Ford Trimotor, both of which were included in pre-auction publicity, were withdrawn from the sale.*

caso de *umbilical knot*. E, igualmente, la búsqueda de la misma colocación en SCOTS no arroja ningún resultado.

T17(6) I [(MA)] was the first to hear her in the night  
 all this **umbilical** knot business is nonsense  
 --- the men can afford deeper sleeps that's all.

La particularidad de dicha colocación destaca las características que resultan de la co-aparición de *knot* y *umbilical*: [+cierre], [+lazada], [+atado] y [+dos objetos].<sup>185</sup> La co-selección léxica de *umbilical*, la cual incluye a *knot*, *business*, *men* y *sleeps*, indica que la voz poética se refiere a la creencia convencionalmente establecida sobre la existencia de un vínculo mayor entre la madre y el bebé que entre este último y el padre, la cual dota a la madre de la posibilidad lógica de escuchar a su bebé cuando este necesita atención. La perspectiva de la madre adoptiva ante dicha creencia aparece recogida en la forma evaluativa *nonsense*, que describe el mensaje como [+ vacío]: *a message that conveys no meaning*, así como en la confrontación de la posibilidad teórica de las mujeres embarazadas con aquella asociada al sueño de los hombres.

El grupo que hemos denominado ‘comportamiento físico’ incluye los rasgos que la hija copia de su madre adoptiva: *talk*, *voice* y *mannerisms* [T17(7)], los cuales forman parte de una personalidad compartida. La posición de la madre adoptiva ante dicho parecido está indicada en la co-aparición de *mannerisms* y *crack up*, que aporta las características [+sorpresa] y [+colapso emocional].<sup>186</sup> La definición de *mannerism* destaca el carácter distintivo del comportamiento en formas como *distinctive*, *peculiar* o *individual*,<sup>187</sup> el cual une a la madre y a la hija frente al resto de la sociedad.

[T17(7)] I listened to hear her **talk**,  
 and when she did I heard my **voice** under hers  
 and now some of her **mannerisms** crack me up

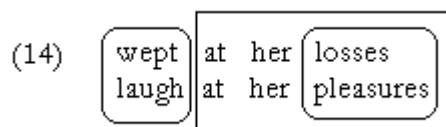
---

<sup>185</sup> *Knot*: Any various fastenings formed by looping and tying a rope (or cord) upon itself or to another rope or to another object.

<sup>186</sup> *Crack up*: suffer a nervous break down -VT.

<sup>187</sup> *Mannerism*: A behavioural attribute that is distinctive and peculiar to an individual. Esta acepción está a su vez relacionada con *idiosyncrasy*.

Por otra parte, la experiencia común de madre e hija queda a su vez indicada en el campo semántico de ‘emociones’ [T17(5)]. Este está marcado en una estructura paralela (14) formada por las formas verbales *wept* y *laugh* y los grupos preposicionales *at her losses* y *at her pleasures*.



En este caso (14), la repetición de la estructura gramatical está acompañada de un mapa léxico que describe el apoyo incondicional de la madre adoptiva. Dicha red deriva, por un lado, de la antonimia de *wept* y *laugh*, así como *losses* y *pleasures*; y, por otro lado, del grupo semántico de ‘emociones negativas’: *wept* y *losses*, frente al de ‘emociones positivas’: *laugh* y *pleasures*.

Los términos de cercanía: *child* [T17(5)], *little girl* (15) y *baby* [(19) y (20)] por una parte, así como el determinante *my* por otra, indican la posición de (MA) hacia (H).<sup>188</sup> El posesivo *my* establece un vínculo de pertenencia entre madre e hija. La unión de ambas voces está en ocasiones destacada frente a la actitud de la sociedad [T17(5)] o de las agencias ante la adopción (19), la discriminación racial del entorno del colegio (18), y la posible amenaza del vínculo entre madre biológica e hija (20). En [T17(5)], la posesión queda a su vez indicada en la oración *she [(H)]’s mine*, la cual identifica a la hija atendiendo a la relación de pertenencia con su madre adoptiva; y, por otra parte, en contra de la perspectiva de las voces del entorno, quienes muestran su oposición a partir de la negación de *your own* y *having*.

T17(5) Now when people say ‘ah but  
it’s not like having your own child though is it’,  
I say of course it is, what else is it?  
she’s *my child*, I have told her stories  
wept at her losses, laughed at her pleasures,  
she is mine.

<sup>188</sup> Las formas léxicas *girl*, *child* y *little* están marcadas como estadísticamente positivas e indican así la manera particular en la que la madre adoptiva alude a los niños en general, y a su bebé en particular.

(18) ---No. You [(MCH)]tell your little girl to stop calling  
*my [(MA)]little girl* names and I'll tell *my little girl*  
to stop giving your little girl a doing

(19) They told us they had no babies at first  
and I chanced it didn't matter what colour it was  
and they said *oh well are you sure*  
*in that case we have a baby for you---*  
think she [(H)] wasn't even thought of as a *baby*,  
*my baby, my baby*

(20) [...] She [(MB)] comes in swift  
[...]  
picks up *my [(MA)] baby* and strokes her cheeks endlessly

La unión de madre adoptiva e hija resulta de la repetición del pronombre *we* y la coordinación de los términos *mother* y *daughter*; así como de la alusión a su similitud: *similar*, *wavelength*, *thicker*, *more* y *closer*, la cual se presenta en oposición a la herencia genética (*blood*) [T17(8)]. El contenido del fragmento [T17(8)] viene a su vez destacado al cerrar el discurso de (MA).

T17(8) [...] See me and her  
there is no mother and daughter more similar  
We're on the wavelength so we are.  
Right away I know if she's upset.  
And viceversa. Closer than blood  
Thicker than water. Me and my daughter.

La semejanza queda así recogida en el uso figurado de *wavelength: a shared orientation leading to mutual understanding* y, a su vez, en las comparaciones *closer than blood* y *thicker than water*. La primera une la experiencia de la madre adoptiva y la hija, ya que ambas hacen referencia a la sangre como marcador convencional de la maternidad y cuestionan su significación; la segunda describe las figuras de madre e hija a partir de las características de un elemento líquido: [- divisible].

b. La posición de (MA) como madre adoptiva

La posición de (MA) como madre adoptiva queda reflejada en el modo en el que esta afronta la conversación con su hija sobre la adopción, así como en su actitud con respecto a la madre biológica. Las formas léxicas que marcan el punto de vista de (MA) están principalmente asociadas con los grupos de ‘anatomía y fisiología’, ‘discurso: comunicación’ y ‘deseo’ (Tabla 18).

Tabla 18: La posición de (MA) como madre adoptiva

T18(1)	My <b>heart</b> started rat tat tat like a tin drum all the words took off to another planet	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 12-13
T18(2)	I could hear the upset in her <b>voice</b>	‘Chapter 6: The Telling Part’, v. 16
T18(3)	I <b>says</b> <i>I'm not your real mother,</i> though Christ knows why I <b>said</b> that,	‘Chapter 6: The Telling Part, vs. 17-18
T18(4)	If I'm not who is, but all my <b>planned speech</b> went out the window	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 19-20
T18(5)	I always believed in the <b>telling</b> anyhow. You can't keep something like that secret	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 34-35
T18(6)	I <b>wanted</b> her to <b>think</b> of her other mother out there, thinking that child I had will be seven today eight today all the way up to god knows when [...]	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 36-39.
T18(7)	[...] I [(MB)] <b>told</b> my [(H)]daughter--- I bet <b>your</b> mother's never missed your birthday,	‘Chapter 6: The Telling Part’, vs. 39-40
T18(8)	She [(MB)]'s <b>your</b> double she really is.	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, v. 12
T18(9)	When I'm by myself watching the box it's surprising how often it crops up; that he or she didn't know anything about it and now who is he or she really do <b>they</b> love who <b>they</b> thought <b>they</b> loved et cetera. You've got the picture.	‘When I'm by myself watching the box’, vs. 1-6
T18(10)	Mine [(H)] knew. As soon as possible I [(MA)] always <b>told</b> her [(H)], if you ever <b>want</b> to I won't mind. I wasn't trying to be big about it --- if that was me, that's how I'd be. Curiosity. It's natural. Origins.	‘When I'm by myself watching the box’, vs. 7-11



La perspectiva de la madre adoptiva en el momento en el que habla a su hija de la adopción queda recogida en los términos que giran en torno a *heart* [T18(1)], el cual está caracterizado atendiendo al sonido: *rat tat tat*, al material: *tin* y, finalmente, a las características compartidas con un objeto: *drum*. Así, la alusión al sonido es el vehículo a partir del que la voz poética describe la palpitación, y la onomatopeya *rat tat tat* marca las características compartidas de *heart*, *tin* y *drum*. Por su parte, *tin* aporta la idea de fragilidad, ya sea como metal maleable *tin<sub>1</sub>*, ya sea como recipiente que contiene dicho material *tin<sub>2</sub>/tin<sub>3</sub>*.<sup>189</sup> Los latidos del corazón están igualmente indicados en la comparación de este último con un instrumento de percusión.

T18(1) my [(MA)] heart started rat tat tat like a tin drum  
All the words took off to another planet

A su vez, la ansiedad de la madre adoptiva aparece indicada en *took off*, que dota a las palabras de la posibilidad lógica de despegar: *depart from the ground*, y las describe como [+inalcanzables].<sup>190</sup> La imposibilidad lógica de (MA) para hablar a su hija de la adopción está igualmente incluida en la expresión *went out the window* [T18(4)].<sup>191</sup>

T18(4) If I[(MA)]'m not who is, but all my planned speech  
went out the window

La búsqueda de la unidad fraseológica *go out the window* en BYU-BNC resulta en el número de ejemplos y variaciones gramaticales incluidas en las tablas *Tabla 19* y *Tabla 20*: *go/goes/went/gone/going out the window*.<sup>192</sup> El estudio de la lista de concordancias de *[go] out the window* indica que dicha expresión está principalmente asociada a un sentido figurado, el

<sup>189</sup> *Tin<sub>1</sub>*: A silvery malleable metallic element that resists corrosion; used in many alloys and to coat other metals to prevent corrosion; obtained chiefly from cassiterite where it occurs as tin oxide.

*Tin<sub>2</sub>*: A vessel (box, can, pan, etc) made of tinplate and used mainly in baking.

*Tin<sub>3</sub>*: Metal container for storing dry foods such as tea or flour.

<sup>190</sup> Esta caracterización enlaza a la voz poética de (MA) con aquella en 'Old Tongue' (Kay, 2005:50). Esta última lamenta el olvido de su acento escocés, el cual viene representado en el valor de movimiento recogido en las co-ocurrencias de *words: fell-off* (v.5), *dissapeared* (v.12), *marched in* (v.13) y *wandering* (v.21). El poema 'Old Tongue' (Kay, 2005: 50) está incluido en el anexo CP<sub>2</sub>.

<sup>191</sup> *Went out the window* debe tratarse como una estructura fraseológica. Si bien esta estructura acepta distintas inflexiones de la forma verbal 'go', el resto de la unidad debe permanecer invariable. Así, si incluimos la preposición 'of': *go out of the window*, la búsqueda de la expresión resultante en el corpus BYU-BNC no arroja ningún ejemplo.

<sup>192</sup> Hemos realizado la búsqueda aceptando distintas inflexiones de *go*, con la intención de obtener un mayor número de casos. Así, incluimos dicha forma verbal entre corchetes para que el programa reconozca las posibles variaciones.

cual puede incluir las ideas [+ pérdida], [+objetivo frustrado] y [- regreso]. A su vez, la unidad viene en muchos casos relacionada con un concepto abstracto: *ethics*, *credibility*, *love*, *common sense*, *control* o *hope*, entre otros.

Tabla 19: [be] out the window (BYU-BNC)

	<input type="checkbox"/>		ALL <input type="checkbox"/>
1	<input type="checkbox"/>	<a href="#">GOES OUT THE WINDOW</a>	<a href="#">5</a>
2	<input type="checkbox"/>	<a href="#">GO OUT THE WINDOW</a>	<a href="#">5</a>
3	<input type="checkbox"/>	<a href="#">WENT OUT THE WINDOW</a>	<a href="#">4</a>
4	<input type="checkbox"/>	<a href="#">GONE OUT THE WINDOW</a>	<a href="#">3</a>
5	<input type="checkbox"/>	<a href="#">GOING OUT THE WINDOW</a>	<a href="#">1</a>
		TOTAL	18

Tabla 20: Lista de concordancias: '[be] out the window'

CLICK FOR MORE CONTEXT		<input type="checkbox"/>	<a href="#">[?]</a>	CHOOSE LIST	CREATE NEW LIST	<input type="text"/>	<a href="#">[?]</a>
<a href="#">1</a>	<a href="#">KBU</a> <a href="#">S_conv</a>	A	B	C	I du n no (SP:PS18E) Probably be dead by the time (SP:KBUPSUNK) <b>Gone out the window!</b> (SP:PS18E) Yeah! (SP:PS18E) What if you've got a loved one? (SP:PS18L)		
<a href="#">2</a>	<a href="#">JA4</a> <a href="#">S_interview</a>	A	B	C	and things like that (SP:PS40V) Aha. (SP:PS40W) I believe your credibility <b>goes out the window</b> for a start. (SP:PS40V) Mm. (SP:PS40W) If you sell product like that you get		
<a href="#">3</a>	<a href="#">FUJ</a> <a href="#">S_meeting</a>	A	B	C	. Once it happens we we, our credibility with our customers <b>goes out the window</b> doesn't it? (SP:PS1UL) (unclear) (SP:PS1UM) But if we do that, all we		
<a href="#">4</a>	<a href="#">FUK</a> <a href="#">S_meeting</a>	A	B	C	staff salaries staff salaries wou-- let's be fair. Outside (SP:PS1UV) <b>Go out the window.</b> (SP:PS1UW) staff salaries have gone down over the last eighteen months (SP:PS1UY) Too (unclear)2.		
<a href="#">5</a>	<a href="#">JS9</a> <a href="#">S_meeting</a>	A	B	C	and that's without any projection costs. I mean they've <b>gone out the window.</b> Erm, Now erm (SP:JS9PSUNK) (unclear) (SP:PS4JC) yes or it's zero based budgeting		
<a href="#">6</a>	<a href="#">F77</a> <a href="#">S_classroom</a>	A	B	C	to get our hands in. But it's extracting the fumes <b>going out the window.</b> Possibly not very (pause) ecologically sound but safer for you at all events.		
<a href="#">7</a>	<a href="#">FLB</a> <a href="#">S_brdcast_disc</a> <a href="#">ussn</a>	A	B	C	your only achievements, its just something that happens and common sense <b>goes out the window.</b> (SP:FLBPS000) so you suggest that Sandra might be right? (SP:FLBPSUNK) (laughing) something like		
<a href="#">8</a>	<a href="#">FLB</a> <a href="#">S_brdcast_disc</a> <a href="#">ussn</a>	A	B	C	have killed for love, yes. (SP:FLBPSUNK) I found that love <b>went out the window</b> when it was sweaty socks and handkerchiefs and dirty nappies and all this in front		
<a href="#">9</a>	<a href="#">HUD</a> <a href="#">S_speech_scri</a> <a href="#">pted</a>	A	B	C	ten. (pause) We're all comrades here so the formalities should <b>go out the window</b> , for starters. (pause) The first speaker who was here at this rostrum (pause)		

10	J3V	<a href="#">S_unclassified</a>	A	B	C	(unclear) or well there may be (unclear) so whatever reasons it just <b>went out the window</b> . Erm still friendly (unclear) still relaxed which is very important part (unclear) er and
11	K25	<a href="#">W_news_script</a>	A	B	C	. He ruined my retirement really. The plans we had have <b>gone out the window</b> . # A firm of housebuilders has bucked the worst recession the industry's ever
12	K1Y	<a href="#">W_news_script</a>	A	B	C	lose their home and much more. Male speaker The livelihood will <b>go out the window</b> . I'd be worried about the vandalism. All these things would go to
13	K5A	<a href="#">W_newsp_other_social</a>	A	B	C	first half but then finished up with so many forwards that order <b>went out the window</b> and only one more goal was scored amid the scramble created by having Mo Johnston
14	E9S	<a href="#">W_newsp_other_report</a>	A	B	C	# Editors still believe the royal family sells newspapers # When ethics <b>go out the window</b> # On May 27, declares the press release for James Whitaker's new book
15	CD5	<a href="#">W_pop_lore</a>	A	B	C	(why do it at all?) her' control' <b>goes out the window</b> . Unquestionably she has brought the might of the sexist porn industry to its knees
16	ED9	<a href="#">W_pop_lore</a>	A	B	C	or at Royal Ascot, but as she says, social class <b>goes out the window</b> beyond the prison walls. Shaking her head, she speaks in a near whisper
17	FA1	<a href="#">W_ac_polit_law_edu</a>	A	B	C	, ' said a senior official.' The legal thing can <b>go out the window</b> . For the first time we've had to get our heads down and look
18	AN9	<a href="#">W_non_ac_soci_science</a>	A	B	C	station required major alterations; any hope of a production line quickly <b>went out the window</b> . The operating performance of these reactors has also consistently fall

La sensación de pérdida de las facultades mentales para desarrollar un discurso propio queda a su vez manifiesta en el símil construido a partir del campo semántico ‘teatro’: *part*, *rehearse*, *play*, *opening night* (21). *Part* y *rehearse* describen a *words* y *speech* atendiendo a las características de un discurso [+fijo], [+planificado], [+ensayado], y, por otro lado, la conversación con la hija viene descrita a partir de las formas *play* y *opening night*, que añaden las características de [+actuación], [+público] y [+primera vez]. La co-aparición de *can't* y *play* indica la imposibilidad teórica que queda igualmente incluida en las expresiones *took off to another planet* y *went out the window*. Por último, el pronombre *you* en (21) adquiere un valor inclusivo al vincular a la voz poética al receptor del mensaje, quien queda inmerso en la experiencia de la madre adoptiva.<sup>193</sup>

(21) It's a bit like a part you've rehearsed so well  
you can't play it on the opening night.

<sup>193</sup> La alusión al receptor del mensaje es un recurso repetido en la locución de (MA), el cual está manifestado a partir: del pronombre *you*: *you've got the picture* ('When I'm by myself watching the box', v.6), del imperativo: *[...] so picture me* ('Chapter 5: The Tweed Hat Dream', v.14), *[...] see me and my daughter* ('When I'm by myself watching the box', v.12), y de las preguntas retóricas: *What could I do?* *[...]* ('Chapter 5: The Tweed Hat Dream', v.19).

El origen de la conversación con su hija está señalado discursivamente en la reproducción directa libre de las palabras de (H): *Mummy why aren't you and me the same colour?* [CP<sub>1</sub> (H)]. Esta pregunta a través de una oración interrogativa indica la posición de la hija hacia (MA) en el término de cercanía *mummy*, y a su vez alude a la diferencia física entre ambas y a la incomprensión de la niña. El color es paradójicamente el mismo rasgo físico que diferencia a la madre biológica de su hija, tal y como hemos señalado en T17(3) y T17(4).

Por su parte, la madre adoptiva alude a la conversación con (H) a partir del término *telling* y omite así cualquier referencia explícita a la adopción. La co-aparición de *telling* y *part*, que da título al poema 'Chapter 6', refuerza el símil de esta situación con una representación teatral, observado igualmente en (21). Por su parte, *telling* está igualmente incluido en el verso 34 en co-ocurrencia con *always* y *believed* [T18(5)]. Así, *always* marca la continuidad temporal de la perspectiva de (MA) y subraya su convicción.<sup>194</sup> Por último, las características de [+información] y [+revelación] incluidas en *telling: disclosing information or giving evidence about another*<sup>195</sup> quedan igualmente recogidas en la oposición de *telling* y *keep o secret*.

[T18(5)] I **always** believed in the **telling** anyhow.

You can't keep something like that secret

La propia participación de (MA) en la conversación con su hija queda marcada en el verbo de comunicación *says*, el cual introduce las palabras exactas con las que (MA) trata el tema de la adopción [T18(3)], así como grafológicamente en el uso de letra cursiva. La interrelación de las locuciones de (MA) y (H) está reflejada en la repetición de la forma *real*, la cual distingue en este caso a la madre adoptiva de la biológica atendiendo a la falsedad de la primera. Si bien los padres adoptivos no están caracterizados como católicos: *we didn't live close enough to a church/ nor we were church-goers* ('Chapter 3: The Waiting Lists', vs.3-4), la madre adoptiva alude a *Christ* y *god* en dos ocasiones asociadas, por un lado, a la conversación con la hija [T18(3)]; y, por otro, a la representación de la madre biológica en relación con (H) [T18(6)]. La primera marca la obligación moral de (MA), la segunda indica su desconocimiento ante la experiencia de la madre biológica. Así, *Christ/God*, en co-

<sup>194</sup> La forma léxica *always* está igualmente asociada a la certeza de (MA) en relación a su deseo de dar a luz: *I always wanted to give birth* ('I always wanted to give birth', v.1). La seguridad de la voz poética en T18(5) viene a su vez marcada por el valor de obligación moral o imposibilidad lógica (*can't*).

<sup>195</sup> La red léxica de dicha acepción en el *Visual Thesaurus* viene relacionada con *revealing, revelation, y disclosure*.

ocurrencia con *knows*, queda representado como el vínculo de la experiencia de ambas madres.

[T18(3)] I [(MA)] **says** *I'm not your* [(H)] *real mother*,  
though **Christ** knows why I **said** that.

[T18(6)] I [(MA)] wanted her [(H)] to think of her other mother  
out there, thinking that child I had will be  
seven today eight today all the way up to  
**god** knows when. [...]

Por su parte, *your*, una de las formas léxicas marcadas como estadísticamente clave, sirve para establecer un vínculo de pertenencia entre madre biológica e hija. Esta relación está a su vez reflejada en los ejemplos T18(7) y T18(8), los cuales son indicativos de la forma en la que (MA) representa a (MB), en un intento de favorecer el vínculo entre las dos últimas. Así, *double* refuerza el parecido físico de madre biológica e hija, pese a la propia perspectiva de la hija: [...] *I can see my chin in hers/ that is all [...]* ('Chapter 10: The Meeting Dream', vs. 9-10). La idea de semejanza recogida en *double* viene indicada en el mapa léxico en *Visual Thesaurus*, el cual asocia al primero con *clone*, *ringer* y *dead ringer: a person who is almost identical to another*.<sup>196</sup>

T18(7) [...] I [(MA)] told my daughter ---  
I [(MA)] bet **your** [(H)] mother[(MB)]'s never missed your birthday

T18(8) She[(MB)]'s **your** [(H)] double she really is

La posición de (MA) en relación a la unión de (H) y (MB) está igualmente indicada en el verbo de comunicación *told* [T18(7) y T18(9)]. La co-aparición de *told* y *always* [T18(9)] relaciona dicho ejemplo con [T18(5)], ya que ambos muestran la determinación de la voz poética a partir de la repetición de *always*. Por su parte, *mind* [T18(9)], la misma forma léxica que indica la posición de los padres adoptivos ante el color: [...] *you know we don't mind the colour* ('Chapter 3: The Waiting Lists', v.16), describe el deseo de (H) como [- ofensivo] y [+

<sup>196</sup> Nótese el uso de *dead* en *dead ringer* con un valor de exactitud. Esta misma forma está recogida en las locuciones de madre adoptiva e hija en relación a la semejanza física: [...] *She [(MB)] looks a dead spit* ('Chapter 5: The Tweed Hat Dream', v.15) y [...] *I [(H)] have no nose or mouth or eyes/ to match, no spitting image or dead cert*, ('Chapter 8: Generations', vs. 33-34).

aprobado]. Por último, la alusión explícita a *origins* está asociada al uso figurado de *blood* en la locución de la hija: *yet I [(H)] confess to my contradiction/ I want to know my blood* ('Chapter 8: Generations', vs.44-45).

[T18(9)] Mine [(H)] knew. As soon as possible

I [(MA)] **always told** her [(H)], if you ever **want** to [conocer a (MB)]

I won't mind. I wasn't trying to be big

about it --- if that was me, that's how I'd be.

Curiosity. It's natural. Origins.

That kind of thing. [...]

El deseo de (MA) está igualmente incluido en T18(6). En este caso, (MA) alude a (MB) con el grupo nominal *her other mother*, en el que *other* puede interpretarse de dos maneras diferentes: por un lado, *other<sub>1</sub>* da prioridad a la figura materna de (MA), frente a (MB): *distinctly separate from the first*; y, por otro, *other<sub>2</sub>* une a ambas en su vínculo materno con (H): *the other one of a complementary pair*.

T18(6) I [(MA)] **wanted** her [(H)] to **think** of her other mother

out there, thinking that child I had will be

seven today eight today all the way up to

god knows when [...]

'Chapter 6: The Telling Part, vs. 36-39

Pese a apoyar a su hija en la búsqueda de su madre biológica, la preocupación y el dolor de la madre adoptiva es evidente en el poema 'Chapter 5: The Tweed Hat Dream', el cual recoge la pesadilla sobre el secuestro de su hija. Así, mientras que (MA) enfatiza la similitud física de (MB) y (H): *she's your double, she really is* [T18(8)], dicha semejanza es a su vez una intimidación, tal y como queda indicado de forma implícita en la forma imperativa *picture* (22), así como en la exageración del parecido que hemos mencionado con anterioridad [T17(1), T17(2), T17(3)].

(22) [...] so picture me

when I see those lips. She looks a dead spit.

La percepción que (MA) tiene de (MB) está igualmente indicada en la descripción de su movimiento como [+ rápido] *swift/rushes*, [+ violento/fuerte] *as wind in a storm* y [+eterno] *endlessly*. Pese a que (MB) solicita el permiso de (MA) para encontrarse con (H) [CP<sub>1(MB)</sub>, Tabla 7] (*can* y *let*), la pregunta retórica *what could I do?* indica la obligación moral de la madre adoptiva, así como su impotencia.

(23) What could I do? She comes in **swift**  
**as wind in a storm, rushes** up the stairs  
as if she knows the house already  
picks up my baby and strokes her cheeks **endlessly**  
till I get tired and say, I'll be downstairs.  
‘Chapter 5: The ‘Tweed Hat Dream’, vs. 19-23

Si bien no está reconocida como forma léxica clave, la repetición de *myself* en (24),<sup>197</sup> así como el tipo de co-ocurrencias que giran en torno a la misma, indica la manera en la que (MA) reserva para sí misma la inquietud ante el encuentro de (H) y (MB). Dicha soledad está marcada por la auto-imposición de parar la cadena de pensamientos (*stop* y *drop*), las referencias al dolor o al descontrol emocional [*losing out*, *surprised*, *worry*, *hurt* (x2) y *tizzy*] y, finalmente, el propio enfado o rechazo a ese malestar (*Bloody* y *daft*).

(24) Now she’s gone. I get phone calls regularly.  
It’s not that I think I’m *losing out*.  
I’ve *surprised myself* just the same,  
I’ve had to *stop myself* saying, ‘*drop*  
it, you’ll get *hurt*’. I do *worry*  
of course I do, but it’s me that’s *hurt*.  
Tonight I cried watching *bloody* Adam  
Carrington discover he’s not a Carrington  
any more. *Daft*. *Getting myself into a tizzy*.  
‘Chapter 9: The Phone Call’, vs. 23-31; *énfasis añadido*

*Bloody* marca el enfado y la contradicción de la voz poética y está a su vez asociado al valor de *fucking* en la locución de (H), el cual marca la impotencia de la niña ante el

<sup>197</sup> El ejemplo (24) contiene una referencia cultural a Adam Carrington. Este es un personaje de *Dynasty*, una serie norteamericana de los noventa.

desconocimiento de su origen: *It is the well, the womb, the fucking seed* ('Chapter 8: Generations', 51). Algunos ejemplos del significado de *bloody* en (MA) están incluidos en la *Tabla 21*, que recoge una selección de las apariciones de *bloody* en *The Scottish Corpus of Text and Speech* (SCOTS), obtenidas a partir de la herramienta ENROLLER.

*Tabla 21*: Lista de concordancias de *bloody* (SCOTS, ENROLLER)

SEL	TITLE	AUTHOR	FRAGMENTS
<input checked="" type="checkbox"/>	<a href="#">To Christ</a>	Sangster, Maureen	oh christ ye re juist a meenister ye re nae <b>bloody</b> eese tae me ye winna come an mak ma ma life is juist a constant roon o meals and <b>bloody</b> peels if the hand o god is in this
<input checked="" type="checkbox"/>	<a href="#">The Rise and Rise of F</a>	Bell, Rosie	to work she couldn t think think think why that <b>bloody</b> photocopier was on the blink blink blink the mechanic
<input checked="" type="checkbox"/>	<a href="#">Graig an troel mak th</a>	Shepherd, Robbie	<b>bloody</b> things over and leave yourself free gardens andrew waterman
<input checked="" type="checkbox"/>	<a href="#">SKARRS</a>	Forde, Catherine	s talking to her accepts condolences like she s the <b>bloody</b> queen passing sympathy cards to me as though i her eyes towards the altar the grieving daughter in law <b>bloody</b> hypocrite this your wee danny susan gettin a big

### c. La segregación racial

La segregación racial en el discurso de (MA) aparece vinculada a las agencias de adopción y al entorno del colegio de su hija.<sup>198</sup> Las referencias al color y la discriminación quedan recogidas en las formas: *black* (v.2 y título)<sup>199</sup>, *colour* (vs. 5 y 12), *coloured* (v. 10), *it* (vs. 7 y 41) *darkies* (v.43) y *racialism* (v.43). Este grupo léxico participa en la descripción de la experiencia de la madre adoptiva, pese a no estar reconocido como estadísticamente clave, ya que queda asociado tanto a la adopción como a la educación de (H): *brought up* y *child*.<sup>200</sup>

La co-aparición de *colour* y *matter* cuestiona y rechaza la importancia del color. Así, el cambio de actitud hacia un niño según su color de piel aparece descrito como [+excéntrico] y [+pérdida de juicio], atendiendo a la co-ocurrencia de *colour*, *matters* y *nutters*,<sup>201</sup> reforzada en la unión fonética de las dos últimas formas léxicas. El referente de *she* en (25) (v.6) no queda explícito en el poema y parece aludir a cualquiera de las voces segregacionistas del entorno de (MA): las madres (MCH), las agencias (A), o la profesora (PH).

<sup>198</sup> Véase la sección B.a., relacionada con la discriminación racial de las agencias de adopción y los campos semánticos que giran en torno a dicha voz. Esta sección incluye la co-ocurrencia de *colour* y *matter* en: *They told us they had no babies at first/ and I chanced it didn't matter what colour it was/ ...* ('Chapter 7: Black Bottom', vs.11 y 12).

<sup>199</sup> Véase la sección 5.1.1.C., en relación al vínculo intertextual establecido entre 'Chapter 7: Black Bottom' y 'Telephone Conversation', a partir de la co-ocurrencia *Black Bottom*.

<sup>200</sup> *Child* es una forma léxica clave en (MA), la cual co-ocurre con *colour/coloured* en dos ocasiones en el poema 'Chapter 7: Black Bottom': vs. 4 y 5, vs.9/10.

<sup>201</sup> *Nutter* queda definido como *a person who is regarded as eccentric or mad* y está a su vez relacionado con *wacko* y *wbacko*.



- (25) I [(MA)] brought her [(H)] up as my own  
as I would any other child  
**colour matters** to the nutters  
but she [(A)?/(MCH)?/(PH)?] says my daughter says  
it matters to her.  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 3-7

Por su parte, las voces discriminatorias aparecen recogidas en la reproducción directa de su locución: CP<sub>1(A)</sub>(*Tabla 4*)<sup>202</sup> y CP<sub>1(MCH)</sub>(*Tabla 8*), así como en la forma léxica *talk*, la cual está calificada como [+absurda] y [+racista]: *daft*, *darkies* y *racialism*.<sup>203</sup> Mientras que la hija alude a la segregación racial que sufre en el entorno escolar atendiendo a la descripción de la posición de las profesoras [(PH) y (P)] y del compañero (CH), la perspectiva de (MA) como voz adulta queda visible en la alusión explícita al concepto *racialism*.

Por último y frente a la actitud racista de las voces del entorno de la niña, el apoyo de la madre adoptiva está indicado a partir de la reproducción directa de sus propias palabras, las cuales definen a dichas voces como *ignorant*: [+inconscientes] y [+analfabetas].

- (26) Sometimes it is hard to know what to say  
that will comfort. Us [(MA) y (H)]two in the armchair;  
me holding her breath, 'they're ignorant  
let's have some tea and cake, forget them'  
'Chapter 7: Black Bottom', vs. 67-70

La metonimia *me holding her breath* indica, por una parte, la unión física y emocional de madre e hija; y, por otra parte, el dolor de esta última. *Breath* viene aquí descrito como [+material/+corporal] y hace referencia al llanto o a su inquietud.

Como ha mostrado el análisis léxico-semántico de la locución de la madre adoptiva su experiencia se construye en torno al deseo de ser madre. El camino hacia la maternidad viene así representado a partir del deseo ferviente de concebir a un niño, la frustración ante la infertilidad, el apoyo de (PA) y la decisión de adoptar, la superación de los obstáculos de

---

<sup>202</sup> Véase la sección 2.2.a.

<sup>203</sup> La reproducción directa del discurso de dichas voces aparece introducida a partir del verbo de comunicación *says*, el cual forma parte del campo semántico clave de 'comunicación: discurso'.

las agencias de adopción; y, finalmente, la lucha contra la actitud discriminatoria de las agencias y la sociedad que la rodea. Todos estos impedimentos quedan en un plano secundario en comparación con la unión afectiva de madre e hija.

### 5.3. ESTUDIO LÉXICO-SEMÁNTICO DE LA VOZ POÉTICA

(MB)–Madre Biológica

*Late that same night  
she [(H)] came in by the window,  
my baby Lazarus  
and suckled at my breast*  
‘Chapter 5: Baby Lazarus’, vs. 68-71

#### 5.3.1. Introducción

Esta sección, es la última de las dedicadas al análisis léxico-semántico de las voces poéticas independientes. En esta ocasión nos centramos en la locución de la madre biológica (MB) con el objeto de estudiar la manera en la que ésta vive la entrega de su hija en adopción. En particular, el análisis parte de las formas y de los grupos léxicos que destacan por tener una frecuencia mayor o menor en comparación con el discurso de las otras dos voces poéticas, hija (H) y madre adoptiva (MA). Las categorías que resultan de este estudio representan a nuestro entender un buen punto de partida a partir del que es posible describir e interpretar la experiencia propia de esta voz poética ante la adopción.

En una primera fase, identificamos cuantitativamente las formas de palabra y los campos semánticos objeto de estudio de acuerdo al estudio contrastivo de la locución de la madre biológica (CP<sub>3</sub>) en comparación con los discursos de la hija y la madre adoptiva (CR<sub>3</sub>). La selección de las palabras clave ha sido realizada con la herramienta *KeyWords* del programa *WordSmith Tools 5.0*. (Scott, 2008) atendiendo a una frecuencia mínima de tres y a un valor de probabilidad de 0’01. Las formas léxicas clave positivas que han derivado de esta búsqueda, ordenadas de mayor a menor significación, son: *still*, *driven*, *body* y *never* (Tabla 1).

Tabla 1: Formas de palabra clave: CP<sub>3</sub> [(MB)] vs. CR<sub>3</sub> [(H) + (MA)]

N	Key word	Freq.	%	RC. Freq.	RC. %	Keyness	P	Lemmas	Set
1	STILL	4	0.40	0		11.84	0.0005811374		
2	DRIVEN	3	0.30	0		8.87	0.0028921766		
3	BODY	3	0.30	0		8.87	0.0028921766		
4	NEVER	7	0.70	4	0.12	8.37	0.0038202228		

Los campos semánticos clave han sido delimitados con la ayuda de la herramienta *Key Domain Cloud* del programa *W-matrix3* (Rayson, 2011) de acuerdo a una frecuencia mínima de 3 en el sub-corpus principal y a un valor de probabilidad de 0'01. Los grupos léxicos clave positivos en la locución de (MB) son 'plantas', 'forma', 'tiempo: comienzo' y 'tiempo'. Por su parte, los grupos negativos son 'discurso: comunicación' y 'parentesco' (Tabla 2 y Gráfico 1).

Tabla 2: Campos semánticos clave: CP<sub>3</sub> [(MB)] vs. CR<sub>3</sub> [(H) + (MA)]

	Item	O1	%1	O2	%2	LL	
1	Q2.1	6	0.61	66	2.00 -	10.62	Discurso: Comunicación
2	S4	3	0.31	42	1.27-	8.58	Parentesco
3	L3	8	0.82	2	0.06 +	14.67	Plantas
4	O4.4	8	0.82	4	0.12 +	10.43	Formas
5	T2++	4	0.41	1	0.03 +	7.33	Tiempo: Comienzo
6	T1	9	0.92	8	0.24+	7.23	Tiempo

Gráfico 1: Nube de campos semánticos

*Kin* Plants Shape  
*Speech: \_Communicative*  
 Time Time: \_Beginning

La Tabla 2 y el Gráfico 1 recogen los campos semánticos clave tal y como se representan en *W-matrix3*. La cursiva en el Gráfico 1 indica los grupos léxicos que son

estadísticamente negativos y el tamaño de letra está asociado al valor de probabilidad: a mayor tamaño, mayor significación estadística.

Finalmente y en relación a los datos cuantitativos de los mensajes de las voces que (MB) reproduce en estilo directo, obtenemos el número de formas de palabra y el tipo de campos semánticos en estos bancos de forma automática con la intención de seguir los mismos criterios descriptivos que hemos utilizado en el análisis cuantitativo del corpus principal y el corpus de referencia. No obstante, el estudio comparativo lo realizaremos manualmente ya que el reducido número de formas léxicas que componen estos bancos hace que un estudio contrastivo de cada uno de ellos en comparación con el sub-corpus principal correspondiente sea inviable.

El único banco de datos en (MB) es el que está asociado a la sociedad escocesa de la época, CP<sub>3(SE)</sub>.<sup>204</sup> El número de formas de palabra que contiene y el tipo de campos semánticos que lo forman están indicados en la *Tabla 3*. El grupo léxico predominante es el que recoge términos gramaticales, que USAS denomina ‘papelera gramatical’. La identificación del campo ‘juicio de valor: feo’ puede considerarse errónea al estar basada en la forma léxica *awful*, que en este caso está usada con un valor cuantitativo.<sup>205</sup>

*Tabla 3:* Formas de palabra y campos semánticos en (SE)

Formas de palabra		Campos semánticos	Frec.	Frecuencia relativa
weight	N3.5	Medida: peso	1	12'50
lot	N5	Cantidad	1	12'50
awful	O4.2-	Juicio de valor: Feo	1	12'50
lost	X9.2-	Fracaso	1	12'50
's				
an	Z5	‘Papelera gramatical’	1	37'50
of				
she	Z8	Pronombres	1	12'50

La segunda fase del análisis conlleva la descripción e interpretación de las formas y de los grupos léxicos clave en CP<sub>3</sub>, así como la aportación semántica de CP<sub>3(SE)</sub> al modo en el que (MB) representa la entrega de la hija en adopción.

<sup>204</sup> Nos referimos a este banco de datos a partir de las siglas asociadas al sub-corpus principal del que ha sido extraído (CP<sub>3</sub>), junto a las siglas de la voz responsable del contenido del mensaje (SE).

<sup>205</sup> *Extreme in degree or extent or amount or impact -VT.*

El estudio de las formas de palabra clave ha sido realizado a partir de las herramientas *Concord* y *WordList* de *WordSmith Tools 5.0.*, atendiendo a las distintas manifestaciones de la forma léxica en su co-texto así como al tipo de términos que co-ocurren con la misma. Este proceso permite la descripción de la forma de palabra según la frecuencia, la acepción correspondiente, los posibles significados connotativos y referenciales, las co-ocurrencias y la relación con otras formas de palabra en la locución de (MB).

El anexo CP<sub>3</sub> contiene la lista de concordancias correspondiente a cada forma de palabra clave. Mientras que en este anexo el co-texto de las palabras clave está incluido tal y como se muestra en la lista de concordancias, el mismo co-texto también se presenta en la discusión de los datos atendiendo a la distribución grafológica en el poema. Pese a que la lista de concordancias permite el estudio contrastivo de los ejemplos así como el análisis de las co-ocurrencias, entendemos que la manera en la que la información está distribuida en los versos del poema determina igualmente el valor semántico del mismo.

En relación a esta última información, las co-ocurrencias han sido calculadas de acuerdo a dos extensiones, ya sean cuatro palabras a la izquierda y a la derecha del nodo (4:4), ya sean cinco (5:5). La lista de co-ocurrencias está recogida en el CD que acompaña este trabajo. Finalmente, el análisis de las co-apariciones ha sido realizado atendiendo a los distintos sentidos de una misma forma de palabra, pese a que las co-ocurrencias hayan sido presentadas en un mismo listado.

La valoración de los campos semánticos clave se ha llevado a cabo a partir de las opciones *List* y *Concordance* de *W-matrix*, los cuales ofrecen la opción de ver el listado de formas léxicas que componen el campo semántico, así como de obtener la lista de concordancias de todas las formas en el grupo léxico. Esta metodología permite la descripción e interpretación del campo semántico de acuerdo al tipo de formas léxicas que lo compone y al estudio de las mismas en su co-texto. Este último análisis implica, como en casos anteriores, la definición de cada forma de palabra a partir de su significado denotativo y, en los casos que sea necesario, de la frecuencia y de los significados connotativo y referencial. En ocasiones, el análisis individual de las formas léxicas evidencia algún error en el sistema de clasificación automática de USAS.

El anexo CP<sub>3</sub> incluye un listado con las formas léxicas pertenecientes a cada campo semántico clave, así como la lista de concordancias asociadas a estas formas. Al igual que en el análisis de las formas de palabra clave, la descripción e interpretación de los campos semánticos clave en el siguiente apartado incluye el co-texto de cada forma de palabra tal y como se distribuye en el poema.

El análisis de los datos ha sido organizado de acuerdo a su aportación a la interpretación de la manera en la que la voz poética de la madre biológica representa la entrega de la hija en adopción.

### 5.3.2. Análisis

A partir del estudio de las categorías léxico-semánticas clave en la locución de (MB), hemos observado que la experiencia de la madre biológica aparece siempre representada en relación a un marco temporal. Éste delimita su visión de la realidad atendiendo a, en primer lugar, el embarazo y la relación con el padre biológico (PB), en segundo lugar, la maternidad, la entrega de la hija en adopción y el sufrimiento posterior; y, finalmente, la superación del dolor.

#### A. El embarazo y la relación con el padre biológico

La concepción de la hija está descrita en la locución de (MB) de acuerdo a la fugacidad de la fecundación, a los cambios corporales y a la separación del padre biológico. La experiencia de (MB) ante el embarazo así como la posición de (PB) quedan reflejadas a partir de dos de las palabras clave, *never* y *body* (Tabla 4),<sup>206</sup> y de los términos asociados a las mismas. La forma léxica *never* está a su vez indicada como estadísticamente clave en el campo semántico positivo de ‘tiempo’.

---

<sup>206</sup> Pese a que la forma léxica clave *never* está repetida siete veces en CP<sub>3</sub>, en esta sección solo comentamos los tres casos que aportan información sobre la actitud de (MB) y (PB) ante el embarazo. Los otros cuatro ejemplos están incluidos en la sección ‘B. La entrega de la hija en adopción’.

Del mismo modo, mientras que la palabra clave *body* ocurre tres veces en CP<sub>3</sub>, en este apartado solo incluimos el caso en el que *body* hace referencia al cuerpo de (MB). Los otros dos ejemplos hacen referencia al cuerpo de (H) y forman parte de la sección ‘B.d. La muerte de la hija’.

Tabla 4: (MB) y (PB) ante el embarazo. Las formas *never* y *body*

T4(1)	I [(MB)] <b>never</b> thought it [(el embarazo)] would be quicker than walking down the mainstreet [...] The time, the exact time for that particular seed to be singled out	‘Chapter 1: The Seed’, vs. 1-2; 5-6
T4(2)	I [(MB)] see her [(H)] shuttered eyes in my dreams  I cannot pretend she’s <b>never</b> been my stitches pull and threaten to snap	‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 14-16
T4(3)	Finally, alone, we [(PB) + (MB)]’d melt. Nothing, nothing would matter.  He [(PB)] <b>never</b> saw her [(H)]. I [(MB)] looked for him in her, for a second it was as if he was there in that glass cot looking back through her.	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 89-93
T4(4)	my [(MB)] stitches pull and threaten to snap my own <b>body</b> a witness leaking blood to sheets, milk to shirts	‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 16-18

El desconocimiento previo de (MB) en relación a la rapidez de la fecundación está señalado en *never* [T4(1)], que funciona como un enfatizador del hecho escrito: *not at all; certainly not; not in any circumstances -VT*.<sup>207</sup>

T4(1) I [(MB)] **never** thought it [(el embarazo)] would be quicker  
than walking down the mainstreet  
‘Chapter 1: The Seed’, vs. 1 y 2

*Quicker* co-aparece con *never* y califica la concepción de (H) como un proceso veloz: *quicker than walking down the mainstreet*.<sup>208</sup> La fugacidad temporal también está indicada en la repetición del valor de brevedad (1) y en la comparación de la experiencia de (MB) con la selección léxica que marca la realidad de (MA) (2). Así, *a split second* se presenta en oposición a *years* o, incluso, a *minute/minutes*.

(1) It [(el embarazo)] only took a *split second*  
not a *minute* or more  
‘The Seed’, vs. 17-18

<sup>207</sup> El significado de *never* en este ejemplo está estrechamente relacionado con el valor temporal de *never* en T4(2) y T4(3): *not ever; at no time in the past or future -VT*.

<sup>208</sup> La comparación *quicker than walking down the mainstreet* aporta un tono humorístico a la descripción del sufrimiento de la madre biológica. Así, este recurso es muy frecuente en el discurso poético Jackie Kay. La propia autora, en una lectura pública en el marco del Festival de Literatura de Edimburgo, afirmó que para ella: *humour and tragedy live under the same roof*.



- (2) I [(MA)] can't believe I've tried for five *years*  
for something that could take five *minutes*.  
'The Seed', vs. 15-16

La representación temporal del embarazo también aparece representado a través de otras formas léxicas en la locución de (MB), como es el caso de la repetición de *time* en (4), que forma a su vez parte del grupo léxico clave positivo 'tiempo'. La descripción de la fecundación como un instante efímero contrasta con la continuidad del dolor de (MB) tras dar a su hija en adopción. Este último aspecto es especialmente visible en el uso de *still*, tal y como describimos en la siguiente sección. Así, un solo instante marca de forma casi permanente la realidad de la madre biológica.

- (4) The *time*, the exact *time*  
For that particular seed to be singled out.  
[...]  
amongst all others  
like choosing a dancing partner  
'Chapter 1: The Seed', vs. 5-6; 9-10

Por su parte, el cuerpo de está representado como la prueba física que la priva de la posibilidad lógica de olvidar a la hija, *a witness* [T4(4)]. El término *leaking*<sup>209</sup> co-ocurre con *body* y describe el cuerpo como un recipiente perforado, marcado por el embarazo. De igual modo, *threaten* y *snap* añaden una carga semántica negativa a *body* y a su estado tras el parto [T4(2)].

- T4(2) I see her shuttered eyes in my dreams.  
I [(MB)] cannot pretend she [(H)]'s **never** been  
my stitches pull and *threaten* to *snap*

- T4(4) my stitches pull and threaten to snap  
my own *body* a *witness*  
*leaking* blood to sheets, milk to shirts.

---

<sup>209</sup> *have an opening that allows light or substances to enter or go out -VT.*

El contenido del mensaje sobre la sociedad escocesa que (MB) reproduce en estilo directo hace también referencia a los cambios corporales (*weight*) de (MB) como indicativos de su maternidad: *she's lost an awful lot of weight* ('Chapter 8: Generations', v. 14).

Las experiencias opuestas de de (MB) y (PB) en relación al nacimiento de (H) están reflejadas en la repetición de la forma léxica *see*, que forma parte del co-texto de *never*. Así, T4(2) afirma la figura de la madre biológica como sujeto experimentador, en oposición al padre biológico [T4(3)].

T4(2) I [(MB)] *see* her [(H)] shuttered eyes in my dreams [...]

I cannot pretend she's **never** been

vs.

T4(3) He [(PB)] **never** *saw* her [(H)]. [...]

Por otra parte, el valor temporal de *never* en T4(2) y T4(3) señala las distintas posturas que (MB) y (PB) mantienen a lo largo de este período: *not ever; at no time in the past or future -VT*. Mientras que *never* en T4(2) indica que el nacimiento de (H) permanece como un recuerdo indeleble en la realidad de (MB), el mismo adverbio en T4(3) marca la desvinculación del padre biológico (PB) con este mismo hecho. El distanciamiento de (MB) y (PB) se observa en T4(3) a través de la repetición de *nothing* en el entorno de *never*, al marcar la oposición entre los momentos que comparten y la separación posterior.

T4(3) Finally, alone, we [(PB) + (MB)]'d melt.

*Nothing, nothing* would matter.

He [(PB)] **never** saw her [(H)]. I [(MB)] looked for him in her,

for a second it was as if he was there

in that glass cot looking back through her.

En T4(3), la búsqueda del padre biológico en la hija, así como el encuentro de (PB) en los ojos de (H), destacan el supuesto vínculo genético entre padre e hija a través del parecido físico. (MB) alude a los ojos de (PB) y (H) en otras dos ocasiones: en primer lugar (4), los ojos hacen referencia a (PB) y forman parte de las características

que (MB) añora;<sup>210</sup> en segundo lugar [T4(2)], los ojos hacen referencia a (H) y son el motivo por el que (MB) no tiene la posibilidad teórica de olvidarla. El término *eyes* refuerza así el lazo genético de (PB) y (H) y presenta a (MB) como nexo de unión entre padre e hija.

(4) I [(MB)] missed him [(PB)], silly things  
his sudden high laugh,

His *eyes* intense as whirlwind  
the music he played me  
'Chapter 1: The Seed', vs. 29-32

T4(2) I [(MB)] see her [(H)] shuttered *eyes* in my dreams.  
I cannot pretend she's never been

Los términos que co-aparecen con *never* en T4(1), T4(2) y T4(3) son referencias pronominales que aluden a los participantes involucrados en la situación que se niega [(H), (MB) y (PB)]. En T4(1) y T4(2) existe a su vez una vinculación entre *never* y el valor modal de 'conocimiento', ya sea éste expresado a modo de predicción (*would*), ya sea como posibilidad lógica (*can*). *Never* subraya así el desconocimiento anterior de (MB) en el primer caso, y la imposibilidad teórica de borrar de forma permanente el recuerdo de (H) en el segundo.

Finalmente, la locución de (MB) incluye otras formas de palabra pertenecientes al campo semántico 'anatomía y fisiología' y que están, al igual que la palabra clave *body*, relacionadas con el embarazo de (MB). Así, *nipples* (5) y *breast* (6) están vinculados con la maternidad de la madre biológica. En (5), la madre biológica es el sujeto agente que alimenta a (H); y, en (6), la madre biológica se imagina amamantando a la hija, pese a haberla dado en adopción.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> La fuerza de los ojos está descrita en comparación con la naturaleza: *his eyes intense as whirlwind* (4). Pese a no estar marcado como grupo léxico clave, 'naturaleza' es un campo semántico recurrente en CP<sub>3</sub>.

<sup>211</sup> En la sección 'B.d. La muerte de la hija' estudiamos el valor semántico de la co-ocurrencia *baby Lazarus* (8).

(5) to the glass cot  
I [(MB)] push my *nipples* through  
'Chapter 2: The Original Birth Certificate', vs. 33-34

(6) she [(H)] came in by the window  
my [(MB)] baby Lazarus  
and suckled at my *breast*  
'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 66-68

## B. La entrega de la hija en adopción

Tras la entrega de su hija en adopción, la voz poética (MB) queda atrapada en un círculo de culpabilidad caracterizado por la continuidad del sufrimiento, la soledad, el descontrol emocional y la muerte imaginaria de la hija.

### a. La prolongación en el tiempo: El intento de olvido y la segregación social

La entrega de (H) en adopción marca un punto de referencia en la experiencia de (MB), que se prolonga en el tiempo hasta la superación final. Este período está descrito a través del desconsuelo de la voz poética, el intento frustrado de olvidar a (H), así como la discriminación social. La continuidad del sufrimiento de (MB) tras dar a su hija en adopción está principalmente marcada en la palabra clave *still* y en los campos semánticos clave de 'tiempo: comienzo' y 'formas'.

*Still* es la forma de palabra que registra una significación estadística mayor en la locución de (MB), en la que aparece repetida hasta cuatro veces.<sup>212</sup> En todos estos casos, incluidos en la *Tabla 5*, *still* tiene un sentido temporal: *with reference to action or condition; without change, interruption, or cessation* (*Visual Thesaurus*).<sup>213</sup> Los ejemplos T5(1) y T5(4) aluden un estado de posesión y apariencia física, en relación a la foto de la hija y al color de dicha foto. Por su parte, T5(2) y T5(3) hacen referencia a una acción que, en ambos

---

<sup>212</sup> Nótese que *still* es el término caracterizado por tener la frecuencia relativa más significativa, pese a no ser la forma léxica más frecuente en el discurso de (MB). Esto es así porque las locuciones de (H) y (MA) no incluyen esta palabra.

<sup>213</sup> A partir de ahora, por brevedad y claridad, nos referimos en ocasiones al diccionario *Visual Thesaurus* con las siglas VT.

casos, está relacionada con las críticas de la sociedad escocesa *esgrime* ante el embarazo de la madre biológica.

Tabla 5: *Still*

T5(1)	I [(MB)] <b>still</b> have the baby [(H)] photograph I keep it in my bottom drawer	I always wanted to give birth, vs. 21-22
T5(2)	Years later the voices [(SE)] <b>still</b> come close especially in dreams, not distant echoes loud --- a pneumatic drill --- deeper and deeper still	'Chapter 8: Generations', vs. 8-10
T5(3)	Years later the voices [(SE)] still come close especially in dreams, not distant echoes loud --- a pneumatic drill --- deeper and deeper <b>still</b> I lived the scandal, wore it casual As a summer's dress, Jesus sandals. All but the softest whisper: <i>she's lost an awful lot of weight.</i>  Now my [(la adopción)]secret is the hush of heavy curtains drawn I dread strange handwriting.	'Chapter 8: Generations', vs. 8-16
T5(4)	I [(MB)] wrapped her [fotografía de (H)- (H)] up in purple wrapping paper And threw her down the old well near here. There was no sound, it's no longer In use --- years --- she's been in my drawer Faded now, she's not a baby any more <b>Still</b> pitch dark. It didn't matter. I know every bend. I've no more terror. Going home, the light spilled like water.	'When I'm by myself watching the box', vs. 18-27

Las palabras léxicas que giran en torno al término *still* señalan a los siguientes sujetos o situaciones: la hija como punto de referencia temporal [*baby* (2), *photograph* (1)], el acoso de la sociedad escocesa como un constante en su realidad [*voices* (1), *come* (1)], la duración [*years* (1), *later* (1)] o finalización [*any\_more* (1)] de una situación,<sup>214</sup> y, finalmente, la repercusión dañina de la sociedad [*deeper* (2), *gossip* (1), *pneumatic* (1), *drill* (1), *scandal* (1)].<sup>215</sup>

En cuanto al primer y segundo grupo de formas de palabra que rodean a *still*, éstas son indicativas de las dos situaciones que sí perduran en el tiempo: el recuerdo de la hija y la segregación social. El tercer conjunto léxico cercano a *still* sitúa la experiencia de la voz poética de la madre biológica (MB) en el tiempo. Finalmente, la cuarta clasificación

<sup>214</sup> La aportación semántica del término *anymore* en relación a la superación final de la entrega de la hija en adopción está incluida en la sección '*C. La superación*'. La co-aparición de *still* y *any more* señala el contraste entre la progresión del dolor y la recuperación final.

<sup>215</sup> Las cifras entre paréntesis en este párrafo indican la frecuencia de la forma de palabra en co-aparición con *still*.

califica negativamente a las voces procedentes de la sociedad escocesa y agrega un valor negativo al adverbio *still*, que marca la continuidad de estas voces.

La entrega de la hija en adopción queda así definida a través de una selección léxica de tintes peyorativos (*scandal*) y del vocabulario asociado (*gossip, whisper, secret, hush*). La adopción aparece representada como un secreto frustrado en la metáfora *the hush of heavy curtains drawn* [T5(3)]. Aquí, la aplicación de las características de las cortinas a la adopción la describen como un secreto [+grave] y [+descubierto], un secreto a voces. Este último aspecto está recogido en la paradoja que supone calificar el sonido que resulta de abrir unas cortinas pesadas como algo silencioso. En este caso, la angustia continuada de la madre biológica (MB), que observamos en términos con una carga semántica negativa como *dread* [T5(3)], deriva tanto de la posibilidad como de la incertidumbre de que la hija se ponga en contacto con ella.

Junto al valor peyorativo de los términos anteriores, la relación entre la sociedad y la madre biológica está también indicada a través de las formas léxicas asociadas al campo semántico estadísticamente clave ‘plantas’: *trees* (x2) y *grass* (Tabla 6).<sup>216</sup> Este grupo léxico establece así una relación recíproca entre las plantas y los seres humanos, descritos a partir de cualidades compartidas.

Tabla 6: ‘Plantas’

T6 (1)	Olubayo was the colour of peat when we [(MB) + (PB)] walked out heads turned like horses, folk stood like <b>trees</b>	‘Chapter 7: Black Bottom’, vs. 83-85
T6 (2)	The sun went out just like that almost as if it had never been, hard to imagine now the way it fell on treetops, thatched roofs, people’s faces Suddenly the <b>trees</b> lost their nerves and the grass passed the wind on blade to blade, fast as gossip	‘Chapter 8: Generations’, vs. 5-7
T6(3)	Suddenly the trees lost their nerves and the <b>grass</b> passed the wind on blade to blade, fast as gossip	‘Chapter 8: Generations’, vs. 5-7

En esta selección, los árboles están caracterizados de manera negativa al personificar la figura discriminatoria del entorno de la madre biológica [T6 (1)] y, a su

<sup>216</sup> Mientras que el grupo léxico clave de las ‘plantas’ en CP<sub>3</sub> está formado por siete formas de palabra, en esta sección hacemos referencia sólo a tres de ellas: *trees* (x2) y *grass*. El resto de formas léxicas (*seed, willow, bush* y *roses*) han sido incluidas en la sección B.d. en relación a la vida de la hija.

vez, son descritos como elementos inertes según el estado emocional de (MB) [T6 (2)]. La sociedad está también representada en la hierba, ya que ambos cumplen la misma función en el símil: *fast as gossip* [T6(3)]. El prado conduce al viento de brizna a brizna, tan rápido como la sociedad habla de la madre biológica. En [T6(3)], *blade* adquiere un doble sentido el cual, si bien alude a la brizna del césped, también hace referencia a la hoja de un cuchillo y, por extensión, define a la sociedad con las cualidades de un arma: [+ hiriente], [+cortante].<sup>217</sup> La segregación de la madre biológica queda así, por un lado, relacionada con la discriminación racial: *Olubayo was the color of peat* (‘Chapter 7: Black Bottom’, v.83); y, por otro, vinculada al embarazo: *she[(MB)]’s lost an awful lot of weight* (‘Chapter 8: Generations’, v.14).

En T6 (2), el desamparo de la madre biológica **también se representa a través de su** percepción de la naturaleza; esto es, en la ausencia del sol, marcada por la aportación semántica de *never*, una de las palabras clave en la locución de (MB). El sol **queda** así descrito como un recuerdo lejano y casi inexistente. El deíctico *now* en este mismo ejemplo apunta al tiempo presente de la voz poética, al momento en el que ha entregado a su hija en adopción, marcado como un punto de referencia. La pérdida del sol afecta la descripción de todo el entorno: naturaleza (*treetops*), objetos (*thatched roofs*) y humanos (*people’s faces*). La imagen de los árboles sin vida [T6 (2)] vuelve a repetirse y reforzarse en el término *treetops*, el cual no ha sido reconocido en la clasificación automática del grupo léxico ‘plantas’.

Por último, los campos semánticos ‘tiempo: comienzo’ y ‘formas’, marcados como estadísticamente positivos, participan igualmente en la representación temporal del proceso de adopción. En el primer caso, el grupo léxico está compuesto por *constant* y *still*. Esta última forma está repetida hasta cuatro veces y ha sido identificada como estadísticamente clave.<sup>218</sup> ‘Tiempo: comienzo’ marca la idea de continuidad temporal en la interpretación de la realidad de la madre biológica (MB). En nuestra opinión, el nombre ‘tiempo: comienzo’ con el que USAS recoge las formas léxicas *still* y *constant*

<sup>217</sup> Estos dos significados de *blade* están recogidos en VT: por un lado, *blade*: *especially a leaf of grass or the broad portion of a leaf as distinct from the petiole*; por otro lado, *blade*: *a cutting or thrusting weapon that has a long metal blade and a hilt with a hand guard*. Esta última acepción está vinculada en VT a palabras como *sword*.

Mientras que el grupo léxico clave de ‘plantas’ no incluye el término *blade*, creemos que debería formar parte del mismo.

<sup>218</sup> El término *constant* está incluido en la sección ‘B.c. El recuerdo de la hija’, en relación al recuerdo de la hija. Por su parte, el término *still* en su co-texto está recogido en la *Tabla 5*.

puede llevar a error ya que el valor temporal de estas palabras no es tanto el comienzo como la continuidad.

La constancia del sufrimiento está también presente en otras formas léxicas presentes en la locución de la madre biológica, tales como la repetición de *go over* con el sentido de: *examine so as to determine accuracy, quality, or condition -VT*, la cual indica el ciclo en el que está atrapada la voz poética (7) y (8). Ambos ejemplos sitúan a (H) en el núcleo de la realidad de (MB), tanto en relación a la fecundación y la manera de comunicárselo al padre biológico (7), como en cuanto a la entrega de la hija en adopción (8).

(7) Now these slow weeks on  
 I [(MB)] can't stop *going over and over*  
 It only took a split second.  
 [...]  
 When I was sure I wrote a short note  
 [...]  
 He [(PB)] was sorry; we should have known better.  
 'Chapter 1: The Seed', vs. 13-14

(8) There is no use *going over and over*.  
 I[(MB)]'m glad she[(H)]'s got a home to go to.  
 'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 40-41

Por otra parte, el campo semántico 'formas' recoge la repetición doble de *wrinkling*. Este término alude a los cambios corporales y marca la evolución del tiempo (Tabla 7).<sup>219</sup> Ambos casos están incluidos al inicio [T7(1)] y casi al final del poema [T7(2)].

Tabla 7: *Wrinkling*

T7(1)	The skin around my [(MB)] neck is <b>wrinkling</b> does she [(H)] imagine me this way	'I always wanted to give birth', vs. 25-26.
T7(2)	The skin around my [(MB)] neck is <b>wrinkling</b> Does she [(H)] imagine me this way?	'Chapter 8: Generations', vs. 81-82

<sup>219</sup> El resto de formas de palabra en este campo semántico están incluidas en la Tabla 12.



De esta forma, el cuerpo (*skin* y *neck*), que se convierte en ocasiones en la única conexión entre (MB) y (H), queda vinculado al marco temporal que estructura la locución de (MB).<sup>220</sup> Por estos dos motivos, creemos que la categoría semántica ‘anatomía y fisiología’ aporta información relevante sobre la manera en la que (MB) representa el proceso adoptivo, si bien ésta no está destacada por ser estadísticamente relevante en comparación con CR<sub>3</sub>.

b. La soledad de (MB) y su representación de la maternidad

El aislamiento de (MB), analizado en relación a la selección verbal modal y a la representación del discurso en el capítulo 3, aparece también destacado en los dos grupos léxicos que están marcados como estadísticamente negativos, ‘discurso: comunicación’ y ‘parentesco’. Éstos muestran la soledad de (MB) y la auto-representación negativa de su papel como madre.<sup>221</sup>

En relación al grupo léxico ‘discurso: comunicación’, la soledad de (MB) aparece reflejada, por una parte, por el escaso número de formas de palabra relacionadas con este campo semántico; y, por otra, en los participantes que intervienen en los procesos verbales. Así, las seis formas léxicas asociadas a este campo semántico están vinculadas a otras voces, tales como la sociedad escocesa [T8(1), T8(2) y T8(3)], el personaje de un libro [T8(4)], su hija [T8(5)] o los pájaros [T8(6)]. En ningún caso aparecen relacionadas con la madre biológica, la cual no interactúa con su entorno. Las formas de palabra que estructuran el campo semántico ‘discurso: comunicación’ aparecen presentadas en su co-texto en la *Tabla 8*.

---

<sup>220</sup> Otros ejemplos en los que los datos físicos son la única información entre (MB) y (H) están recogidos en la *Tabla 12*.

<sup>221</sup> Tal y como indica la información recogida la *Tabla 2*, el campo semántico de ‘discurso: comunicación’ incluye seis formas de palabra en CP<sub>3</sub> y sesenta y seis en CR<sub>3</sub>. En relación al grupo léxico de ‘parentesco’, éste contiene tres formas léxicas en CP<sub>3</sub> y cuarenta y dos en CR<sub>3</sub>.

Tabla 8: ‘Discurso: comunicación’

T8(1)	Suddenly the trees lost their nerves and the grass passed the wind on blade to blade, fast as <b>gossip</b>	‘Chapter 8: Generations’, vs. 5-7
T8(2)	Years later, the <b>voices</b> still come close especially in dreams, not distant echoes	‘Chapter 8: Generations’, vs. 8-9
T8(3)	All but the softest <b>whisper</b> : [She [(MB)]’s lost an awful lot of weighb]	‘Chapter 8: Generations’, vs. 13-14
T8(4)	All this character does is kiss and <b>say</b> sorry	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, v. 46
T8(5)	Does she [(H)] <b>talk</b> broad Glasgow?	‘Chapter 8: Generations’, v. 90
T8(6)	The birds began their ritual <b>blether</b>	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, v. 63

Creemos que *murmur* debe estar incluido en el campo semántico ‘discurso: comunicación’, pese a que el sistema de clasificación de USAS no lo reconoce como parte de este grupo léxico. Se trata del único ejemplo en el que (MB) se presenta como emisor. Aún así, el valor semántico de *murmur* no implica vinculación alguna entre los participantes en la conversación, ya que en este caso la conversación ocurre únicamente en la imaginación de (MB), en la que se auto-retrata negativamente con relación a su hija (9).<sup>222</sup>

(9) I [(MB)] get right under the duvet and **murmur**

*you* [(H)] ‘ll never really know your mother

‘Chapter 8: Generations’, vs. 70-71

Por su parte, el grupo de ‘parentesco’ está formado por la aparición del término *mother* un total de tres veces. El aspecto relevante en este caso es el tipo de palabras que co-aparecen con el término y que resultan en una prosodia discursiva negativa: *drowns* [T9(1)], *gives away* [T9(2)] y *never* [T9(3)]. Los casos T9(1) y T9(2) describen la figura materna como sujeto agente de un proceso material que afecta negativa y directamente a (H).

<sup>222</sup> El caso de *murmur* puede interpretarse como representativo del ocho por ciento de margen de error asociado a la categorización automática de USAS.

Tabla 9: ‘Parentesco’

T9(1)	My [(MB)] eyes snatch pieces of news headlines strung out on a line: <b>MOTHER DROWNS BABY IN THE CLYDE</b>	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 2-4
T9(2)	Maybe the words lie across my [(MB)] forehead headline in thin ink <b>MOTHER GIVES BABY AWAY</b>	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 17- 20
T9(3)	I [(MB)] get under the duvet and murmur you [(H)] ‘ll <b>never</b> really know your <b>mother</b> .	‘Chapter 8: Generations’, vs. 70-71

El referente de *mother* en T9(1) y en T9(2) es distinto. Uno alude a una mujer desconocida y el otro a la madre biológica. Sin embargo, la identificación de (MB) con la mujer en T9(1) se observa en el paralelismo existente entre los dos ejemplos. Este está principalmente marcado léxicamente a través de la repetición de *headline*, *mother* y *baby*, en la carga negativa de *drowns* y *gives away*, y en la distribución de los papeles semánticos de sujeto agente y paciente. La unión de ambos ejemplos está a su vez indicada grafológicamente a través del uso de la mayúscula.

De esta forma, la voz poética (MB) describe la entrega de la hija en adopción como un proceso negativo a partir de los términos *give away* y *drowns*. El verbo *give away* atribuye al bebé, tal y como se recoge en VT,<sup>223</sup> las características [+ material], [+ desecho], [+ desprenderse] y [+ regalo] al bebé. El rasgo [+ regalo] puede entenderse como positivo, aunque en este caso, los padres adoptivos son los beneficiarios de que (MB) entregue a la hija en adopción. Por su parte, el verbo *drowns* aporta la idea de [+ muerte] en la hija como sujeto paciente y [+ delito] en la madre biológica como sujeto agente. Así, puede considerarse que la entrega de la hija en adopción está descrita peyorativamente.<sup>224</sup> El cuerpo vuelve a representarse como testigo de la adopción en *forehead*, en esta ocasión no tanto por los cambios corporales del embarazo como por llevar inscrito el mensaje: *MOTHER GIVES BABY AWAY* [T9(2)].

Finalmente en T9(3), la palabra clave *never* en co-aparición con *know*, *mother* [(MB)] y *you* [(H)], subraya el desconocimiento de la hija en relación a su madre biológica.<sup>225</sup> En general, el término *never* en la locución de (MB) parece co-aparecer con procesos

<sup>223</sup> Esta acepción de *give away* en el *Visual Thesaurus* está ilustrada con el siguiente ejemplo como: *make a gift of. She gave away her antique furniture.*

<sup>224</sup> El significado de *drowns* en este contexto es: *die from being submerged in water, getting water into the lungs, and asphyxiating. The child drowned in the lake -VT.*

<sup>225</sup> Como hemos visto en relación a la locución de (H), el verbo *know* está repetido ocho veces y marca el anhelo de la voz poética por conocer su origen.

mentales que niegan en el tiempo la experiencia de, ya sea la madre biológica [T10(1) y T10(2)], ya sea la hija [T9(3)].<sup>226</sup>

Tabla 10: *Never*

T10(1)	I [(MB)] <b>never</b> thought it would be quicker than walking down the mainstreet	'Chapter 1: The Seed', vs. 1-2
T10(2)	I [(MB)] <b>never</b> imagined it.	'Chapter 10: The Meeting Dream', v. 29

### c. El recuerdo de la hija

El recuerdo de (H) descansa en la palabra clave *driven*, así como en el grupo léxico 'formas'. Ambos aluden a la pérdida de control de la madre biológica, que se encuentra atrapada en la entrega de (H) en adopción.

El contexto en el que la voz poética (MB) utiliza el término *driven* está relacionado con el estado anímico que resulta del recuerdo de su hija. En todos los casos, la voz poética se encuentra involuntariamente en esta posición, ya sea física o emocionalmente.

Atendiendo a la naturaleza léxica de *driven*, el término se encuentra entre los más destacados en relación a su frecuencia relativa. Así, *driven* aparece repetido hasta tres veces en CP<sub>3</sub> a diferencia de lo que sucede en CR<sub>3</sub>, en donde no hay un solo caso. A continuación, distinguimos dos sentidos de esta palabra (*driven*<sub>1</sub> y *driven*<sub>2</sub>) e indicamos los casos del poema en los que aparecen asociados a uno u a otro: por un lado, *driven*<sub>1</sub> hace referencia a la imposición de un movimiento: *urge forward -VT*<sup>227</sup> [T11(1) y T11(2)]; por otro, *driven*<sub>2</sub> alude a un estado mental alcanzado de forma involuntaria: *forced into or from an action or state, either physically or metaphorically -VT*<sup>228</sup> [T11(3)]. Ambos sentidos comparten el cambio indeseado de un estado a otro.

<sup>226</sup> El término clave *never* está repetido siete veces en la locución de (MB). El resto de ejemplos están recogidos en la sección 1, asociado a la posición de (MB) y (PB), y la sección 2.a., vinculado a la descripción desoladora de la naturaleza.

<sup>227</sup> La ilustración de este sentido en el *Visual Thesaurus*, al igual que en el poema, incluye una referencia animal como sujeto afectado por la acción: *drive the cows into the barn*.

<sup>228</sup> El ejemplo recogido en el *Visual Thesaurus* junto a esta acepción: *He drives me mad*, es muy similar al caso incluido en el poemario: *It would have driven me mad imagining* [T11(3)].

Tabla 11: *Driven*

T11(1)	Land moves like <b>driven</b> cattle My [(MB)] eyes snatch pieces of news headlines strung out on a line: MOTHER DROWNS BABY IN THE CLYDE	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 1-4
T11(2)	Land moves like <b>driven</b> cattle  I [(MB)] must stop it. Put it out of my mind. There is no use going over and over. I'm glad she [(H)]'s got a home to go to. This sandwich is plastic  I forgot to put sugar in the flask. The man across the table keeps staring [...] When I got home	'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 38-44, 51
T11(3)	It would have <b>driven</b> me [(MB)] mad imagining [el reencuentro con (H)], 26 years is a long time	'Chapter 10: The Meeting Dream', vs. 31 y 32.

Hemos clasificado los términos que co-aparecen con *driven* atendiendo a los dos significados de la forma léxica. *Driven*<sub>1</sub> conlleva la preferencia por los campos semánticos de 'naturaleza' (*cattle, land*) y de 'movimiento' (*moves, stop*) así como la implicación de una acción involuntaria (*snatch*). Por su parte, *driven*<sub>2</sub> parece estar asociado a una prosodia negativa, que en este caso deriva de la aportación semántica del único adjetivo en su entorno (*mad*).<sup>229</sup>

En relación a los grupos léxicos que giran en torno a *driven*<sub>1</sub>, existe un vínculo entre, por una parte, la manera en la que (MB) representa su entorno, y, por otra, sus sentimientos ante la pérdida de (H). Así, en T11(1) y T11(2) es posible equiparar la descripción de la tierra con la situación emocional de la voz poética. Aquí, el movimiento del terreno está descrito a partir del símil *land moves like driven cattle*, repetido en dos ocasiones en el discurso de (MB). De acuerdo a la definición de *driven*<sub>1</sub>, las características comunes a la tierra y al ganado en estos ejemplos son el cambio de dirección dirigido hacia delante y forzado.

Pese a que el desplazamiento de la tierra está relacionado con el punto de vista espacial de la voz poética que se encuentra en el interior de un tren en marcha, creemos que éste está también vinculado a la percepción psicológica de la madre biológica (MB), quien está anclada en el recuerdo de su hija y, a su vez, parece alejarse de ella.

<sup>229</sup> Son necesarios un mayor número de ejemplos para corroborar la prosodia semántica negativa de *driven*<sub>2</sub>.

Los ejemplos (10) y (11) son dos de los varios fragmentos que ilustran la manera en la que la voz poética intenta sin éxito desprenderse del recuerdo de la entrega de su hija en adopción. El primero alude a la firma de los papeles de adopción;<sup>230</sup> el segundo está relacionado con la auto-imposición de la voz poética para olvidar la adopción.<sup>231</sup> En éste último, *stop* implica la existencia de un movimiento previo, que está relacionado con el desplazamiento involuntario de (MB), y señala el deseo de la voz poética de terminar con la cadena de pensamientos que la atormentan.

(10) Anyway, it's best for her [(H)],  
 My [(MB)] name signed on a dotted line.  
 'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 32-33

(11) I [(MB)] must stop it. Put it out of my mind.  
 'Chapter 4: Baby Lazarus', v. 39

El fragmento (12) sirve como ilustración de los tres aspectos que acabamos de mencionar: primero, el desplazamiento pasivo de la voz poética; segundo, la fusión entre la naturaleza y la percepción de (MB); y, tercero, el modo en el que la madre biológica piensa de forma continuada en su hija.

(12) The rhythm of the train carries me [(MB)]  
 over the frigid earth  
 the constant chug a comforter  
 a rocking cradle  
 'Chapter 4: Baby Lazarus', vs. 13-16

En cuanto al primer aspecto, *carries* indica movimiento y sustento físico,<sup>232</sup> actuando (MB) como sujeto afectado por la acción del verbo. En segundo lugar, el adjetivo *frigid*, bien en un sentido literal,<sup>233</sup> bien en un sentido metafórico,<sup>234</sup> describe un

---

<sup>230</sup> Este ejemplo está también incluido en la *Tabla 12*, vinculado al grupo léxico clave de 'formas'.

<sup>231</sup> En relación al segundo ejemplo, véase la aportación del modal *must* en el capítulo 3.

<sup>232</sup> El *Visual Thesaurus* incluye la siguiente acepción de *carry*: *move while supporting, either in a vehicle or in one's hands or on one's body*.

<sup>233</sup> *Extremely cold -VT.*

<sup>234</sup> *Devoid of warmth and cordiality; expressive of unfriendliness or disdain -VT.*

entorno inhóspito, asociado al malestar de (MB). Finalmente, la metáfora *a rocking cradle*, que atribuye las características de una cuna mecedora al tren en el que se encuentra la madre biológica, puede considerarse indicativa del modo en el que (MB) recuerda constantemente a su hija y construye su realidad a partir de este recuerdo. Los términos *rhythm*, *constant* y *chug* refuerzan las características que comparten el tren y la cuna, haciendo referencia al ruido y al vaivén. El primero está destacado en la imagen: *the rhythm of the train carries me*, e indica la abstracción de la madre biológica en el sonido y el movimiento; el segundo está incluido en el campo semántico clave ‘tiempo: comienzo’ y aporta un valor de continuidad; y el tercero hace referencia,  $\theta$  bien al sonido concreto del motor del tren: *the dull explosive noise made by an engine -VT*,  $\theta$  bien a cualquier otro sonido ininteligible como puede ser el de una cuna mecedora: *sound of any kind (especially unintelligible or dissonant sound -VT*.

La metáfora en (12) se extiende a partir del término *comforter*, el cual adquiere un doble sentido en el poema: por una parte, *comforter*<sub>1</sub> describe el traqueteo del tren como tranquilizador e implica el dolor de la madre biológica: *commiserates with someone who has had misfortune -VT*; y, por otra, *comforter*<sub>2</sub> refuerza la metáfora anterior –*a rocking cradle*– al formar parte de una red léxica que atiende a la categoría ‘bebé’: *device used for an infant to suck or bite on -VT*.

Por último y en relación al co-texto de *driven*<sub>1</sub> y *driven*<sub>2</sub>, consideramos la aportación de la co-aparición de los dos sentidos de esta forma léxica con, respectivamente, *snatch* y *mad*. En el primer caso, la imagen desplaza el sujeto actor de la acción **indicada** por el verbo. Así, los ojos son el sujeto agente y la voz poética parece ser el sujeto paciente en una acción involuntaria que resulta en la lectura de la noticia: MOTHER DROWNS BABY IN THE CLYDE (‘Chapter 4: Baby Lazarus’, v. 4), en la que *mother* tiene una carga semántica negativa en co-aparición con *drowns*.<sup>235</sup> Si bien la acción es involuntaria, el valor denotativo de *snatch* en este contexto, *to grasp hastily or eagerly -VT*, indica que la lectura es [+ inmediata] o [+ ansiosa] y, a su vez, evidencia que la madre biológica construye su experiencia en torno al recuerdo de su hija y al sentimiento de culpabilidad.

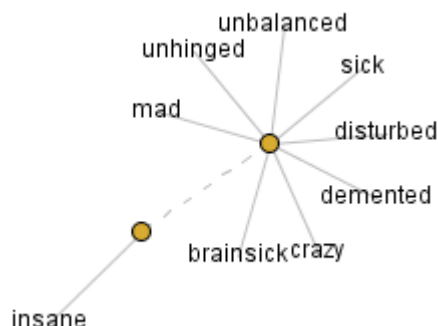
En el segundo caso, *mad* tiñe a *driven* con una aportación semántica negativa. El *Gráfico 2* incluye el grupo léxico que el diccionario *Visual Thesaurus* recoge en asociación

---

<sup>235</sup> Véase el caso T9(1).

al sentido de *mad* en el poema: *affected with madness or insanity*. Todos ellos son términos que evidencian la carga negativa de *mad*.

Gráfico 2: *Mad* y términos asociados



El recuerdo de (H) también está presente en el grupo léxico clave ‘formas’, marcado como estadísticamente positivo. En concreto, las formas están asociadas al físico de (H) [T12(3) y T12(4)], a la grafología de un texto [T12(1) y T12(2)], y a un objeto [T12(5)].<sup>236</sup>

Tabla 12: ‘Formas’

T12(1)	My [(MB)]eyes snatch pieces of news headlines strung out on a <b>line</b> : MOTHER DROWNS BABY IN THE CLYDE	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 2-4
T12(2)	Anyway it's best for her [(H)], My [(MB)] name signed on a dotted <b>line</b> .	‘Chapter 4: Baby Lazarus’, vs. 32-33.
T12(3)	At night I [(MB)] lie practising my <b>lines</b> but 'sorry' never seems large enough nor 'I can't see you [(H)], yes, I'll send a photograph.'	‘Chapter 8: Generations’, vs. 19-21
T12(4)	Her [(H)] hair is loose <b>curls</b>	‘Chapter 8: Generations’, v. 87
T12(5)	[La fotografía de (H)] Still pitch dark. It didn't matter. I [(MB)] know every <b>bend</b> . I've no more terror	‘Chapter 10: The Meeting Dream’, vs. 69-70

Los aspectos físicos representan el lazo de unión entre madre biológica e hija, ya que en la mayoría de los casos son la única información que tienen [T12(4)] la una de la otra. En este sentido, la foto de (H) es el único elemento tangible al que (MB) se aferra, tal y como indica el conocimiento preciso de su forma [T12(5)].

En cuanto a la presentación de la información en el texto, (MB) parece abstraerse en la manera en la que el contenido está distribuido [T12(1)] o en las marcas grafológicas

<sup>236</sup> La Tabla 12 contiene cinco de las palabras en el grupo léxico ‘formas’. Los términos restantes [*wrinkling* (x2) y *reshape*] están incluidos, respectivamente, en las secciones B.a. y B.d.



[T12(2)]. Ambos casos están relacionados con la entrega de su hija en adopción, ya sea con la asociación de mensajes que la auto-incriminan, ya sea con la visualización del documento con el que renuncia de forma oficial a su maternidad.

d. La muerte imaginaria de la hija

Pese a que la clasificación automática de USAS no reconoce un campo semántico vinculado a la muerte, el listado de formas léxicas en CP<sub>3</sub> recoge un grupo de términos que pueden incluirse en esta categoría: *suffocate* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v. 20), *bury* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v.21), *weeping willow* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v.21), *sink* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v.24), *encased* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v. 26), *die* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v. 29), *drowns* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v.4), *frigid* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v. 14), *buried* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v.55)<sup>237</sup>, *service* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v.60), *pit* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v.63), *Lazarus* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v.67), *purple* ('When I'm by myself watching the box, v.20) y *faded* ('When I'm by myself watching the box', v.24).

El aspecto común a las formas incluidas en este grupo léxico es que todas ellas co- aparecen en un entorno cercano a un conjunto de palabras que, si bien es menos numeroso, aporta el valor semántico contrario a las primeras; esto es, un grupo que podemos catalogar como de 'vida' o 'renacimiento': *seed* (Chapter 1: 'The Seed', título y verso 6), *been* (Chapter 2: 'The Original Birth Certificate', v. 15), *reshape* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v. 24), *life* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v.31), *breathing* ('Chapter 2: The Original Birth Certificate', v.32), *swell* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v.57), *crop* (Chapter 4: Baby Lazarus', v.58), *a bush of roses* ('Chapter 4: Baby Lazarus', v.62), *light* ('When I'm by myself watching the box', v.27) y *water* ('When I'm by myself watching the box', v.27).

Ambos campos semánticos están relacionados con (H) o con el estado anímico de la (MB) tras la entrega de su hija en adopción. Como vemos a continuación, estos grupos léxicos se concentran en tres momentos claves de la experiencia de (MB): los sentimientos contradictorios que surgen tras el nacimiento de (H), el entierro del

---

<sup>237</sup> Esta palabra está repetida en el poema 'Chapter 2: The Original Birth Certificate' (v.21), en la forma léxica *bury*.

recuerdo de la hija y su renacimiento en la naturaleza; y, finalmente, el comienzo de una nueva etapa en la vida de (MB).

En primer lugar, *suffocate*, *bury*, *weeping willow*, *sink*, *encased* y *die* en el poema ‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’ co-aparecen con la palabra clave *body* [T13(1) y T13(2)],<sup>238</sup> que en estos ejemplos hace referencia al cuerpo de (H). El referente de *body*, la hija, está descrita como un objeto inerte, *a museum piece*. El adjetivo *encased* describe la percepción que la madre biológica tiene de la incubadora y es el rasgo común que une a *body* y *museum piece* en el símil *her body/ encased in glass like a museum piece*.<sup>239</sup>

Tabla 13: *Body*

T13(1)	I [(MB)]’ll <i>suffocate</i> her [(H)] with a feather pillow  <i>Bury</i> her under a <i>weeping willow</i> Or take her far out to sea  and watch her tiny eight pound <b>body</b> <i>sink</i> to shells and reshape herself	‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 20-24
T13(2)	So much the better than her [(H)] <b>body</b> <i>encased</i> in glass like a museum piece.	‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, vs. 25-26

Mientras el grupo léxico en T13(1) y T13(2) aparece principalmente asociado al deseo de la madre biológica de matar a la hija para evitar su dolor, el campo semántico de ‘vida’ en (13) evidencia las emociones opuestas que surgen en la misma voz poética (MB): *life*, *breathing*. En este último ejemplo, la madre biológica es el sujeto experimentador y agente, que desea (*willing*) y actúa (*push*) para que la hija sobreviva.

(13) on the third night I [(MB)] lie

willing *life* into her  
*breathing* air all the way down the corridor

to the glass cot  
I [(MB)] push my nipples through  
‘The Original Birth Certificate’, vs. 30-34

<sup>238</sup> Los términos *suffocate* y *bury* no están incluidos en una extensión de cinco palabras a la izquierda o a la derecha de *body*; sin embargo, sí se encuentran en versos contiguos y son procesos verbales que también afectan a la hija.

<sup>239</sup> Este símil está también incluido en el poema ‘Chapter 2: The Original Birth Certificate’, en el que la madre biológica hace referencia a la incubadora utilizando la misma comparación a partir de la repetición del sustantivo *glass*: *to the glass cot/ I push my nipples through* (vs. 33-34).

Incluso en el entorno próximo o en co-aparición con *suffocate*, *bury* y *sink* [T13(1)], el valor semántico de *reshape*, incluido en el grupo ‘formas’, indica el renacimiento de (H). Así, pese a que (MB) representa la muerte de (H) [T13(1)], la hija resurge en la naturaleza, en el océano, al transformar su cuerpo en otro elemento orgánico: *sink to shells and reshape herself*. Todas estas imágenes participan en el poder visual del poemario.

El segundo grupo de términos, en el poema ‘Chapter 4: Baby Lazarus’ (vs. 51-58), representa la muerte imaginaria de (H) y su renacer en la naturaleza (14). En este fragmento, la ropa (v.55) simboliza tanto a la hija como a su recuerdo. El término *buried* añade el valor de [+ muerte] y [+entierro] a (H) adquiriendo éste una doble significación: por una parte, *bury*<sub>1</sub>, se refiere al entierro de un objeto inanimado, en este caso la ropa: *place in the earth and cover with soil -VT*; por otra, *bury*<sub>2</sub> está asociado a la sepultura de sujetos animados inertes, en este caso (H): *place in a grave or tomb -VT*. La representación de la ceremonia está también presente en otros términos en (14), tales como *pit* o *service*.<sup>240</sup>

- (14) When I [(MB)] got home  
 I went out into the garden---  
 the frost bit my old brown boots---  
 and dug a hole the size of my baby  
 and *buried* the clothes I'd bought anyway.  
 A week later I stood at my window  
 and saw the ground move and *swell*  
 the promise of a *crop*,  
 that's when she [(H)] started crying.  
 I gave her a *service* then, sang  
 Ye banks and braes, planted  
 a *bush of roses*, read the Book of Job,  
 cursed myself digging a *pit* for my baby  
 sprinkling ash from the *grate*.  
 Late that same night  
 she came in by the window,  
 my *baby Lazarus*  
 and suckled at my breast.  
 ‘Baby Lazarus’, vs. 51-68

En oposición a la muerte de la hija o al olvido de (H), existe un grupo léxico que, pese a co-aparecer con el anterior, alude a su nacimiento o renacer: *swell*, *crop*, *bush of*

<sup>240</sup> La definición de *pit* y *service* en VT alude, respectivamente, al entierro y a la ceremonia religiosa. Nótese el ejemplo que VT incluye para la acepción de *pit*.

*Pit*: A sizeable hole (usually in the ground): they dug a pit to bury the body.

*Service*: The act of public worship following prescribed rules. The Sunday service.

*roses, baby Lazarus*. El verbo *swell* aporta el valor de [+ fecundación] y [+ nacimiento] atendiendo al significado del mismo término (*swollen*) en la locución de la madre adoptiva (15).<sup>241</sup> En este último ejemplo, *swollen* alude a los cambios corporales del embarazo que la madre adoptiva anhela. La idea de concepción está igualmente incluida en la asociación de los términos *crop* (14) y *seed* (16), que hacen referencia a la hija (H).

(15) I [(MA)] want to stand in front of the mirror

*swollen* bellied so *swollen* bellied

‘Chapter 1: The Seed’, vs. 3-4

(16) The time, the exact time

for that particular *seed* to be singled out

‘Chapter 1: The Seed’, vs. 5-6

La relación léxico-semántica de *swell, swollen, crop* y *seed* establece así una similitud entre el cuerpo humano y la tierra, de forma que (H) parece fundirse con la naturaleza y renovarse en ella. Esta unión se observa a su vez en presencia de los términos *bush of roses* (14), que al igual que *weeping willow* [T13(1)], simbolizan la vida de (H) tras su muerte. Las formas léxicas *seed, bush of roses* y *weeping willow* están incluidas en el campo semántico clave de ‘plantas’ en la locución de (MB). Pese a que este grupo no recoge el término *crop*, pensamos que debería formar parte del mismo.

T13(1) I [(MB)]’ll *suffocate* her [(H)] with a feather pillow

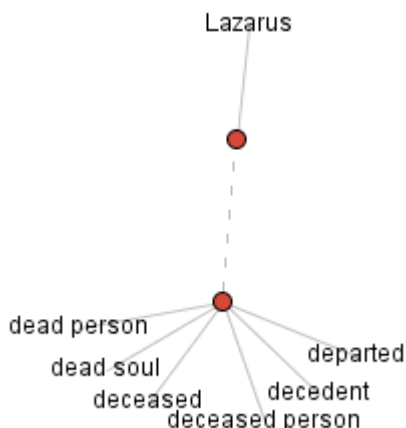
*Bury* her under a *weeping willow*

La colocación *baby Lazarus* resume la idea de muerte y renacimiento recogida en (14). Esta colocación da título al poema que narra el entierro de la hija y está, a su vez, incluida en el verso sesenta y siete. El término *Lazarus* en co-aparición con *baby* añade las características de [+ muerte], [+ milagro] y [+ renacimiento] a (H), ya que, por un lado, *Lazarus*<sub>1</sub> alude a *the person who Jesus raised from the dead after four days in the tomb [...] -VT*; y, por otro y en relación con el sentido anterior, *Lazarus*<sub>2</sub> hace referencia a *someone*

<sup>241</sup> El significado literal de *swell* en (14) es *Cause to grow or develop. He grows vegetables in his backyard -VT*. Por su parte, el significado denotativo de *swollen* en (15) es *increase in size, magnitude, number or intensity -VT*.

*who is no longer alive* -VT. El Gráfico 3 muestra la red de sentidos que parte de *Lazarus*.<sup>242</sup> Así, pese al intento de olvido, la hija aparece como una figura permanente en la realidad discursiva de (MB).

Gráfico 3: Lazarus



*Lazarus*, forma parte del campo semántico ‘religión’ en la locución de (MB). Pese a no estar marcado como estadísticamente clave, este campo ocupa a nuestro entender un lugar predominante en el contenido de su discurso. Otros términos que se incluyen en este mismo grupo léxico son: *the Book of Job* (‘Chapter 4: Baby Lazarus’, v.62) y *Jesus* (‘Chapter 8: Generations’, v. 12). El primero hace referencia a la lectura en la ceremonia por la muerte de la hija (14). El segundo, *Jesus*, adquiere un doble significado: por una parte, alude a la manera en la que (MB) sufre la discriminación social; y, por otro, refuerza el símil y el juego de palabras en (17) al co-aparecer con *sandals* y *summer’s dress*.

(17) I [(MB)] lived the scandal, wore it casual  
as a summer’s dress, Jesus sandals.  
‘Chapter 8: Generations’, vs.11-12

Junto a la lectura del libro de Job, (MB) canta *Ye Bank and Braes* (14), que corresponde con los primeros versos de ‘The Banks o Doon’.<sup>243</sup> Esta canción de Robert

<sup>242</sup> La colocación *Baby Lazarus* establece un vínculo intertextual con el poema *Lady Lazarus* de Sylvia Plath (1965: 8-11). En éste último, incluido en el anexo CP<sub>3</sub>, la voz poética se denomina a sí misma *Lady Lazarus* por su habilidad para morir y renacer cada diez años.

Por otra parte, la página web *Scottish Screen Archive* registra un documental titulado *Baby Lazarus*, en el que se describe el trabajo de la guardería de cuidados intensivos del centro médico Dartmouth Hitchcock en New Hampshire (Scottish Screen Archive). Cabe pensar que el título de este documental, grabado y dirigido por Joseph Bell en 2001, esté relacionado con el poema *Chapter 4: Baby Lazarus*.

Burns vuelve a señalar el origen escocés de la voz poética.<sup>244</sup> La madre biológica puede sentirse reflejada con la voz en esta canción, que cuenta el dolor de un amor frustrado del que queda embarazada (18).

(18) And my fause luver staw my rose –  
But ah! he left the thorn wi me.

Por último, el tercer grupo de términos relacionados con la muerte y la vida de (H), incluido en la siguiente sección, es el representativo del modo en el que la madre biológica supera la entrega de la hija en adopción.

### C. La superación

El final del largo período caracterizado por el desasosiego de la voz poética está marcado, ya sea por el contraste entre los distintos indicadores temporales, ya sea por la oposición entre el desvanecimiento de lo material y el renacimiento de la naturaleza. El fragmento (19) recoge el origen de esta nueva fase en la realidad discursiva de la madre biológica. El pronombre personal con valor animado (*she, her*) hace referencia a la fotografía de (H) y muestra el valor que (MB) le otorga. La elección de un pronombre femenino parece aludir directamente a (H) y no a su foto, que representa el único lazo material entre ambas.

(19) I [(MB)] *wrapped* up well and went out before  
The birds began their ritual blether

I [(MB)] *wrapped* her [(H) – la fotografía de (H)] up in *purple* wrapping paper  
And threw her down the *old* well near here.  
There was no sound, it's *no longer*  
In use---*years*---she's been in my drawer  
*Faded* now, she's not a baby *any more*  
*Still* pitch dark. It didn't matter.  
I know every bend. I've *no more terror*.  
Going home, the *light* spilled like *water*  
'When I'm by myself watching the box', vs. 18-27

---

<sup>243</sup> Esta canción es la versión revisada de 'Ye Flowery Bank' (Mackay, 1993: 419). Ambas están incluidas en el anexo CP<sub>3</sub>.

<sup>244</sup> Los términos *Clyde* (Chapter 4: Baby Lazarus) y *Glasgow* (Chapter 8: Generations', v.90), que no están registrados como formas o grupos léxicos clave, son relevantes en la interpretación del origen de (MB). Lo mismo ocurre con *Nigeria* ('Chapter 1: The Seed', v.28) y *Olubayo* ('Chapter 7: Black Bottom, v.83) en relación a (PB).

La personificación de la foto se observa también en la repetición del verbo *wrapped* (19): en el primer caso, (MB) se cubre a sí misma para protegerse: *I wrapped up well and went out*; en el segundo caso, (MB) envuelve la foto: *I wrapped her up in purple wrapping paper*. En este último ejemplo, pese a que el envoltorio evidencia que aquello que se cubre es un objeto, la repetición del término *wrapped* junto a la selección del pronombre personal *she* establece un vínculo con el uso anterior de la misma forma verbal y permite así añadir la idea de [+humano] y [+protección] a la foto.<sup>245</sup>

Pese a la continuidad indicada por *still* (Tabla 5), los marcadores temporales *no longer*, *any more*, y *no more* muestran de manera repetida, por una parte, el ocaso de la etapa anterior; y, por otra, el comienzo de una nueva posición ante su realidad. Ésta última está descrita a partir de un entorno radiante, que la voz poética compara con la emanación del agua: *the light spilled like water*. Aquí, el símil subraya la diferencia entre el momento presente y el anterior de dos formas distintas. En primer lugar, la imagen del agua vertiendo contrasta con la sequedad del pozo en el que cae la foto. Los adjetivos que califican a la fotografía y al pozo, respectivamente *faded* y *old*, señalan que ambos objetos pertenecen a un tiempo pasado. En relación a la foto, el color [*I (MB) wrapped her up in purple wrapping paper* (19)] puede simbolizar la muerte y, por extensión, el entierro del recuerdo de su hija. En segundo lugar, la descripción de la naturaleza es de nuevo indicativa del estado anímico de (MB) y, en este caso, la luminosidad difiere, bien de la representación desoladora del entorno [T6(2)], bien del miedo indicado en el campo léxico: *dread* [T5(3)] y *terror* (19).

T6 (2) The sun went out just like that  
 almost as if it had never been,  
 hard to imagine now the way it fell  
 on treetops, thatched roofs, people's faces  
 Suddenly the trees lost their nerves  
 and the grass passed the wind on  
 blade to blade, fast as gossip

---

<sup>245</sup> La definición y los ejemplos de *wrapped up* en el *Visual Thesaurus*: *arrange or fold as a cover or protection*. “*wrap the baby before taking her out*”, “*wrap the present*”, están aplicados tanto a un objeto como a un ser vivo, al igual que en el poema.

T5(3) [...]

Now my [(la adopción)]secret is the hush of heavy curtains drawn  
I *dread* strange handwriting.

Tal y como se desprende de la aproximación léxico-semántica al discurso de la madre biológica (MB), su representación de la adopción queda siempre asociada a un marco temporal. Si bien su experiencia, tal y como se recoge en el poemario, inicia a partir de la relación con el padre biológico y la concepción de su hija, su mundo está marcado por la duración en el tiempo de la soledad, la inquietud y la culpa que derivan de la entrega de su hija en adopción. Este proceso, así como la superación final, aparece siempre reflejado en la naturaleza.





## **CAPÍTULO 6**

### **CONCLUSIONES**

La riqueza lingüística que Jackie Kay atribuye al texto poético ha quedado manifiesta en el mismo estudio de su obra, que ha mostrado la pluralidad de significados que irradian de la experiencia del entramado de voces poéticas en ‘The Adoption Papers’ y que resultan en la exploración crítica del concepto de maternidad, más allá de la discriminación social, y a partir de la combinación del drama y el humor, de la sensibilidad y la picardía, que imprime el carácter de la producción artística de esta escritora escocesa contemporánea.

Aquí recogemos las conclusiones esenciales resultado de un estudio modal y léxico-semántico, basado en estilística de corpus, de las voces poéticas en ‘The Adoption Papers’ (Kay, 1991b), que ha quedado introducido en el capítulo 1 a partir de una revisión de la autora y del poemario objeto de estudio. Las conclusiones están organizadas de acuerdo al desarrollo de la tesis doctoral, atendiendo, en primer lugar y desde la perspectiva del estudio morfo-sintáctico de las voces poéticas, a la aplicación del modelo de Quereda (1997) [1993], a la descripción del mapa de voces poéticas a partir del marco discursivo-modal que hemos ofrecido, a los temas principales en los que confluyen la perspectiva de las voces poéticas; y, finalmente, a la descripción de las mismas según el tipo de *modalidad* que predomina en su discurso. En segundo lugar y en cuanto al acercamiento léxico-semántico, los resultados de dicho análisis comprenden una serie de conclusiones de carácter metodológico de acuerdo al estudio contrastivo de estilística de corpus, así como la descripción comparada de la experiencia de las voces poéticas a partir de las categorías léxico-semánticas clave en su locución, que quedan recogidas de manera contrastiva. Finalmente, presentamos parte de la línea de investigación que sigue a este proyecto de tesis.

Si bien la definición del concepto de *modalidad* no ha sido el objetivo de esta tesis, la selección del modelo en Quereda (1997) [1993], así como la descripción del mismo en comparación con los postulados en Palmer (1986, 2001) y Halliday (2004) [1985], ha servido para delimitar los criterios a partir de los cuales hemos completado el estudio de la representación gramatical de la *modalidad* (modo) en la locución de cada una de las voces poéticas objeto de estudio. Así, el acercamiento a la *modalidad* asociada a (H), (MA) y (MB) ha derivado en el análisis de los verbos modales auxiliares y las

derivaciones gramaticales: imperativo y subjuntivo, si bien el subjuntivo no ha sido recogido en el estudio de las voces por no tener un número de ocurrencias representativo.

A su vez, el valor que la descripción de los verbos modales auxiliares tiene en relación a la experiencia de (H), (MA) y (MB) ha sido clasificado de acuerdo a dos bloques semánticos: ‘conocimiento’ e ‘influencia’. El primero ha considerado la perspectiva de las voces poéticas ante la veracidad de la proposición de la cual es responsable y ha sido ordenado en una escala gradual de posibilidad y necesidad lógica, ya sea neutral o remota, conjetura o deducción. El segundo ha servido para describir las fuerzas que favorecen o impiden la actuación de las voces poéticas y ha sido estructurado en un continuo de mayor a menor imposición, que contempla la obligación, el deseo (volición y consejo) y la concesión. Como parte de la interpretación de la carga semántica de aquellas formas asociadas a la ‘modalidad de influencia’ hemos distinguido siguiendo a Quereda (1997), los papeles semánticos que moldean la aportación del mensaje. Esto es, qué o quién es el origen de la fuerza, quién realiza la acción afectada por dicha fuerza, y la acción en sí. Estos factores contextuales han facilitado la descripción de la relación modal entre las voces poéticas, así como la definición de los parámetros que estructuran el marco teórico que ofrecemos.

La base del estudio de los verbos modales auxiliares en el discurso de las voces poéticas reside en el marco teórico que hemos aportado, que tiene su origen en la teoría de la representación del discurso recogida en Short (1996:288-325) y Semino y Short (2004), así como en el concepto de *modalidad* según queda recogido en Quereda (1997) [1993]. El modelo que hemos construido para estudiar la posición de (H), (MA) y (MB) ante su experiencia, así como la relación modal de estas voces con la red de voces y participantes en su entorno, ha sido realizado atendiendo a tres criterios fundamentales: quién es responsable del contenido modal del mensaje, qué o quién queda descrito a partir de este contenido y cómo está representado el mensaje en el discurso.

Estos parámetros han servido para establecer cuatro niveles discursivos-modales y sus correspondientes subcategorías. La voz poética independiente es responsable de la marca verbal modal en los mensajes incluidos en los niveles A y B, que describen: o bien a la misma voz poética, a un objeto o cosa (nivel A), o bien a un participante (nivel B).

En comparación, la aportación de la proposición en el nivel C resulta de la decisión compartida de las voces poéticas independiente y dependiente, ya que la primera reproduce el mensaje de la segunda en estilo indirecto. Finalmente, el nivel D queda dedicado a los mensajes de voces secundarias, que la voz poética independiente reproduce en estilo directo.

Junto a las conclusiones metodológicas y en relación a la descripción de la posición de las voces poéticas ante la maternidad y el proceso de adopción, la aportación principal del análisis de las marcas verbales modales ha sido la descripción del entramado de voces poéticas secundarias que participan en la experiencia de (H), (MA) y (MB). Conocer la actitud de estas voces dependientes ha sido a nuestro entender fundamental para obtener una visión completa de la experiencia de las voces poéticas principales, ya que las primeras determinan la perspectiva de las últimas, así como el mundo que las rodea.

La primera información que hemos obtenido del proceso de tipificación de las formas verbales modales es cuál o cuáles son los niveles discursivos y modales predominantes en la locución de cada voz poética principal. Este dato muestra que, pese a que las voces independientes de la hija (H), la madre adoptiva (MA), y la madre biológica (MB) mantienen siempre un papel central en su discurso, éstas ceden en mayor o menor medida el control del mismo.

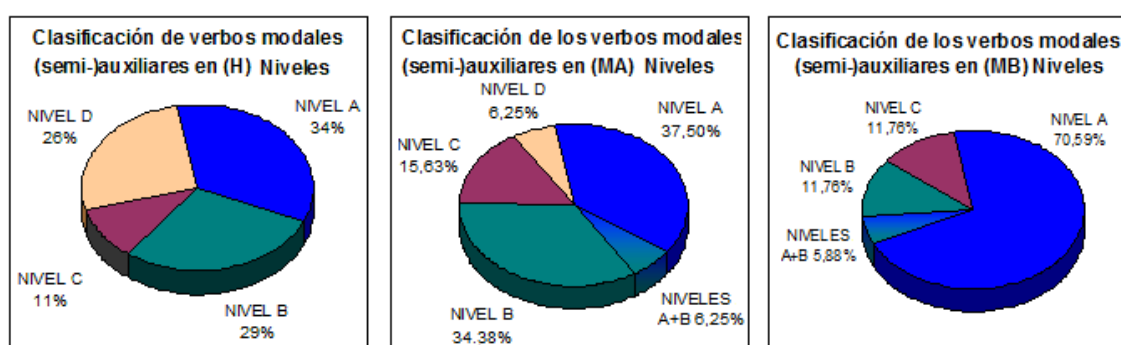
Conocer el reparto de estos niveles ha arrojado información sobre la manera en la que las voces poéticas principales experimentan el proceso de adopción en relación a los siguientes aspectos:

- El control de la voz poética principal sobre las predicciones, posibilidades lógicas, deseos, autorizaciones y obligaciones que estructuran su mundo.
- La situación que ocupa la voz poética en la manera en la que representa su experiencia; esto es, si describe su actitud a partir de su persona o si, por el contrario, atiende a los participantes en su entorno.
- La participación de las voces principales en los mensajes asociados a la red de voces secundarias. Este último aspecto ha permitido comprobar si las voces han hecho suyo el contenido del mensaje que reproducen, o si, contrariamente, se

mantienen al margen del mismo; es decir, si las voces han asimilado y formado parte del contenido de la proposición, o si quedan subordinadas a la posición de la red de voces secundarias en su discurso.

Los tres gráficos que muestran la distribución de los niveles en las locuciones de (H), (MA) y (MB) quedan aquí recogidos de manera contrastiva (*Gráfico 1*). De la interpretación de estos datos hemos elaborado patrones generales a las tres voces, así como los rasgos particulares de cada una de ellas.

*Gráfico 1: Clasificación de verbos modales auxiliares en (H), (MA) y (MB)-Niveles*



En relación a la medida en la que estas voces construyen su experiencia, los porcentajes asociados a los niveles A y B han indicado que los tres discursos están caracterizados por la perspectiva de la voz poética principal. Así, (H), (MA) y (MB) deciden en la mayoría de los casos el valor modal que conforma su experiencia, ya sea como sujeto afectado por la forma verbal modal, ya sea como voz responsable del contenido modal que describe a un proceso, objeto o cosa (nivel A) o a un participante (nivel B). Podemos afirmar que la actitud propia de la hija, la madre adoptiva y la madre biológica es la carga semántica central en el poemario, que queda así estructurado a partir de su experiencia.

Mientras que esta conclusión se desprende de una primera lectura del poemario y pese a que las tres locuciones están centradas en el 'yo' poético, la identificación del número relativo de formas verbales modales en cada nivel discursivo ha hecho posible visualizar una escala gradual de mayor a menor control de la carga modal en el discurso. Así, y a partir de la suma de los porcentajes asociados a los niveles A y B, concluimos que la voz poética que tiene un mayor control total sobre el contenido de la locución es la madre biológica (88'23%), seguida de la madre adoptiva (78'13%) y la hija (63%). Este

control queda a su vez asociado a la soledad de la madre biológica y al escaso número de voces y participantes en su entorno.

A su vez, el discurso de (MB) ha quedado diferenciado de aquel de (H) y (MA) en relación a la distribución de los niveles A y B. Si bien el reparto de ambos niveles en (H) y (MA) es homogéneo, el nivel A predomina de manera sobresaliente en la locución de (MB). Esta divergencia ha indicado que (MB) presenta su posición ante la adopción a partir de su perspectiva sobre sí misma o sobre los conceptos o cosas en su entorno; esto es, (MB) centra su experiencia en su persona. En comparación, (H) y (MA) se autodefinen de igual medida, ya sea como sujeto marcado modalmente y voz responsable del valor modal que describe a un proceso, concepto o cosa (nivel A), ya sea como voz que determina la carga semántica que describe a un participante (nivel B).

Un aspecto similar a las tres voces poéticas es su participación en los mensajes que reproducen en estilo indirecto, tal y como ha mostrado el análisis de los porcentajes asociados al nivel C: 11% [(H)], 15'63 % [(MA)] y 11'76% [(MB)]. Las tres comparten con una segunda voz la responsabilidad sobre la aportación semántica del mensaje, que en muchos casos tiene una repercusión significativa en su experiencia.

En relación a la voz poética de la hija (H), estos mensajes están vinculados a las voces del padre adoptivo (PA), la hermana de la madre biológica (HeMB) y la consejera (CaH); y delimitan el destino de Angela Davis, la voluntad de la madre biológica y el compromiso de la consejera. En (MA), las proposiciones están relacionadas con las voces del médico, la consejera social (CS) y la sociedad escocesa que la rodea; y marcan la incapacidad de los padres adoptivos para concebir, el destino de la hija, la imposibilidad de firmar los papeles de adopción y el rechazo de la sociedad ante la adopción. Finalmente, los mensajes que (MB) reproduce en estilo indirecto aparecen asociados a la voz del padre biológico (PB); y describen su incapacidad para reunirse con la madre biológica, así como el deseo de haber evitado la concepción de su hija.

La distribución de los niveles discursivos y modales ha indicado en último lugar que la hija es la voz poética que depende en mayor medida de la decisión de otras voces, ya que ésta es la que cede en mayor parte el control total sobre el contenido modal de su discurso (26%). En todos los casos, la supeditación de (H) a una voz secundaria viene

relacionada, o bien con la búsqueda de la madre biológica, o bien con la discriminación racial del entorno. El primer caso está vinculado a las voces de la hermana de la madre biológica (HeMB), la abuela biológica (AB) y la consejera (CaH). El segundo aparece relacionado con las dos profesoras del colegio: (P) y (PH). Así, la voz de (H) queda silenciada y subordinada al conocimiento, a la voluntad y a la imposición de estas voces. La reproducción de los mensajes en estilo directo sumerge igualmente al lector en el texto, quien adopta, como receptor del mensaje, la perspectiva de la voz poética principal.

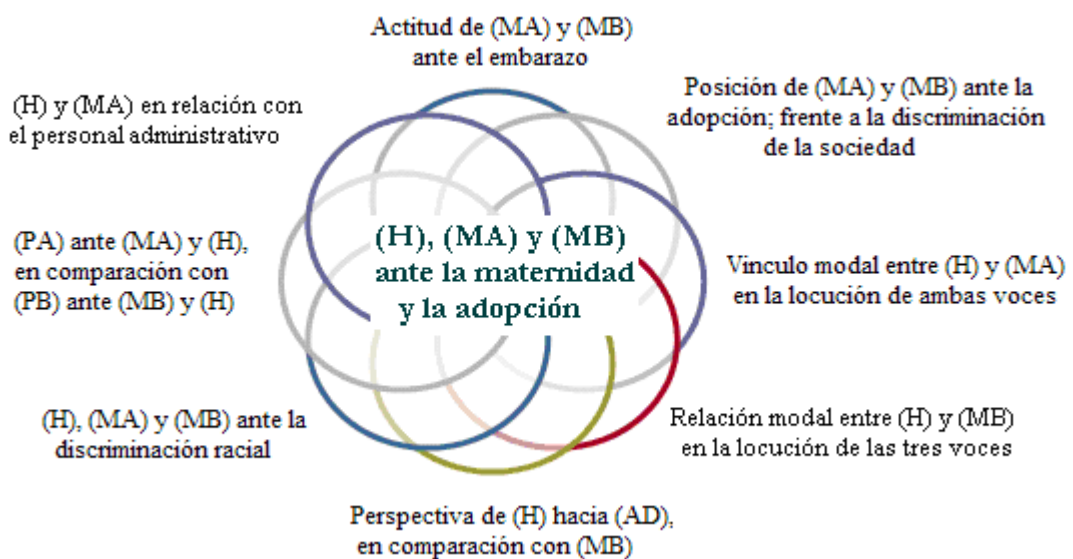
En comparación con (H), la madre adoptiva (MA) delega en muy pocos casos la responsabilidad sobre el contenido modal que marca su realidad. Los escasos ejemplos (6'25%) están relacionados con (MB) y son ilustrativos de la supeditación de (MA) a la voluntad de la madre biológica. Por último, (MB) viene siempre vinculada al contenido modal del mensaje, ya que no parece estar subordinada al saber, al deseo o a las órdenes de una segunda voz.

Por su parte, la clasificación de los enunciados en modo imperativo atendiendo al emisor, el receptor y la fuerza elocutiva del mensaje ha corroborado la imposición de las voces discriminatorias en el entorno de la hija, el apoyo de la madre adoptiva ante la segregación de su hija y la posibilidad de que esta última conozca a su madre biológica; y, finalmente, la soledad de la madre biológica. Así, en relación a la hija (H), gran parte de los enunciados en modo imperativo aparecen asociados a las órdenes, las amenazas y la imposición de la profesora, si bien la hija también es emisor de mensajes en modo imperativo cuya fuerza elocutiva está relacionada con el intento de combatir los ataques de (CH). Por otra parte, con excepción de los mensajes discriminatorios del entorno del colegio (MCH), las oraciones en modo imperativo recogidas en el discurso de (MA) están siempre asociadas a la voz poética principal. Ella es el emisor de los mensajes que pretenden imponer su propio control emocional ante la posible pérdida de la hija, contraatacar los comentarios segregacionistas del entorno del colegio y animar a su hija. Finalmente, la ausencia de enunciados en modo imperativo en la locución de la madre biológica ha confirmado el aislamiento de dicha voz poética, que no interactúa con las voces en su entorno.



El análisis individual de la *modalidad* en (H), (MA) y (MB) ha aportado a su vez la identificación de siete temas centrales en los que converge la perspectiva de estas tres voces poéticas ante el mismo proceso de adopción (*Gráfico 2*). En ellos coexisten los aspectos que acercan y distancian la perspectiva de las voces poéticas, su percepción sobre la veracidad de la realidad, así como las fuerzas internas y externas que las llevan o les impiden actuar.

*Gráfico 2: La posición de (H), (MA) y (MB) ante el mismo proceso de adopción*



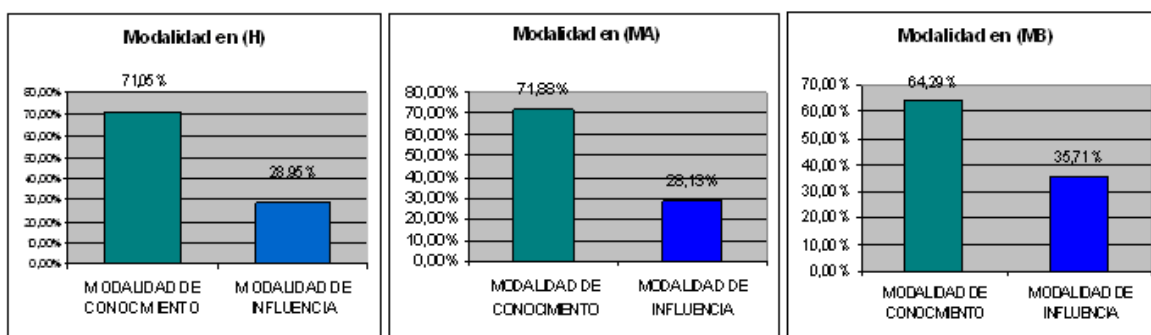
De acuerdo con todos estos datos podemos concluir que la perspectiva de las voces poéticas ante la maternidad y la adopción gira en torno a: la experiencia opuesta de (MA) y (MB) ante el embarazo, la posición de las madres ante la adopción frente al rechazo de su entorno, el vínculo de (H) y (MA), la perspectiva de las tres voces ante la relación de la hija y la madre biológica, la actitud de la hija con respecto a la madre biológica y a Angela Davis, la posición de las tres voces ante la discriminación racial, el papel de los padres adoptivo y biológico en el proceso de adopción; y, finalmente, la repercusión del personal administrativo sobre la realidad de la hija y la madre adoptiva.

Junto a la información que ha arrojado la clasificación de los datos de acuerdo a los cuatro niveles discursivos, y junto a la identificación del mapa de temas que enlazan la experiencia de las voces poéticas y los participantes, el estudio de la aportación semántica de los verbos modales auxiliares ha permitido concluir el tipo de *modalidad* que sobresale en cada locución: ‘modalidad de conocimiento’ o ‘modalidad de influencia’, y

qué valores predominan en cada bloque semántico. Estas conclusiones están determinadas por la clasificación del valor de los verbos modales auxiliares en el modelo en Quereda (1997) [1993]. Así, el concepto de *habilidad*, que Quereda identifica como parte de las posibilidades lógicas del hablante, queda en otros postulados y trabajos relacionado con las actuaciones y la ‘modalidad eventual’ (Palmer, 1986), o incluso considerado como una categoría independiente a los dos bloques semánticos principales (Carretero e Hidalgo, 2005). Teniendo en cuenta la frecuencia de los verbos modales asociados a las posibilidades teóricas de las voces poéticas, la descripción de la aportación semántica predominante en la locución de la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB) debe siempre entenderse en relación al marco teórico escogido.

Según la distribución de los verbos modales auxiliares (*Gráfico 3*), hemos confirmado que las tres locuciones están caracterizadas por la ‘modalidad de conocimiento’; esto es, el contenido modal del discurso de la hija, la madre adoptiva y la madre biológica gira en torno a la veracidad de la proposición. Esta distribución del valor tiene a nuestro entender una razón doble: por un lado, las voces están representadas como sujeto experimentador y no tanto como sujeto agente; y, por otro lado, este tipo de *modalidad* está asociada a su propio desconocimiento. La ‘modalidad de influencia’ queda así desplazada a un segundo plano y asociada principalmente a las voces secundarias, que son las fuerzas que moldean la experiencia de la hija, la madre adoptiva y la madre biológica.

*Gráfico 3:* Distribución de los bloques semánticos de *modalidad* en (H), (MA) y (MB)



Por último, los valores que estructuran la ‘modalidad de conocimiento’ son otro aspecto común a las tres voces poéticas independientes. Esta *modalidad* aparece

estructurada a partir de las características inherentes que dotan o privan a las voces poéticas de la posibilidad teórica de actuar, experimentar o decir; así como de los planteamientos hipotéticos que las voces marcan como necesariamente lógicos. La incertidumbre de las voces queda reflejada en estos planteamientos, formulados a modo de conjetura.

El análisis de la *modalidad* aplicado al estudio de las voces poéticas a partir de las marcas verbales modales ha demostrado a su vez que el valor modal no puede entenderse en compartimentos estancos, ya que hemos encontrado casos en los que la aportación semántica de distintas categorías está relacionada. Así, por ejemplo, la imposibilidad teórica del sujeto en *you* [(MA) + (ref. general)] *can't keep something like that* [la adopción] *secret* está directamente relacionada con la obligación moral de actuar. De igual modo, la necesidad lógica remota de que (MB) escriba a su hija: *she* [(MB)] *'d write*, queda a su vez asociada a su propia voluntad. Por lo tanto, la representación gradual de la *modalidad* trasciende las barreras de los dos bloques semánticos principales: 'conocimiento' e 'influencia'.

Si bien el estudio de la *modalidad* ha representado un primer acercamiento a las voces poéticas, a la red de voces secundarias, así como a su actitud ante el proceso de adopción, el análisis léxico-semántico ha resultado fundamental para completar el estudio de las voces poéticas y los temas que construyen su experiencia. Así, frente al análisis individual de cada una de las marcas verbales modales, el acercamiento léxico-semántico ha permitido una visión global del discurso de las tres voces poéticas. A su vez, y mientras que las herramientas de corpus han facilitado la identificación de los verbos modales auxiliares en la locución de (H), (MA) y (MB), así como el estudio de su aportación semántica en su co-texto, el trabajo de lingüística de corpus en sí está recogido en el capítulo 5, en el que la clasificación inicial de los datos ha sido realizada a partir de la tipificación estadística de las categorías léxicas y semánticas en CP<sub>1</sub>, CP<sub>2</sub> y CP<sub>3</sub>.

El análisis y la descripción de las palabras y de los campos semánticos clave han aportado las siguientes cinco observaciones de carácter metodológico. En primer lugar, los datos cuantitativos que arroja un estudio de corte contrastivo no han resultado suficientes. En segundo lugar, el estudio de las co-ocurrencias, la preferencia semántica y

la prosodia discursiva de las palabras clave en el texto poético conlleva en ocasiones la expansión del número de formas léxicas que giran en torno al nodo o término objeto de estudio y que determinan su valor. En tercer lugar, la identificación automática de los campos semánticos según la categorización en USAS ha resultado en ocasiones errónea o incompleta. Este aspecto está relacionado con el margen de error del ocho por ciento que caracteriza a este sistema de tipificación automática. En cuarto lugar, los bancos de datos asociados a las voces poéticas dependientes arrojan información relevante para interpretar la experiencia de las voces poéticas. Y, en último lugar, el estudio de los campos semánticos clave ha servido para confirmar los datos asociados al análisis de las formas de palabra clave, así como para arrojar nueva información.

En relación a los datos cuantitativos, si bien el estudio de las categorías léxico-semánticas clave ha representado un buen punto de partida en la interpretación de la experiencia particular de las voces poéticas, el análisis cualitativo ha mostrado que existen otras formas léxicas o campos semánticos que, pese a no ser destacados como estadísticamente clave en el corpus principal, participan en la descripción de la experiencia de (H), (MA) y (MB). Tal y como señaló el profesor Paul Baker, de la Universidad de Lancaster, durante su conferencia plenaria en el congreso *Corpus Linguistics 2011* (Birmingham, 20-22 de Julio de 2011), los estudios contrastivos de corpus están centrados en las categorías lingüísticas en las que los textos divergen y dejan así al margen las similitudes, pese a que estas últimas pueden ser significativas en la interpretación del texto. El estudio de la preferencia semántica de las formas léxicas clave ha indicado a su vez grupos léxicos que habían permanecido al margen del rastreo cuantitativo.

Pese a establecer una extensión de 4:4 o 5:5 como criterio de identificación de aquellos términos que co-aparecen con la base y determinan su preferencia semántica, ha habido ocasiones en las que hemos tenido que expandir el ámbito de búsqueda con la intención de obtener una visión completa del valor de la forma léxica objeto de estudio. Así, el tratamiento de las co-apariciones en estos casos ha incluido aquellas formas de palabra que quedan unidas a la base por un vínculo semántico o incluso estructural, y no tanto por su proximidad. La unión estructural incluye los ejemplos de paralelismo, así como aquellos que están asociados al modo en el que la información se distribuye en los versos, como es el caso de la enumeración. De esta forma, el estudio resulta en el trazo

de la red léxico-semántica que estructura la locución de (H), (MA) y (MB), y que tiene como punto de origen las categorías clave.

La selección automática de los campos semánticos clave ha corroborado a su vez el margen de error asociado con el sistema de clasificación automática de los grupos léxicos, ya sea por incluir formas léxicas que tienen un sentido distinto en el contexto de la locución de las voces poéticas, ya sea por no detectar formas de palabra que deberían estar recogidas en algunas de las categorías.

Por su parte, la identificación de los mensajes asociados a las voces poéticas dependientes y su clasificación en los bancos de datos ha sido de utilidad para diferenciar la interrelación léxico-semántica de los discursos de las voces poéticas dependientes e independientes; y, en consecuencia, describir el modo en el que las primeras participan en la experiencia de las segundas. Así, y pese a que el acercamiento intratextual al poemario está basado en Culpeper (2009), McIntyre (2010) y Walker (2010), nuestro trabajo ha ofrecido una perspectiva novedosa al diferenciar la locución de las voces poéticas secundarias de aquella de las voces poéticas principales, atendiendo a la representación del discurso.

Por último, discernir las formas léxicas y los campos semánticos clave ha resultado de utilidad para, por un lado, corroborar los datos que se desprenden de ambos estudios contrastivos; y, por otro, consolidar el análisis léxico. Así, y si bien en muchas ocasiones las formas de palabra clave están lógicamente relacionadas con los grupos léxicos clave, la identificación cuantitativa de los campos semánticos arroja información sobre grupos léxicos que son estadísticamente significativos pese a no estar estructurados a partir de la repetición de la misma forma léxica.

El estudio cuantitativo de las formas léxicas y los campos semánticos clave en la locución de las voces poéticas principales –la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB)– ha arrojado los datos estadísticos que presentamos en la *Tabla 1*. En ella están recogidas, por una parte, las formas léxicas clave para cada voz poética, acompañadas de la frecuencia (f.) y la significación estadística (sig.); y, por otra, los campos semánticos clave en dichas voces, el número de formas de palabra que los

estructuran, la significación estadística del grupo léxico y, finalmente, el tipo de frecuencia relacionada con dicha significación: positiva (+) o negativa (-).

Tras haber considerado la extensión de los corpus objeto de estudio, cabe mencionar que la búsqueda de las formas de palabra y los grupos léxicos clave ha sido delimitada con una frecuencia mínima de tres y un valor de probabilidad de 0'01, la cual ha arrojado resultados significativos para la interpretación posterior de la experiencia de las voces poéticas.

Tabla 1: Palabras clave y campos semánticos clave en (H), (MA) y (MB)

Voces poéticas	(H) – Voz poética de la hija		(MA) – Voz poética de la madre adoptiva		(MB) – Voz poética de la madre biológica				
	f.	(+) ó (-)	f.	(+) ó (-)	f.	(+) ó (-)			
PALABRAS CLAVE	<i>Mammy</i>	15	18'36 (+)	<i>Told</i>	6	13'26 (+)	<i>Still</i>	4	11'84 (+)
	<i>Blood</i>	12	10'56 (+)	<i>Girl</i>	5	11'05 (+)	<i>Driven</i>	3	8'87 (+)
	<i>Ma</i>	6	9'86 (+)	<i>Child</i>	5	11'05 (+)	<i>Body</i>	3	8'87 (+)
	<i>After</i>	5	8'21 (+)	<i>Want</i>	8	9'28 (+)	<i>Never</i>	7	8'37 (+)
	<i>Hands</i>	5	8'21 (+)	<i>Your</i>	8	9'28 (+)			
				<i>They</i>	8	9'28 (+)			
				<i>Wanted</i>	4	8'83 (+)			
				<i>Little</i>	4	8'83 (+)			
				<i>Think</i>	6	8'32 (+)			
CAMPOS SEMÁNTICOS CLAVE	'Anatomía y Fisiología'	75	12'19 (+)	'Anatomía y Fisiología'	21	17'43 (-)	'Discurso: comunicación'	6	10'62 (-)
	'Parentesco'	30	9,36 (+)	'Deseado'	16	7'69 (+)	'Parentesco'	3	8'58 (-)
	'Educación en general'	9	9'43 (+)	'Discurso: comunicación'	35	7'32 (+)	'Plantas'	8	14'67 (+)
	'Gente: Femenino'	20	8'61 (+)				'Forma'	8	10'43 (+)
							'Tiempo: comienzo'	4	7'33 (+)
						'Tiempo'	9	7'23 (+)	

El primer aspecto que ha derivado del estudio cualitativo de las categorías léxicas y semánticas clave ha sido conocer los temas que forman parte de las inquietudes de las voces poéticas en relación al proceso de adopción y que estructuran, en consecuencia, su discurso. En relación a la hija (H), su experiencia gira en torno a los conceptos de maternidad y paternidad, que trascienden el vínculo genético y físico; la relación con su familia adoptiva [(MA) y (PA)] y biológica [(MB), (HeMB) y (AB)], caracterizada por la cercanía de la primera en comparación con el desconocimiento y la falta de identificación con la segunda; y, finalmente, la segregación racial, que aparece personificada en su profesora (PH) y en un compañero de colegio (CH). En cuanto a la madre adoptiva, el análisis léxico-semántico de CP<sub>2</sub> ha demostrado que su realidad está estructurada a partir de la imposibilidad teórica de concebir a un niño, la adopción, la figura del padre adoptivo y la maternidad. Por último, la perspectiva de la madre biológica está centrada en tres momentos del proceso de adopción: su relación con el padre biológico y la concepción de su hija, la entrega de su hija en adopción y, finalmente, la superación de la pérdida.

Si bien las preocupaciones no son en toda ocasión comunes, este primer mapa de la experiencia de las voces poéticas ante la adopción ha mostrado que en todas ellas converge el planteamiento de la relación madre e hija así como de la figura paterna. En un segundo estadio, más relevante para la descripción de las voces poéticas, el análisis de las categorías léxicas y semánticas clave ha permitido reconocer la manera particular en la que (H), (MA) y (MB) tratan los temas que conforman su realidad. Seguidamente presentamos una descripción de la experiencia de estas tres voces poéticas ante la maternidad y el proceso de adopción, basada en las categorías léxicas y semánticas que hemos obtenido del estudio contrastivo de corpus así como en el posterior análisis e interpretación de los datos.

El campo semántico de ‘anatomía y fisiología’ es central en el discurso de las tres voces poéticas (CP<sub>1</sub>, CP<sub>2</sub> y CP<sub>3</sub>), si bien este queda únicamente marcado como clave en CP<sub>1</sub>. Incluso, en comparación con los resultados que se desprenden del acercamiento cualitativo, el estudio cuantitativo ha mostrado que este mismo grupo destaca por su escasa frecuencia en CP<sub>2</sub> y, a su vez, es estadísticamente irrelevante en CP<sub>3</sub>. En relación a la locución de la hija, este campo queda relacionado con los tres temas que conforman su experiencia. En primer lugar, la similitud física así como la sexualidad femenina



vienen asociadas a la genética, al origen biológico, a la maternidad, a la frustración de la hija y al replanteamiento del vínculo genético. En segundo lugar, el parecido físico resulta en la proximidad o el distanciamiento de la hija con, respectivamente, Angela Davis y la madre biológica. Por último, los rasgos físicos de la profesora, así como la catalogación de la hija a partir de su herencia genética, reflejan la segregación racial que ésta sufre en la escuela.

La frecuencia de las formas de palabra que estructuran el grupo de ‘anatomía y fisiología’ sustenta el papel central de dicho campo semántico en CP<sub>1</sub> (H). Así, *blood* y *hands* son palabras clave estadísticamente positivas, que aparecen hasta quince veces en el primer caso y un total de cinco veces en el segundo. Pese a que el co-texto inmediato de *blood* en (H) incluye formas léxicas relacionadas con los campos de ‘genética’ (*genes, family runnings, generations, tree, tie*) y ‘medicina’ (*dentists, doctors*), el valor de *blood* en CP<sub>1</sub> viene dado por el resto de grupos que describen su preferencia semántica: ‘ semejanza’ (*match, spitting image* y *same*), ‘anatomía’ (*nose, mouth, eyes, birth, lillies*), ‘color’ (*dark ruby red*), ‘geografía-origen’ (*soil, come from, land, Scotland*), ‘conocimiento’ (*know, confusion, contradiction, questions, dead cert*), ‘documentos’ (*papers* y *certificates*) y ‘repercusión’ (*bother* y *matter*). La particularidad de dicha preferencia semántica ha demostrado que la voz poética queda atrapada en la contradicción que resulta de, por un lado, la convicción en un vínculo que supera el lazo sanguíneo; y, por otro, el deseo de conocer su origen, el cual depende de la colaboración de su entorno: el funcionario (F), la consejera (CaH) y la familia biológica [(HeMB), (AB) y (MB)]. Por su parte, el estudio de los términos que co-aparecen con *hands* ha indicado la desvinculación de la hija con su madre biológica, cuyas manos están caracterizadas como [+inertes] y [+duras]. La madre biológica queda igualmente caracterizada por su ausencia (*faceless, flesh and blood*) y por estar lejos de su hija (*far away*).

En relación a (MA), y pese a estar marcado como estadísticamente negativo, el campo de ‘anatomía y fisiología’ es a nuestro entender, y como se desprende del estudio cualitativo, relevante en la descripción de la perspectiva de la voz poética ante la maternidad, la cual queda descrita en relación al embarazo y a la adopción. Así, la aportación de las co-ocurrencias de *give birth* ha resultado en la representación de la concepción de un niño atendiendo a, por un lado, la posibilidad lógica de toda mujer (*women, natural*) frente a la incapacidad de los padres adoptivos (*couldn't*); y, por otro, el

deseo (*want, wanted* y *crave*) permanente (*always*). La preferencia semántica de *give birth*, que está asociada al mismo tiempo a los campos de ‘deseo’ y ‘dolor’, ha mostrado la fuerza del anhelo de la madre adoptiva, que suplica el dolor asociado al embarazo y al parto. La voluntad de ser madre está a su vez marcada como estadísticamente positiva en la frecuencia de las formas léxicas clave *want* y *wanted*, así como en el campo semántico clave ‘deseado’. A su vez, el concepto de maternidad en (MA) queda descrito atendiendo a la unión afectiva de madre e hija, que deriva de la oposición de los grupos de ‘anatomía y fisiología’ (*face, lips, dead spit, cheeks, umbilical* y *blood*) con aquellos de ‘emociones’ (*wept, laughed, losses, pleasures* y *upset*) y ‘comportamiento físico’ (*talk, voice* y *mannerisms*).

Por su parte, mientras que el grupo ‘anatomía y fisiología’ no está registrado en los datos que resultan del estudio contrastivo de la locución de (MB), este está en parte recogido en la forma de palabra clave *body*, que está asociada a los cuerpos heridos de (H) y (MB), así como en las formas léxicas *nipples, breast, eyes, neck, skin* y *forehead*. En relación a la hija, y mientras que el discurso de (MB) representa su muerte en varias ocasiones, su defunción está siempre acompañada de su renacimiento en la naturaleza y, a su vez, marca tres momentos en la experiencia de la madre biológica: el nacimiento de (H) y el deseo de evitar su dolor, el entierro del recuerdo de (H) y la superación final de la entrega de la hija en adopción. El cuerpo está por otra parte asociado al vínculo de la hija y el padre biológico, que deriva de la similitud de sus ojos, así como al color de piel de este último. Por último y en cuanto al cuerpo de la madre biológica, éste queda, por una parte, representado de manera negativa como testigo de la existencia de la hija, un testigo marcado por el embarazo (*leaking, threaten* y *snap*) y la culpa (*across my forehead [...] mother gives baby away*); y, por otra, asociado al paso del tiempo (*wrinkling*).

En cuanto a este último aspecto, el discurso de (MB) está caracterizado por presentar en todo momento la experiencia de la voz poética en relación a un marco temporal, tal y como ha quedado indicado en las palabras clave *never, still* y *body*, así como en los grupos léxicos clave de ‘tiempo’, ‘tiempo: comienzo’ y ‘formas’. Así, el tiempo marca la fugacidad del embarazo en comparación con la continuidad del dolor tras la entrega de la hija en adopción. El momento posterior a la separación de la hija queda así presentado como eterno y caracterizado por la desvinculación del padre biológico, la

discriminación social de su entorno y los cambios físicos en el cuerpo de la madre biológica.

La actitud de las voces poéticas ante el proceso de adopción está igualmente recogida en el grupo léxico de ‘parentesco’, si bien este campo ha resultado estadísticamente positivo en (H) y, de manera opuesta, negativo en (MB). Este dato está relacionado con la posición central que la familia ocupa en la experiencia de la hija, así como con la soledad de la madre biológica. A su vez, y si bien ‘parentesco’ no está estadísticamente marcado en (MA), la locución de esta voz poética sí incluye las palabras clave (*little*) *girl* y *child*, que han mostrado como la realidad de la madre adoptiva gira en torno a la relación madre e hija.

El vínculo que se establece entre (H) y su familia adoptiva y biológica queda indicado en la manera en la que ésta hace alusión a la misma. Así, y mientras que (H) hace referencia a (MA) y (PA) a partir de los términos de cercanía *mammy*, *mum* y *dad*, la madre biológica viene asociada a la forma léxica *mother*. Igualmente, *uncle* en comparación con *mother's sister* indica la proximidad de la hija con el tío adoptivo frente a la distancia con respecto a la tía biológica. El papel central de la madre adoptiva en la experiencia de la hija está a su vez estadísticamente marcado en las palabras clave positivas *mammy* y *ma* y en el grupo léxico clave de ‘gente: femenino’. La dificultad de la hija para asimilar el mensaje en el que su madre niega su identidad: *I [(MA)]'m not your [(H)] real mother [(MB)]* es visible en la repetición de *mammy* en co-aparición con el posesivo *my/ma*, así como en la carga semántica negativa que gira en torno a *after* y describe el momento posterior a la conversación: *scared to death*, *melt*, *disappear*, *imitation*, *dummy*. Pese a dicha incertidumbre, la madre adoptiva aparece descrita a partir de los términos *best* y *love*. De forma paralela, la posición de esta hacia (H) está recogida en las formas *best* y *luvly*, así como en el valor de elección de *pick* y *take*. La unión de ambas mujeres queda así mismo indicada en el uso compartido del escocés y de la tercera persona del singular en verbos que coordinan con un sujeto de primera persona.

Junto a la ausencia del campo de ‘parentesco’ en CP<sub>3</sub>, el aislamiento de la madre biológica así como la auto-recriminación por dar a la hija en adopción vienen reflejados en el grupo léxico negativo de ‘discurso: comunicación’, que está de manera opuesta marcado como positivo en (MA) y queda aparentemente omitido o señalado como

estadísticamente irrelevante en (H). Los escasos verbos de comunicación en (MB) están así asociados, ya sea a los mensajes segregacionistas de las personas en el entorno de la madre biológica (*all but the softest whisper/ she's lost an awful lot of weight*), ya sea a su auto-representación negativa en relación con (H) (*I [(MB)] get right under the duvet and murmur/ you [(H)]'ll never really know your mother*). El círculo de culpabilidad en el que la madre biológica queda inmersa tras la entrega de su hija en adopción está indicado en el descontrol emocional asociado a la palabra clave *driven* y, a su vez, en el grupo léxico de 'formas'. La madre biológica está sumergida en el recuerdo, abstraída en sentidos, mensajes y formas que asocia con su hija, tal como el movimiento del tren que la aleja de (H), el entorno de la cabina del tren, o los documentos del proceso de adopción.

Pese al aislamiento social, es posible decir que la relación de la madre biológica con su entorno está representada en su vínculo con la naturaleza, que está en parte recogido en el campo semántico clave de 'plantas'. Este vínculo nos permite establecer una relación entre el estado anímico de la madre biológica y su actitud hacia su hija. Es patente una comunicación permanente entre las características de la naturaleza y de los seres humanos. Esta conversación es evidente en la descripción de los ojos del padre biológico (*whirlwind*), en el nacimiento o renacimiento de la hija (*seed, crop, sea, shells, weeping willow, bush of roses*), en el dolor de la madre biológica (*the sun went out, the trees lost their nerves, frigid earth, land moves like driven cattle*), en la representación de la discriminación social (*heads turned/ like horses, folk stood like trees, the grass passed the wind on/ blade to blade, fast as gossip*) y, finalmente, en la superación final de la adopción (*the light spilled like water*). Así, las distintas etapas que forman la experiencia de la madre biológica están reflejadas en la naturaleza, desde la desolación hasta la tranquilidad.

Por su parte, y a diferencia de la locución de (MB), el campo de 'discurso: comunicación' en (MA), que incluye la palabra clave positiva *told*, sitúa a esta voz poética en relación con el padre adoptivo (PA), las agencias, la consejera social (CS), la hija (H), la madre biológica (MB) y las voces segregacionistas que la rodean. El vínculo de (MA) con este mapa de voces secundarias ha sido descrito atendiendo al co-texto de las formas léxicas asociadas al grupo 'comunicación: discurso', así como a la aportación de los mensajes incluidos en los bancos de datos. Así, la relación de (MA) y (CS) viene principalmente descrita a partir de los grupos de 'comunismo', 'oculto', y 'paz'; y, a su vez, de las formas léxicas *check out, catch, home run* y *post*, que presentan el encuentro como

una competición. El rechazo del entorno de (MA) está incluido igualmente en las voces de la sociedad escocesa, las cuales describen la adopción a partir de lo encubierto (*secret*), el fracaso (*failure*) y la negación (*alien child*). La actitud de las agencias ante la adopción y ante la idoneidad de los padres adoptivos ha sido igualmente razonada a partir de la preferencia semántica de: *agency*. Estos campos hacen principalmente referencia a la duración y a los obstáculos del proceso de adopción, que vienen indicados en ‘tiempo’, ‘números ordinales’, ‘negación’, ‘adversidad’, ‘norma’, ‘ideología/creencia’, ‘dinero’ y ‘color’. Por último, y frente a la oposición de las agencias y la sociedad, el padre adoptivo aparece representado como el origen del proceso de adopción.

En relación a la posición de la madre adoptiva con su entorno, ésta queda principalmente asociada a su actitud ante la adopción y su hija, que está marcada por la certeza en la obligación moral de favorecer el vínculo entre madre biológica e hija (*always*), así como por el descontrol emocional (*heart, rat tat tat, tin, drum, went out the window, took off to another planet, part, rehearse, opening night*) y la soledad que resulta de llevar a cabo su convicción (*myself*). La actitud de (MA) ante la maternidad queda a su vez relacionada con la lucha contra la actitud segregacionista del entorno (*nutters, daft, ignorant*), así como con la aceptación o la indiferencia ante el color de piel (*matter*).

Por último, y mientras que ‘discurso: comunicación’ no está en sí mismo recogido como clave en la locución de la hija, los verbos *say* y *tell* en (H) son igualmente significativos en co-aparición con *mammy, mum* y *dad*, al señalar a estos últimos [(MA) y (PA)] como referentes en la manera en la que (H) percibe su realidad. Los padres adoptivos son así el punto de unión entre la hija y Angela Davis, la cual representa un modelo físico y de comportamiento para la hija. Junto al ámbito familiar, la interacción de la hija con su entorno está igualmente asociada al contexto escolar, que está representado en las voces secundarias de la profesora (PH) y un compañero de colegio (CH), así como estadísticamente marcado en el grupo léxico clave de ‘educación: general’. La repercusión dañina de la actitud segregacionista de la profesora (PH) queda evidente en las palabras de (CH) y (H), que reproducen la selección léxico-semántica asociada al discurso de la primera. Así, los grupos de ‘evaluación negativa’ (*darkie*) y ‘violencia’ (*delinquent, thug, vandal, hooligan*) en el banco de datos CP<sub>1(PH)</sub> resultan en los campos de ‘evaluación negativa’ (*sambo, darkie*) y ‘juicio de apariencia: feo’ (*dirty*) en CP<sub>1(CH)</sub>. Dicha cadena se extiende a la locución de (H), que recurre al grupo de

‘evaluación: negativa’ (*fistful of anorak, wee shite y rat*) como mecanismo de defensa ante los insultos de (CH).

En resumen, completar esta tesis doctoral ha significado un acercamiento a la obra poética de la escritora escocesa Jackie Kay (1961-), enmarcado en los estudios de la lingüística aplicada al texto literario y basado en las aportaciones de la lingüística de corpus. En particular, esta tesis ha aportado un estudio del concepto de ‘maternidad’ y de las voces poéticas en ‘The Adoption Papers’, del que hemos desprendido, primero, las posibilidades lógicas, necesidades teóricas, deseos, concesiones y obligaciones que determinan la realidad de la hija (H), la madre adoptiva (MA) y la madre biológica (MB); segundo, el vínculo de éstas últimas con el entramado de voces dependientes en su discurso; y, tercero, la aportación semántica predominante en la locución de las voces poéticas principales y la manera en la que este mapa de significados desvela la manera particular en la que (H), (MA) y (MB) experimentan el mismo proceso de adopción.

Para finalizar, cabe mencionar que el proyecto de tesis presentado ha planteado nuevos interrogantes. La pregunta de investigación inmediata que se desprende de este trabajo y que esperamos que centre el objeto de estudio de un próximo proyecto post-doctoral gira en torno al estudio de una red léxico-semántica que cubre la producción artística de la autora y que irradia en parte del poemario ‘The Adoption Papers’.

Esta futura investigación tendrá como punto de partida la constatación y la descripción de una posible interrelación léxico-semántica entre los poemarios “The Adoption Papers” (Kay, 1991b:10-34) y *Fiere* (Kay, 2011) y el libro autobiográfico *Red Dust Road* (Kay, 2010a). La hipótesis de una red léxico-semántica que enlaza la experiencia de las voces y los narradores en los textos mencionados surge, por un lado, de las primeras lecturas de las dos últimas obras, en las que ya hemos encontrado palabras clave recogidas en “The Adoption Papers”; y, por otro, de la propia opinión de la autora, quien afirma que debemos establecer un diálogo entre los poemarios y la autobiografía *I would quite like people to read The Adoption Papers, Red Dust Road and Fiere all together. They are different aspects of one central question: What makes us who we are?* (Kay en Wade, 2011). A su vez, creemos que este nuevo acercamiento al mapa léxico-semántico en la producción de la autora escocesa debe incluir un estudio contrastivo de las similitudes y diferencias estructurales, discursivas y léxico-semánticas en dos

versiones de 'The Adoption Papers'. La primera versión aparece recogida en 'That Distance Apart' (Kay, 1991a), un pequeño panfleto, de edición limitada a quinientas copias y publicación agotada, que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional Escocesa; la segunda versión ha sido el objeto de estudio de esta tesis doctoral.





This doctoral thesis gathers our interest in stylistics, corpus linguistics and Scottish literature. In the academic year 2003-2004, I studied at Edinburgh University as an Erasmus student. This was a valuable experience both at an academic and personal level. The following year, at the University of Granada, I took Dr. Marta Falces Sierra's course on *Critical Linguistics Applied to Literature in English Language*. Her lessons, guidance and support have always been crucial in my research as well as a source of motivation. Looking back in time, I could say that the origin of this thesis is to be found, in one way or another, in these two experiences. The first steps of this study are also linked to an Initiation Research Project as an undergraduate, funded by the University of Granada and entitled *Creativity in the Poetic Discourse: Edwin Morgan*, and the MA Thesis: *An Approach to Jackie Kay's Poetic Voice through The Broons: A Corpus Stylistics Contrastive Study*. Finally, closely related to the completion of this project are the research periods at Glasgow University and Birmingham University.

This project has an experimental nature, which is based on the field of applied linguistics related to the study of literature. The scope of this area of research is specified further as regards a corpus linguistics methodology and our personal interest in contemporary Scottish literature. Accordingly, this project deals with a corpus stylistics study applied to 'The Adoption Papers' (Kay, 1991b: 10-34), a collection of poems by the Scottish writer Jackie Kay. Our aim is to describe and analyse the way in which each of the main poetic voices: daughter (D), adoptive mother (AM), and birth mother (BM), establish their identity throughout the same process of adoption, bearing in mind the morpho-syntactic modal markers, as well as the lexico-semantic categories in their discourse. The information that emerges from categories such as *modality* or the lexical maps is devoted to the study of the poetic voices, which are equally linked to the discussion of the concepts of 'maternity' and 'adoption'.

Therefore, this research means a linguistic approach to Jackie Kay's poetic production and differs from previous critical studies of her writing, which are usually associated with a feminist and postcolonial reading (Palmer, 2001; Lumsden, 2000; Winning, 2000; Clandfield, 2002; Rodríguez, 2004a; Severin, 2002; McClellan, 2005; Arana, 2006; Brown, 2007; among others). This linguistic insight into Kay's work is even more necessary considering her own definition of poetry in a 2001 interview with Sprackland, in which the poet asserts that *poetry is language at its most rich*. Together with

---

the critical approaches to ‘The Adoption Papers’, another source of information about the intention and semantic value of this poetic collection has its origin in the poets’ own words, found in interviews such as Close, 1991; O’Kelly, 1991; Gish, 2004; Murray, 2008 and; Kindberg, 2009, among others. While Jackie Kay’s impressions as to the meaning of ‘The Adoption Papers’ are presented in the first section of this doctoral thesis (*Jackie Kay, the multiplicity of the poetic T*), this has been the last chapter we have completed, since we aimed at working on the linguistic analysis independently of the writer’s own view about the poems.

It is three features in Jackie Kay’s writing that have encouraged our willingness to focus on her poetic production: the language, the poetic voices and the sense of humour. Jackie Kay’s language is characterised by an informal style, the ‘game’ with the poetic licences, the use of other languages and its wittiness. Moreover, the poetic voices in ‘The Adoption Papers’ are real ones, with whom the reader can easily identify. These voices are the way into the exploration of concepts such as ‘origin’, ‘race’, ‘sexuality’ or ‘gender’, which are represented regardless of stereotypes or socio-cultural taboos. Finally, we consider humour is the essence of her poetry, especially when this is the channel towards a dramatic situation.

Furthermore, the choice to centre our investigation on ‘The Adoption Papers’ is based on the following reasons: firstly, its perspective on the process of adoption and the sensitivity with which the concept of identity is critically presented through the topics of maternity, origin, racism, art and politics; secondly, the structure of the poetic collection, which links and juxtaposes the experience of three poetic voices; and finally, the central position of this work in the artistic production of Jackie Kay, from which it is possible to draw a lexical net that joins the worries of the poetic voices in ‘The Adoption Papers’ with the concerns of those voices in other collections.

Relating to the morpho-syntactic approach to the poetic voices, *modality* represents in our view a very useful tool towards the description of the poetic voices’ perspective; that is, their position towards the truth of the proposition, the personal characteristics that offer or prevent them from the logical possibility of acting, feeling, or saying; as well as the obligations, concessions and desires that encourage them to either act or not act. The determination of studying the value of the grammatical realisation of *modality* is

also grounded on a first revision of the list of word-forms linked to the corpus of each main poetic voice, which includes at first sight a significant number of modal auxiliary verbs.

Having chosen a morpho-syntactic and modal approach to the poetic voices, the initial selection of a theoretical framework of *modality* was necessary. This model allows us to complete the analysis of the poetic voices according to the value of the modal verbs in their discourse, even though our thesis does not deal with the study of *modality* per se, or with the investigation of its linguistic representation. The modal system that we have selected for this purpose is the one included in Quereda (1993) [1997], in which the immediate theoretical background involves references to Close (1980), Coates (1980), Coates and Leech (1980), Halliday (1985), Huddleston (1971, 1984), Leech (1971), Palmer (1974, 1979), Perkins (1983), Young (1980), and Quirk et al. (1985).

The main characteristics that have made Quereda's framework useful in the description and interpretation of the semantic value of the modal verbs in (D), (AM) and (BM) are as follows. In the first place, the gradual representation of *modality* facilitates the classification of each modal verb sense in a continuum and favours its interrelation with other meanings. Thus, *modality* can be associated with a scale of more or less certainty, 'knowledge modality', or with a cline of more or less compulsion, 'influence modality'. Secondly, this model is characterized by its precision and illustrative nature, since it lists the modal values of each (semi)auxiliary modal verb with special attention to its semantic plurality and, at the same time, each category is presented with examples that, in combination with the graphs and outlines, offer a global vision of the analysis.

The framework accuracy can also be observed in the parameters that consistently define the two types of *modality*. On the one hand, the categories that structure 'knowledge modality', logical possibility and logical necessity, can be neutral or tentative and result from deduction or conjecture. On the other, the meanings related to 'influence modality'; that is, obligation, desire and concession, are always subordinated to the definition and the interrelation of the following three variables: firstly, the semantic roles, which discern the force and the actor; secondly, the modal value itself; and, finally, the syntactic process, which considers whether the sentence is affirmative,

---

negative or interrogative. Briefly, we could say that Quereda's model (1997) stands out as a flexible and rigorous system. These qualities, opposites though they might seem, emerge from the gradual vision of *modality* and the conciseness, clarity and soundness with which the modal meanings are delineated.

Besides their semantic value, the auxiliary modal verbs are also classified according to the discursive and modal framework that we have developed in this research. Our model is grounded on the following criteria: who decides the modal value, what or who is modally defined, and how the message is discursively presented. The purpose of this system is to describe the attitude of the daughter, adoptive mother and birth mother towards their environment, which is simultaneously represented through a net of secondary voices. Hence, we consider that *the main or independent poetic voices* – (D), (AM) and (BM) – are those who structure the poem through their narration; and, in comparison, the *secondary or dependent voices* are those that spring from the main poetic voices' discourse. The latter reproduce the dependent voices' message in direct or indirect speech. To our mind, the independent voice's point of view is determined by the attitude of this web of dependent voices that surround them and, thus, the study of the former must be related to the analysis of the latter.

The reason why we opt for a lexico-semantic analysis is linked to our first readings of the poetic collection, when we noticed that some word-forms seem to carry the semantic burden in the poems. As a result, the study of the lexico-semantic categories aims at identifying the vocabulary related to the distinctive manner in which each main poetic voice experiences the same process of adoption, i.e. the structural thread of this collection of poems. The purpose of this analysis is likewise concerned with our attempt to offer a global vision of the poetic voices discourse, which goes beyond the individual identification of every modal verb. This comprehensive study is achieved through, firstly, the quantitative selection of the lexico-semantic categories; and, secondly, the analysis of word-forms by means of the lexico-semantic and pragmatic units in which they participate; that is, considering, when necessary, their collocations, semantic preference and discourse prosody (Sinclair, 1996; Tognini-Bonelli, 2001; Anderson and Corbett, 2009; and Moreno-Jaén, 2009). This perspective, which analyses each discourse as a whole, has provided the means to describe the lexical web that we intuitively presumed in our first readings.

The exploration of the word-forms in lexical nets is equally founded on the definitions and the distribution of words in the *Visual Thesaurus* and *The Historical Thesaurus*. We have accessed the latter through the portal ENROLLER, which allows the user to compare its information to that contained in other dictionaries and corpora. Finally, the analysis of the units of meaning and the use of the lexical forms is partly based on the *British National Corpus*, which we will use through Mark Davis' interface BYU-BNC, as well as on *The Scottish Corpus of Text and Speech*.

The decision to approach the examination of the poetic voices discourse through a corpus stylistics methodology is connected with the advantages offered by the lexical analysis tools *WordSmith Tools 5.0*. (Scott, 2010) and *W-matrix 3.0*. (Rayson 2011). These resources comprise the organisation of word-forms alphabetically and through their frequency, the presentation of each word in its co-text (KWIC) by means of the list of concordances, and, essential in this research, the identification of key categories in the main corpus in contrast to a reference corpus. Whereas these tools represent, from our point of view, a good starting point to select the categories to be studied, and while our target is to approach the poetic voices through a corpus stylistics contrastive study, the selection of an adequate reference corpus raised in an early stage the following questions: Which group of texts is comparable to 'The Adoption Papers?', Which reference corpus can offer significant data for the interpretation of each poetic voice's experience?

The answer to these interrogations, and so the final composition of this thesis, is associated with the methodological criteria established in Culpeper (2009), which presents a corpus contrastive study through an internal comparison of the speech of each of the characters in *Romeo and Juliet*. That is, each character's discourse is compared to the norm established by the sum of the rest of characters' discourses. This method of analysis is also exemplified in McIntyre (2010) and Walker (2010), in which the contrastive study is applied to, respectively, the characters in the film *Reservoir Dogs* and the narrators in *Talking It Over*. These studies and, therefore, this thesis represent an alternative perspective to the intertextual contrastive study of *The Mark on the Wall* in Leech (2008) or of *Pride and Prejudice* in Fischer-Starcke (2009) and Malhberg and Smith (2010).

---

The intratextual approach to the study of the poetic voices is justified according to, on the one hand, the structure of ‘The Adoption Papers’, which distinguishes each poetic voice’s speech graphologically; and, on the other, the target of our research, the exploration of the individual experience of each poetic voice. This contrastive study has at the same time allowed us to relate the manner in which the daughter (D), the adoptive mother (AM) and the birth mother (BM) live the same process of adoption. Even though, as we have just mentioned, the methodology in our research is based on Culpeper (2009), McIntyre (2010) and Walker (2010), the singularity of our analysis lies in the application of the contrastive study to the discourse of poetic voices, and the specific treatment of these voices depending on whether they are independent or dependent ones.

Consequently, to accomplish our research we have differentiated the participation of (D), (AM) and (BM) in three main corpora: MC<sub>1</sub>, MC<sub>2</sub> and MC<sub>3</sub>, in spite of the fact that these voices’ discourses are intertwined in the poetic collection. Firstly, the tools *Wordlist* and *Concord*, within the program *WordSmith Tools 5.0.*, have helped towards the identification of all the auxiliary modal verbs in each corpus, as well as towards the examination and description of their semantic value in its co-text. Secondly, the option *KeyWords*, in the program that has just been mentioned, together with the tool *Key Semantic Domains*, part of the software *W-matrix3* (Rayson, 2011), have enabled the initial quantitative study of the lexical and semantic categories in each poetic voice’s discourse, in comparison with the other two independent voices’ speech.

The experience of the three main poetic voices towards adoption has equally resulted from their interaction with the net of dependent voices. As regards the handling of these secondary voices, the study of *modality* describes their attitude considering the modal verbs in their messages, which the independent voices reproduce in both direct and indirect speech. In connection to the lexico-semantic analysis of the dependent voices, the first stage of this study is concerned with the identification of those messages that (D), (AM) and (BM) reproduce in direct speech. These are extracted from the main corpus and, at the same time, grouped in what we have called the *data banks*. This previous step is necessary so as to avoid the interference of the secondary voices’ participation in the automatic selection of the key lexico-semantic categories attached to

each of the three main poetic voices' speech; that is, of the (D), (AM), and (BM)'s own linguistic choices.

Finally, as for the organisation of the thesis, this project is introduced by a chapter on Jackie Kay and 'The Adoption Papers', which serves as a prelude to the two modules in which the research is divided: the morpho-syntactic and lexico-semantic study of the main poetic voices' discourse. Both sections are at the same time preceded by a description of the theoretical model or approach that is used in the subsequent analysis.

The content of this thesis is thus organized in the following chapters:

**Chapter 1** includes a biographical sketch of Jackie Kay as well as a critical revision of the writer, bearing in mind, firstly, the author's own concept of poetry; secondly, the net of artists that influence her writing and emerge from the interrelation of music and literature, as well as from a Scottish, Afro-American and Nigerian background; and, finally, Jackie Kay's own evolution as a poet. This approach to the writer concludes with a presentation of the poetic collection 'The Adoption Papers' (Kay, 1991b:10-34) taking under consideration the author's own remarks about the book (O'Kelly, 1991; Gish, 2004; Murray, 2008; and *The Poetry Paper*, 2011; among others) as well as other critical approaches to the poems (Griffin, 1997; Lumsden, 2000; Clandfield, 2002; Rodríguez González, 2004a; Brown, 2007, and Tolan, 2010; among others).

**Chapter 2** presents a critical revision of the concept of *modality* according to Palmer (1986, 2001), Halliday (2004) [1985], and Quereda (1997) [1993]. The chapter focuses on a detailed description of Quereda's framework, with which we have structured the study of the semantics of modal verbs applied to the poetic voices in 'The Adoption Papers'. In this way, and after a presentation of the two main types of *modality*: 'knowledge' and 'influence', the chapter provides a description of its grammatical realisation, through auxiliary modal verbs, or by means of inflection, which involves the forms of the imperative and the subjunctive.

**Chapter 3** is devoted to the analysis itself and the study of each of the three main poetic voices according to the modal verbs in their discourse. The first part of this chapter has an introductory section, which includes a description of the main corpus

---

linked to each poetic voice, the process of identification of the modal verbs, the principles and the method followed to classify the data, as well as the reasoning that leads to the final organisation of the study that embraces the analysis of the daughter (D), the adoptive mother (AM) and the birth mother (BM)'s experience. As regards these organisational criteria, the study concerned with each poetic voice is presented taking account of the poems which gather their discourse, in addition to the topics, dependent voices and participants that structure the following analysis. Finally, the exploration of the (D), (AM) and (BM)'s attitude towards the process of adoption consists of two phases: a first one in which the modal verbs are identified and classified, and a second one in which the data is interpreted considering the relationship of the main poetic voice with her environment, along with her position towards the process of adoption.

**Chapter 4** introduces the second module of analysis presenting the quantitative and qualitative steps that frame the lexico-semantic approach to the daughter (D), adoptive mother (AM) and birth mother (BM)'s discourse. Thus, in connection with the process of identification of the lexical and semantic categories, we present a critical revision of some corpus stylistics contrastive studies aiming at justifying and defining the methodology used later in the analysis. Firstly, we distinguish two main approaches to the corpus delimitation: intertextual and intratextual; and, at the same time, we describe the corpora that are used in our study: the main corpora, the data banks and the reference corpora. Afterwards, we present the programs *WordSmith Tools 5.0.* and *W-matrix3*, together with the value of the parameters that have delineated the search of keywords and key semantic domains in our analysis: the minimum frequency and the probability value. This first section concludes with a description of the contrastive study per se. With respect to the analysis and interpretation of the data, this chapter describes the criteria as well as the tools used to complete the lexico-semantic study.

**Chapter 5** covers the lexico-semantic study itself of the three independent voices: the daughter (D), the adoptive mother (AM) and the birth mother (BM). For each one, the analysis is divided into two parts: a first section includes the list of keywords and key semantic domains, as well as the information related to the lexico-semantic categories in the data banks; a second section describes the poetic voices' world through a detailed



account and analysis of the data, which is organized as regards the issues that shape their personal experience.

Together with the final conclusions, which are presented in **chapter 6**, this project is completed with a **glossary**, which includes an explanatory table with the abbreviations used to refer to the poetic voices; the **appendixes**, which contain the quantitative data related to the analysis in chapters three and five, as well as the cultural references mentioned in connection with the study of the poetic voices' reality; and, finally, the **bibliographical references** which specify the reading that was necessary to complete this research. At the same time, we attach, firstly, a **CD**, which contains the corpora and the data banks used in the modal and lexico-semantic study of the poetic voices; and, secondly, the poetic collection *The Adoption Papers* (Kay, 1991b).

The linguistic richness that Jackie Kay ascribes to the poetic text has been illustrated in the study of her work, which has shown the plurality of senses that emanate from the experience of a network of poetic voices comprised in 'The Adoption Papers'. Beyond social discrimination, the concept of motherhood is thus presented through this polysemy of meanings and through the combination of drama and humour, sensitivity and challenge. These are features that adorn the distinctive character of this writer's artistic production.

We here embrace the essential findings that have emerged from a modal and lexico-semantic study of the poetic voices in 'The Adoption Papers' (Kay, 1991b: 10-34), based on corpus stylistics. This project, which has an experimental nature, has been introduced, in chapter 1, with a critical revision of both the writer and the poetic collection. The concluding remarks that follow are organized according to the doctoral thesis development. In relation to the morpho-syntactic approach to the poetic voices, we consider, firstly, the application of Quereda (1997) [1993]'s model; secondly, the description of the network of poetic voices through the discursive and modal framework that we have offered; thirdly, the main topics which relate the poetic voices' viewpoints; and, finally, the definition of these voices depending on the type of *modality* that characterises their speech. As regards the lexico-semantic insight, the results that have been derived from this study include a series of methodological observations, according to the corpus stylistics contrastive study, in addition to the comparative

---

description of the poetic voices' experiences, bearing in mind the keywords and key semantic fields in their discourse. To conclude, we present part of the research questions that stem from the completion of this research.

Whilst the aim of this thesis was not associated with the definition of the concept of *modality*, choosing Quereda (1997) [1993]'s framework, as well as describing it in comparison with the postulates in Palmer (1986, 2001) and Halliday (2004) [1985], has been valuable to establish the criteria on which we have based the semantic analysis of the grammatical representation of *modality* (mood) in the poetic voices' discourses. Thus, Quereda's premises have been useful in examining the modal verbs' value, which we have later applied to the description of each of the main poetic voices' attitude towards their experience. Therefore, the approach to the grammatical manifestation of *modality*, as depicted in Quereda's model, has involved the recognition of every modal auxiliary verb in the independent voices' discourses, in addition to the identification of the imperative form. The subjunctive form has not been included in this study since it did not have a significant number of occurrences.

The semantic value of every modal auxiliary verb in connection with the experience of (D), (AM) and (BM) has therefore been classified according to two types of *modality*: 'knowledge' and 'influence'. 'Knowledge modality' has dealt with the poetic voices' perspective towards the truth of the proposition, and it has been arranged in a gradual scale of logical possibility and necessity, either neutral or tentative, a matter of conjecture or deduction. 'Influence modality' has focused on the forces that encourage the voices to act or stop them from doing so. It has thus been placed in a continuum of more and less compulsion, which examines obligation, desire (volition and advice) and concession. In order to interpret the semantic value of those forms linked to 'influence modality' and according to Quereda (1997), we have identified the semantic roles that determine the message meaning, the modal value itself, as well as the syntactic process. These contextual factors have enabled the description of the modal relationship established amongst the poetic voices, in addition to the definition of the parameters that structure the theoretical framework developed in this research.

The study of the auxiliary modal verbs in the poetic voices discourse has its basis in the theoretical model that we have offered, which is rooted in the theory of discourse

presentation outlined in Short (1996: 288-325) and Semino and Short (2004), as well as in the notion of *modality*, as it is presented in Quereda (1997) [1993]. This system aims at exploring the (D), (AM) and (BM)'s position towards their experience, in addition to the modal relationship established between these main voices and the network of secondary voices and participants that surround them. It is three main criteria that have framed this model: who controls the message modal value, what or who is defined by means of this content, and in which way this message is discursively presented.

From these parameters, we have delineated four discursive and modal levels, as well as the corresponding categories. The independent voice assumes the responsibility for the modal mark in those messages included in levels A and B, which describe, on the one hand, the poetic voice itself, an object or process (level A); and, on the other, a participant (level B). In comparison, the semantic value in level C derives from the shared decision of both the independent and the dependent voice, since the former reproduces the message of the latter in indirect speech. Finally, level D is assigned to those messages that, belonging to the web of secondary voices, are reproduced in direct speech by the main poetic voice.

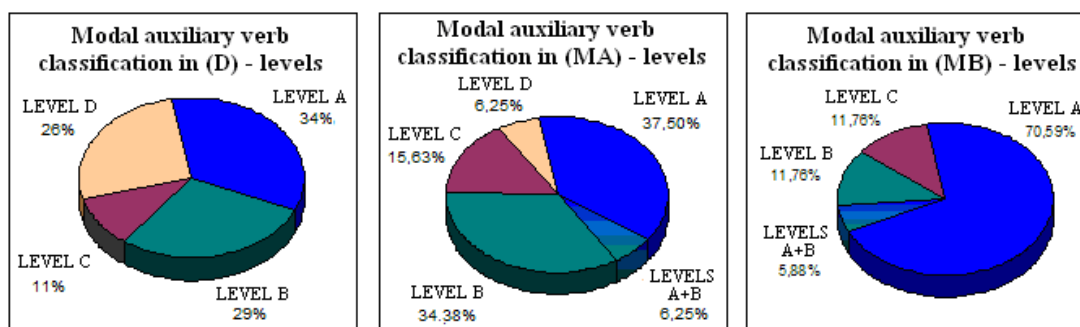
Along with the methodological remarks and as regards the description of the poetic voices' attitude towards motherhood and the process of adoption, the main contribution that stems from the analysis of the modal verbs has been the description of a network of secondary voices who are involved in the experience of (D), (AM), and (BM). Getting close to the behaviour of these dependent voices has been, in our opinion, essential to reach a global vision of the main poetic voices' reality, since the former determine the latter's viewpoint, as well as the world that surrounds them.

The first piece of information that has derived from the categorisation of the modal verbs is the identification of the discursive and modal levels that frame each main poetic voice's speech. This data shows that, even though the daughter (D), the adoptive mother (AM), and the birth mother (BM) have a central role in their discourse, there are cases in which these voices also share or transfer, to some extent, their speech control. Completing the analysis of the way in which the discursive and modal levels are distributed in the main poetic voices' speech has enabled the description of these voices according to the following aspects:

- The main poetic voice's control over the predictions, logical possibilities, desires, permissions and obligations that shape her world.
- The position from which each poetic voice represents her experience; that is, whether she holds a central position and describes her attitude defining her own persona, or whether her point of view is based on the modal description of the participants that surround her.
- The extent to which each main poetic voice is involved in the messages linked to the map of secondary voices. Through this information and for every example we have considered if the independent voice has taken in the message she reproduces, or if, on the contrary, she is displaced to a secondary role; that is, if the main poetic voice has assimilated the message content and takes part in it, or if she is subordinated to the dependent voice's viewpoint.

The three graphs that depict the discursive and modal levels arrangement are here shown in a contrastive way (*Graph 1*). The following are the findings that derive from the interpretation of this data, as regards the patterns in which these voices converge and diverge.

*Graph 1: Modal auxiliary verb classification in (D), (AM) and (BM) - Levels*



In connection with the extent to which these voices control their own experience, the percentages associated with levels A and B have indicated that the three speeches are characterised by the main poetic voice's perspective. Thus, (D), (AM) and (BM) decide in most of the examples the modal value that affects their reality, both as the subject marked by the modal verb and as the voice responsible for the modal meaning that describes a process, object, concept (level A) or participant (level B). We can confirm that the daughter, adoptive mother, and birth mother's own attitude is the core semantic

burden in the poetic collection, which, as a result, is structured by means of their own point of view.

In spite of the fact that this conclusion can be noticed in the first reading of the poems and though the three voices are centred on the poetic 'I', it is possible to outline a cline of more or less control of the modal value in their discourse by means of the identification of the relative number of modal verbs in each discursive level. Consequently, bearing in mind the sum of the percentages related to levels A and B, we conclude that the poetic voice who has the highest level of complete control over her speech content is the birth mother (88.23%), followed by the adoptive mother (78.13%) and the daughter (63%). This control is likewise associated with the birth mother's solitude and the small number of voices and participants that surround her.

Furthermore, the (BM)'s speech has been distinguished from those of the (D) and (AM) in connection with the way in which levels A and B are divided. Despite the fact that the (D) and the (AM)'s discourse have an even distribution of levels A and B, the first level (A) is outstandingly frequent in the birth mother's speech. This divergence has revealed that the poetic voice of the birth mother presents her perspective towards adoption through her own perception of herself, or through her point of view as regards the concepts, processes or objects that form part of her understanding and environment; i.e. (BM) focuses her experience on her own persona. In a different manner, (D) and (AM) define themselves equally as, on the one hand, the subject marked by the modal meaning or responsible for the modal value that describes a process, concept or thing (level A); and, on the other, the voice that controls the semantic value that describes a participant (level B).

A common aspect to the three independent poetic voices is their participation in the messages that they reproduce in indirect speech, as has been noticed when comparing the percentages associated with level C: 11% [(D)], 15.63% [(AM)] and 11.76% [(BM)]. The three of them share with a second voice the responsibility for the message value, which has on many occasions a relevant outcome in their experience. As regards the poetic voice of the daughter (D), these messages are connected with the voices of the adoptive father (AF), the birth mother's sister (BMS) and the social worker (SW); and they specify Angela Davis' destiny, the birth mother's willingness and the

---

social worker's compromise. In relation to the adoptive mother (AM), these propositions are associated with the voices of the doctor, the social worker (SW) and the Scottish society that surrounds her; and they mark the adoptive parents' incapacity to conceive a child, the daughter's future, the impossibility of signing the adoption papers and the society's rejection of adoption. Ultimately, those messages that the birth mother (BM) presents in indirect speech are linked to the birth father's voice (BF), and describe his inability to meet the birth mother, as well as the desire to have avoided the conception of his daughter.

The occurrence of the discursive and modal levels has finally indicated that the daughter is the poetic voice who depends to a greater extent on the decision of other voices, since she is the one who loses the total control of her discourse more frequently (26%). In all these examples, the (D)'s subordination to a secondary voice is related to two themes: the search of her birth mother and the racial discrimination of her social context. The first one is connected with the voices of the birth mother's sister (BMS), the grandmother (BG), and the social worker (SW). The second one is associated with the two school teachers (I) and (DT). Consequently, the daughter's voice becomes silenced and submissive to the knowledge, willingness and imposition of these voices. The use of direct speech also involves the reader in the message, since he/she, as the message addressee, merges with the main voice's perspective.

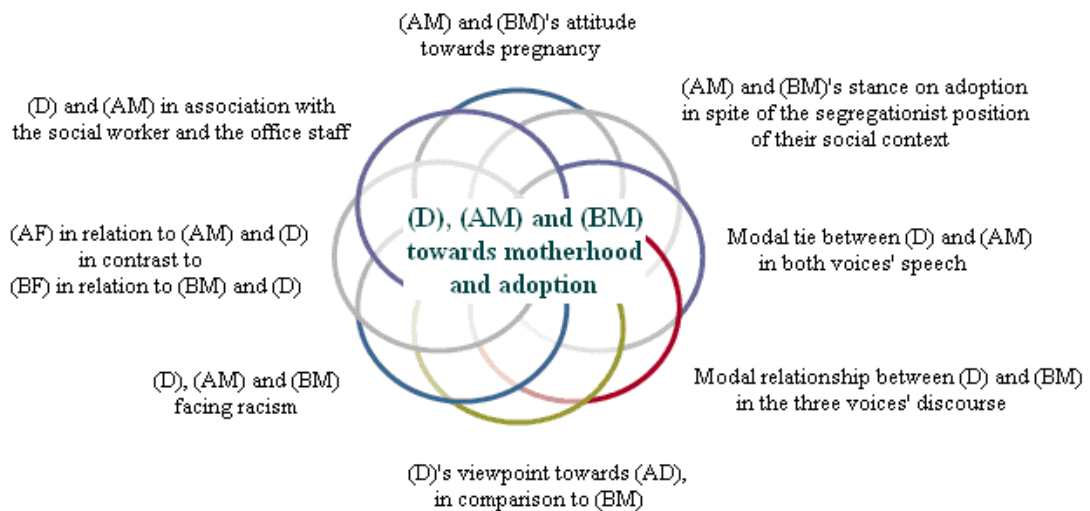
In contrast to (D), the adoptive mother delegates the responsibility for the modal content that marks her reality on few occasions. These examples (6.25%) are associated with (BM) and are illustrative of the (AM)'s subordination to the birth mother's desire. Finally, (BM) is always attached to the message's modal meaning, since she does not seem to depend on another voice's knowledge, desire or orders.

The classification of the imperative forms according to the addresser, the addressee and the utterance's illocutionary force has in turn confirmed the imposition of the discriminatory voices in the daughter's school context, the adoptive mother's support of her daughter and of the possibility that the latter meets her birth mother; and, finally, the birth mother's solitude. Consequently, as regards the daughter (D), most of the statements expressed in an imperative mood are related to the teacher's orders, threats and imposition, although the daughter is at the same time the addresser of

messages in the imperative form whose illocutionary force is linked to the confrontation of the segregationist comments of her schoolmate (SM). On the other hand, and with the exception of the racist messages of the students' mothers (SMM), the imperative sentences in the (AM)'s speech are always attached to herself since she is the addresser of the messages which aim at imposing her own emotional control over the possibility of losing her daughter, confronting the discriminatory attitude of (SM) and encouraging her daughter. Finally, the absence of any imperative form in the birth mother's discourse has corroborated the isolation of this voice, who does not interact with the voices that surround her.

The individual analysis of *modality* in (D), (AM) and (BM) has equally offered the identification of seven major themes which embrace the similarities and differences related to the poetic voices' viewpoint towards the same process of adoption (*Graph 2*). These are the topics in which the poetic voices' experiences are confronted, bringing their perception towards the veracity of their knowledge closer together or further apart, as well as the internal and external forces that lead or stop them from acting.

*Graph 2: The position of (D), (AM) and (BM) towards the same process of adoption*



According to this data, we can conclude that the poetic voices' point of view towards motherhood and adoption unfolds along: the mothers [(AM) and (BM)]' opposite experience as regards pregnancy, the mothers' position towards adoption despite the negative attitude of their social context, the tie between mother (AM) and daughter (D), the three voices' perspective considering the relation of daughter and

---

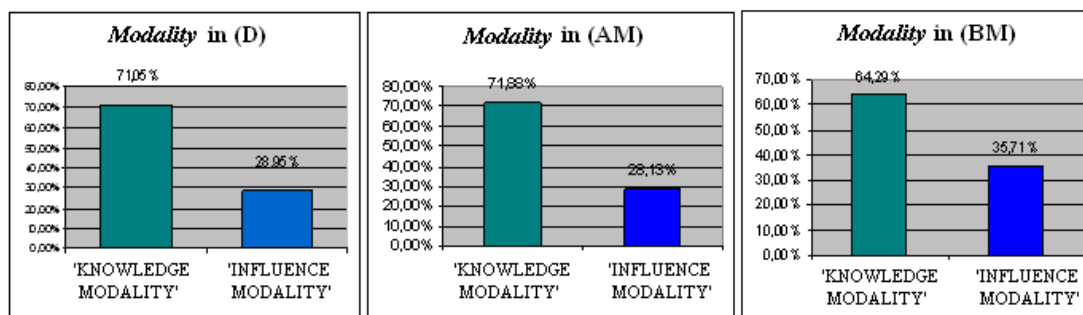
birth mother, the daughter's expressed attitude towards the birth mother and Angela Davis, the three voices' stance on racial discrimination, the role of the adoptive (AF) and birth father (BF) in relation to the process of adoption; and, finally, the effect of both the office staff and the social worker on the daughter and adoptive mother's reality.

Together with the information that has arisen from the classification of the data according to the four discursive levels, and in coordination with the identification of a net of themes that join the poetic voices and participants' experience, the study of the auxiliary modal verbs' semantic value has discerned the sort of *modality* which is emphasised in each poetic voice's speech: 'knowledge modality' or 'influence modality', in addition to the values that are relevant within each type of *modality*. This last remark is logically determined by the way in which the semantics of modal auxiliary verbs is arranged in Quereda (1997) [1993]'s framework. For instance, the concept of *ability*, which Quereda identifies as part of the logical possibilities of the speaker, is in other systems and practical studies linked to the dynamic category of 'eventual modality' (Palmer, 1986), or even considered as a separate category, independent of the two main semantic values that frame the notion of *modality* (Carretero and Hidalgo, 2005). Bearing in mind the frequency of those modal verbs attached to the poetic voices' theoretical possibilities, the description of the main semantic contribution in the speeches of the daughter (D), the adoptive mother (AM) and the birth mother (BM) as regards *modality* must always be understood in correlation to the model which has been chosen.

In relation to the distribution of the modal auxiliary verbs (*Graph 3*), we have confirmed that the three discourses are characterised by 'knowledge modality'; that is, the modal content in the daughter, adoptive mother and birth mother's speeches evolves around the truth of the proposition. This distribution of the modal value has in our opinion a double rationale: firstly, the voices are represented as experiencers and not so much as agents; and, secondly, this kind of *modality* is associated with their own uncertainty. 'Influence modality' is then displaced to a second position and mainly linked to the dependent voices, who are the forces that shape the daughter, adoptive mother and birth mother's experience.



Graph 3: Distribution of the two types of *modality* in the (D), (AM) and (BM)'s speech



Finally, the three main poetic voices equally share the values that frame 'knowledge modality'. This *modality* is structured considering the inherent characteristics that enable or prevent the poetic voices from the theoretical possibility of acting, experiencing or saying; together with the hypothetical statements that the poetic voices mark as necessarily logical. The voices' uncertainty is reflected in these hypotheses, which are expressed as conjecture.

The analysis of *modality* applied to the poetic voices' study according to the modal verb marks has likewise indicated that the modal value cannot be understood in isolation since we have found examples in which the semantic value of different categories is related. Thus, for example, the subject theoretical impossibility in *you* [(MA) + (general reference)] *can't keep something like that* [the adoption] *secret* is directly related to the moral obligation of acting. Similarly, the remote logical necessity that (BM) writes to her daughter: *she* [(BM)]'d *write* is equally associated with the birth mother's own willingness. As a result, the gradual representation of *modality* goes beyond the differentiation of two types of *modality*.

We now present the main findings in connection with the lexico-semantic study, which has proved to be essential to complete the exploration of the poetic voices, the concerns that describe their world and the way in which their experience is represented. Thus, in comparison with the individual analysis of each modal verb mark, the lexico-semantic examination has contributed towards a global vision of the three main poetic voices' speech. Moreover, while corpus linguistic tools have helped towards the identification of every modal auxiliary verb in the (D), (AM) and (BM)'s discourse, and towards the description of their semantic value in their co-text, the corpus linguistic study itself is included in chapter 5, in which the initial data classification has been completed by means of the statistical selection of the lexical and semantic categories in

---

MC<sub>1</sub> [(D)], MC<sub>2</sub> [(AM)], and MC<sub>3</sub> [(BM)] in comparison with the norm determined by RC<sub>1</sub> [(AM)+(BM)], RC<sub>2</sub> [(D)+(BM)], and RC<sub>3</sub> [(D)+(AM)].

The following methodological observations are concerned with the selection of keywords and key semantic fields, with the exploration of the units of meaning, and with the contribution of the data banks. Firstly, the quantitative data derived from a study of a contrastive nature has not been enough on its own to complete the study of the poetic voices. Secondly, the examination of the units of meaning applied to the poetic text has entailed the consideration of an increased number of word-forms that, evolving around the node, determine their value. Thirdly, related to the acknowledged margin of error of eight percent, USAS tagging system has sometimes proved to be wrong or incomplete in automatically identifying the semantic fields. Fourthly, examining the key lexical sets has been useful to validate the keywords analysis, as well as suggesting new information. And, finally, the data banks associated with each dependent poetic voice have offered relevant information to interpret the main poetic voices' experience.

In connection with the quantitative data, though the study of the key lexico-semantic categories has proved to be a good starting point to interpret how the poetic voices face adoption, the subsequent analysis has indicated that there are other word-forms and semantic fields that, despite not being highlighted as statistically key in the main corpus, participate in the description of the (D), (AM) and (BM)'s experience. As professor Paul Baker, from Lancaster University, noticed during his plenary session in the conference *Corpus Linguistics 2011* (Birmingham, 20<sup>th</sup>- 22<sup>nd</sup> July 2011), corpus contrastive studies are centred on the identification of those linguistic categories in which the texts differ, leaving aside the recognition of their linguistic similarities, significant though the latter piece of information may be to interpret the text. The study of the keywords semantic preference has likewise pointed to lexical sets which had not been singled out in the quantitative analysis.

Although the study of units of meaning, involving collocations, semantic preference and discourse prosody, was initially focused on the search of co-occurrences within a span of 4:4 or 5:5, there have been instances in which we have increased the search area aiming at achieving a complete vision of the word semantic value. Hence,

the treatment of co-occurrences in these cases has included those word-forms which are linked to the node word, not so much out of their proximity, as out of a semantic or even a structural bond. The structural link involves the examples of parallelism in addition to the cases associated with the distribution of information throughout the poem lines, as is the case with enumeration. Consequently, this study results in the discovery and design of the lexico-semantic network that frames the speech of the (D), (AM) and (BM), which has its origin in the keywords and key semantic fields.

The analysis of the poetic voices' speech by means of the automatic selection of the key lexical sets has likewise confirmed the margin of error associated with USAS tagging system. The sources of error have been found in the inclusion of word-forms that have a different sense in the context of the poetic voices' speech and in the omission of other word-forms that should have been recognised as part of a particular semantic field.

Combining the exploration of both keywords and key semantic fields has permitted the correlation and, thus, the corroboration of the data that emerges from both contrastive studies, as well as the improvement of the results obtained in the lexical analysis. Thereafter, and though the keywords are logically included within the key semantic fields on many occasions, the contrastive study has also listed, on the one hand, semantic fields that are statistically significant despite not holding a keyword; and, on the other, key lexical sets that, comprising a keyword, consist of other word-forms that were unnoticed in the contrastive lexical analysis due to their statistically irrelevant frequency.

Finally, classifying and separating the dependent voices' messages in the data banks has been useful to notice the lexico-semantic interrelation of the dependent and independent poetic voices' speech. This information has enabled the description of the way in which the former take part in the latter's experience. Hence, and though the intratextual approach to the poetic collection is based on Culpeper (2009), McIntyre (2010) and Walker (2010), our study has offered an innovative insight into the speeches' differentiation, distinguishing the lexico-semantic contribution of the secondary poetic voices from each main poetic voices' speech through their discourse presentation.

Following the methodological remarks, we here present the keywords and key semantic fields that have come from the contrastive study of the main poetic voices' discourse. *Table 1* covers, on the one hand, the keywords linked to each poetic voice's speech, together with their frequency (f.) and statistical significance, which is equally associated with a higher (+) or lower (-) frequency in comparison to the norm set by the reference corpus; and, on the other hand, the lexical sets in these voices, the number of word-forms within them, the statistical significance value and the type of frequency attached to that value, positive (+) or negative (-). Considering the length of the main corpora, the search of keywords and key semantic fields has been delineated with a minimum frequency of three and a probability value of 0.01. These values have presented significant results for the later interpretation of the poetic voices' experiences.

Table 1: Keywords and Key semantic fields in (D), (AM) and (BM)

Poetic Voice	(D) – Daughter’s poetic voice			(AM) – Adoptive mother’s poetic voice			(BM) – Birth mother’s poetic voice		
KEYWORDS		f.	(+) ó (-)		f.	(+) ó (-)		f.	(+) ó (-)
	<i>Mammy</i>	15	18,36 (+)	<i>Told</i>	6	13,26 (+)	<i>Still</i>	4	11,84 (+)
	<i>Blood</i>	12	10,56 (+)	<i>Girl</i>	5	11,05 (+)	<i>Driven</i>	3	8,87 (+)
	<i>Ma</i>	6	9,86 (+)	<i>Child</i>	5	11,05 (+)	<i>Body</i>	3	8,87 (+)
	<i>After</i>	5	8,21 (+)	<i>Want</i>	8	9,28 (+)	<i>Never</i>	7	8,37 (+)
	<i>Hands</i>	5	8,21 (+)	<i>Your</i>	8	9,28 (+)			
				<i>They</i>	8	9,28 (+)			
				<i>Wanted</i>	4	8,83 (+)			
				<i>Little</i>	4	8,83 (+)			
				<i>Think</i>	6	8,32 (+)			
KEY SEMANTIC FIELDS	‘Anatomy and Physiology’	75	12,19 (+)	‘Anatomy and Physiology’	21	17,43 (-)	‘Speech: Communicative’	6	10,62 (-)
	‘Kin’	30	9,36 (+)	‘Wanted’	16	7,69 (+)	‘Kin’	3	8,58 (-)
	‘Education in general’	9	9,43 (+)	‘Speech: Communicative’	35	7,32 (+)	‘Plants’	8	14,67 (+)
	‘People: Female’	20	8,61 (+)				‘Shape’	8	10,43 (+)
							‘Time: Beginning’	4	7,33 (+)
						‘Time’	9	7,23 (+)	

---

The study of these lexico-semantic categories has firstly highlighted the topics that, linked to the poetic voices' worries towards the process of adoption, frame these voices' speech. In the case of the daughter (D), her experience develops around the concept of parenthood, which transcends the genetic link; the relationship with her adoptive [(AM) and (AF)] and biological family [(BM), (BMS) and (BG)], characterised by the emotional proximity to the former as opposed to the lack of identification with the latter; and, finally, the racial segregation, which is personified by the school teacher (DT) and the schoolmate (SM). Concerning the adoptive mother (AM), the lexico-semantic study of MC<sub>2</sub> has revealed that her reality is structured according to the theoretical impossibility of conceiving a child, the adoption, the adoptive father figure, and the notion of motherhood. Lastly, the biological mother's perspective is focused on three moments in the process of adoption: her relation with the biological father as well as her daughter's conception, her daughter's placement for adoption; and, the moment in which she finally overcomes her daughter's loss.

In a second stage, the analysis of the keywords and key semantic fields has allowed the recognition of the distinctive manner in which (D), (AM) and (BM) treat the topics that frame their reality. We subsequently present a contrastive description of the main poetic voices' experience towards motherhood and adoption, as we have concluded after analysing and interpreting the information derived from the contrastive study.

The semantic field of 'anatomy and physiology' is central in the description of the poetic voices' experience, though it is only marked as positive and statistically significant in MC<sub>1</sub>. Thus, the results of the contrastive study show that this same group is highlighted due to its low frequency in MC<sub>2</sub> and is, at the same time, statistically irrelevant in MC<sub>3</sub>. Relating to the daughter's speech, this field and, in particular, the notions of physical resemblance, physical appearance and female sexuality are related to the three themes that outline her reality: firstly, the relation between the genetic link and identity; secondly, the closeness to Angela Davis in comparison to the relation with her birth mother; and, finally the teacher's segregationist comments based on the daughter's genetic inheritance.

The main role of the lexical set of 'anatomy and physiology' in MC<sub>1</sub> (D) is also reflected in the frequency of the word-forms within it. Hence, *blood* and *hands* are positive keywords with an occurrence of, respectively, up to fifteen and five examples. Although the immediate context of *blood* in (D) consists of words included in the fields of 'genetics' (*genes, family*

*runnings, generations, tree, tie*) and ‘medicine’ (*dentists, doctors*), its value is also associated with the rest of lexical sets that participate in its semantic preference, despite not being necessarily marked by their frequency. These are the semantic fields of ‘resemblance’ (*match, spitting image* and *same*), ‘anatomy and physiology’ (*nose, mouth, eyes, birth, lillies*), ‘colour’ (*dark ruby red*), ‘geography-origin’ (*soil, come from, land, Scotland*), ‘knowledge’ (*know, confusion, contradiction, questions, dead cert*), ‘documents’ (*papers* and *certificates*) and ‘influence’ (*bother* and *matter*). This information has shown that the poetic voice is trapped in the contradiction that arises from, on the one hand, the confidence in an affective bond which transcends the blood tie; and, on the other, the desire to know her origin, which depends on the collaboration of some of the voices that surround her: the government employee (GE), the social worker (SW), and her biological family [(BMS), (BG) and (BM)]. In connection with the co-occurrences of *hands*, they indicate the daughter’s detachment from her birth mother, whose hands are characterised as [+inert] and [+ hard]. The birth mother is equally described through her absence [*faceless, (not) flesh and blood*] and distance from her daughter (*far away*).

In connection with the adoptive mother’s poetic voice (AM), and in spite of being marked as statistically negative, the field of ‘anatomy and physiology’ is, in our view, relevant in describing the poetic voice’s perspective towards motherhood, which embraces both pregnancy and adoption. Thus, as shown in the words that co-occur with *give birth*, a child’s conception is presented, on the one hand, as the logical possibility of every woman (*women, natural*) in comparison with the incapacity of the adoptive parents (*couldn’t*); and, on the other, as a constant (*always*) desire (*want, wanted* and *crave*). Being equally associated with the notions of ‘desire’ (*want, wanted, crave*) and ‘pain’ (*discomfort, tearing, searing, break, Noah’s flood, push* and *scream*), the semantic preference of *give birth* has proved the adoptive mother’s longing for pregnancy since she implores the pain with which she represents the process of giving birth. Her willingness to be a mother is likewise marked as statistically positive and significant considering the keywords *want* and *wanted*, in addition to the key semantic field ‘wanted’. At the same time, the concept of motherhood in (AM) is defined as regards the affective bond between mother and daughter, which arises from the opposition of the field of ‘anatomy and physiology’ (*face, lips, dead spit, cheeks, umbilical* and *blood*) with the lexical sets of ‘emotions’ (*wept, laughed, losses, pleasures* and *upset*) and ‘physical behaviour’ (*talk, voice* and *mannerisms*).

Whereas the semantic field of ‘anatomy and physiology’ is not registered as statistically significant in the (BM)’s discourse, its semantic value is partly included in the keyword *body*,

which makes reference to the wounded bodies of the daughter and the birth mother. In the case of (D), and while the (BM)'s speech represents her loss on various occasions; the daughter's death is always accompanied by her rebirth in nature. The girl's demise is associated with the evolution of the birth mother's experience throughout the process of adoption; that is, with the (BM)'s willingness to avoid her child's pain at birth, with her attempts to erase the memories of her baby; and, finally, with the assimilation of the loss. The body is equally associated with the bond established between daughter and birth father, which derives from the likeness of their eyes as well as from the latter's skin colour. Lastly, and as regards the birth mother's body, this is, on the one hand, negatively represented as a witness of her daughter's existence, a testifier which is marked by pregnancy (*leaking, threaten* and *snap*) and blame (*across my forehead [...] mother gives baby away*); and, on the other, linked to the passing of time [*my (BM) skin is wrinkling*]. As regards the length of time, the (BM)'s reality is always presented in relation to a temporal frame, as it has been indicated in the keywords *never* and *still*, as well as in the key semantic fields of 'time', 'time: beginning' and 'shape'. The span of time also counters the brevity of the birth mother's pregnancy with her continuous pain after placing the child in adoption and with the duration of the adoptive parents' frustrated trials for pregnancy and adoption. The moment following her daughter's placement is thus presented as eternal and characterized by the birth father's detachment, the social discrimination of the (BM)'s context, as well as the physical changes in her body.

The poetic voices' attitude towards the process of adoption is equally included in the lexical set of 'kin', though this field has been marked as statistically positive in (D) and, on the contrary, negative in (BM). This information is linked to the central position that the family occupies in the daughter's experience, as well as to the birth mother's solitude. Likewise, and though 'kin' is not statistically marked in (AM), her speech includes the positive keywords (*little*) *girl* and *child*, which have indicated that the adoptive mother's reality evolves around the relation between mother and child.

The bond that is established between the daughter and her adoptive and biological family is described in the way in which she makes reference to it. Thus, whereas (D) alludes to (AM) and (AF) by means of the terms of endearment *mammy, mum* and *dad*, the birth mother is associated with the neutral word-form *mother*. In the same way, *uncle* in comparison with *mother's sister* points out the daughter's emotional proximity to her adoptive uncle as opposed to the distance towards her biological aunt. The central role that the adoptive mother plays in



the daughter's experience is also statistically signed in the positive keywords *mammy* and *ma*, as well as in the key lexical set 'people: female'. The daughter's difficulty to assimilate the message in which her mother denies her identity: *I [(MA)]'m not your [(H)] real mother [(MB)]* is perceived in the repetition of *mammy* in co-occurrence with the possessive *my/ma*, as well as in the negative semantic value that is related to the word *after* and describes the moment following their conversation: *scared to death, melt, disappear, imitation, dummy*. Despite that uncertainty, the adoptive mother is described by means of the words *best* and *love*. Similarly, her position towards her child (D) is included in the word-forms *best* and *lively*, and in the value of selection involved in *pick* and *take*. The union of both women is likewise proved in the shared use of Scots as well as in the use of the third person singular in verbs that coordinate with a first person singular subject.

Together with the absence of the field 'kin' in MC<sub>3</sub>, the isolation of the birth mother and her self-recrimination for having placed her daughter in adoption is reflected in the negative semantic field of 'speech: communicative', which is conversely marked as positive in (AM) and as statistically irrelevant in (D). The low number of communicative verbs in (BM) are associated with the segregationist messages of her social context (*all but the softest whisper/ she's lost an awful lot of weight*), and with the negative depiction of herself as a mother (*I [(MB)] get right under the duvet and murmur/ you [(H)]'ll never really know your mother*). The constant sense of guilt after choosing adoption is indicated in her emotional chaos, associated with the keyword *driven* and, equally, with the lexical set of 'shape'. The birth mother is trapped inside her own mind, absorbed in senses, messages and shapes that remind her of her child. This is the case with the train movement, the surroundings of the train's compartment, and the adoption papers.

In spite of her social segregation, it is possible to say that it is her bond with nature, partly included in the key semantic field of 'plants', that represents the birth mother's relationship with the outside world. Thus, there exists a constant communication between nature and human features in the (BM)'s speech. This conversation is clear in the description of the birth father's eyes (*whirlwind*), in the daughter's birth and rebirth (*seed, crop, sea, shells, weeping willow, bush of roses*), in the birth mother's pain (*the sun went out, the trees lost their nerves, frigid earth, land moves like driven cattle*), in the way in which social discrimination is represented (*heads turned/like horses, folk stood like trees, the grass passed the wind on/ blade to blade, fast as gossip*); and, finally, in the acceptance of her child's distance (*the light spilled like water*). Hence, the

different periods that structure the birth mother's experience are likewise represented in nature, from desolation to tranquillity.

Considering the field of 'speech: communicative' in (AM), which contains the positive keyword *told*, this lexical set places the poetic voice in relation to her adoptive father (AF), the agencies, the social worker (SW), the daughter (D), the birth mother (BM) and the segregationist voices that surround them. The bond of the (AM) with this map of secondary voices has been described bearing in mind the co-text of those word-forms associated with the field 'speech: communicative', in addition to the value of the messages which form part of the data banks. Therefore, the relationship between (AM) and (SW) is mainly described by means of the fields of 'communism', 'hidden', and 'peace'; and the word-forms *check out*, *catch*, *home run* and *post*. On the one hand, these categories emphasize the (AM)'s ideology as well as the shared beliefs of (AM) and (SW); on the other, they present the two voices' encounter as a competition, in which the goal is the social worker's consent for adoption. As it has been noticed in the messages included in the data banks, the voices that surround the adoptive mother show their hostility to adoption describing it as something to be concealed (*secret*, *failure*) and by means of negation (*alien child*). In turn, the agencies' attitude towards adoption and the adoptive parents' suitability has been observed in the semantic preference of *agency*, which alludes to the duration as well as to the obstacles involved in the process of adoption. These values are indicated in the fields 'time', 'ordinal numbers', 'negation', 'adversity', 'norms', 'ideology/belief', 'money' and 'colour'. Finally, and in opposition to the agencies and society, the adoptive father is represented as the origin of the process of adoption.

Taking into account the adoptive mother's position towards the voices, participants, and in general, the world that surrounds her, the (AM)'s viewpoint is marked by her certainty on the moral obligation of favouring the bond between her child and this child's birth mother (*always*), and by the emotional chaos (*heart*, *rat tat tat*, *tin*, *drum*, *went out the window*, *took off to another planet*, *part*, *rehearse*, *opening night*) and the solitude that derives from her conviction (*myself*). The (AM)'s attitude towards motherhood is equally related to the fight against the segregationist position of her social context (*nutters*, *daft*, *ignorant*), as well as to the affirmation of skin colour and celebration of diversity (*matter*, *mind*).

Whilst 'speech: communicative' is not on its own recorded as statistically meaningful in the daughter's discourse, the verbs *say* and *tell* in (D) are significant in co-occurrence with

*mammy*, *mum* and *dad* so as to interpret the relation of the daughter and the adoptive parents, since the latter [(MA) y (PA)] are represented as the point of reference through which (D) understands reality. The adoptive parents are therefore the channel between their child and Angela Davis, who is depicted as a physical and behavioural icon for the daughter. Together with the sphere of the family, the daughter's interaction with her social environment is equally associated with her school context, which is represented in the secondary voices of the teacher (DT) and the schoolmate (SM), as well as statistically marked in the key lexical set of 'education in general'. The negative influence of the teacher (DT)'s segregationist attitude has become evident in the words of the poetic voices (SM) and (D), who reproduce the lexico-semantic selection attached to the former's speech. Thus, the field of 'negative evaluation' (*darkie*) and 'violence' (*delinquent*, *thug*, *vandal*, *hooligan*) in the data bank MC<sub>1(DT)</sub> results in the lexical sets of 'evaluation: negative' (*sambo*, *darkie*) and 'appearance: ugly' (*dirty*) in MC<sub>1(SM)</sub>. This chain is extended to the (D)'s speech, which uses the field 'evaluation: negative' (*fistful of anorak*, *wee shite* and *rat*) as a means to defend herself from her schoolmate (SM)'s insults.

The completion of this doctoral thesis has meant, in general, an approach to the artistic production of the Scottish contemporary writer Jackie Kay, framed in the studies of applied linguistics related to the literary text and based on corpus linguistics tools; and, in particular, an examination of the concept of motherhood and the poetic voices in 'The Adoption Papers', from which we have described and interpreted: firstly, the logical possibilities, theoretical necessities, desires, concessions and obligations that determine the reality of the daughter (D), the adoptive mother (AM) and the birth mother (BM); secondly, the relationship of these voices with the network of dependent voices in their discourse; and, thirdly, the key semantic values in the main poetic voices' speech and the way in which this map of meanings reveals the particular manner in which (D), (AM) and (BM) experience the same process of adoption.

To conclude, we should mention that completing this doctoral thesis has likewise resulted in new research questions. Emanating from this work, the most immediate, which we plan to develop in a future post-doctoral investigation, evolves around the examination of a lexico-semantic network that covers Jackie Kay's artistic production and springs, to a certain extent, from the poetic collection 'The Adoption Papers'.

---

As a starting point, this future investigation will be concerned with the recognition and description of a possible lexico-semantic interrelation amongst the poetic collections ‘The Adoption Papers’ (Kay, 1991b: 10-34) and ‘Fiere’ (Kay, 2011) and the autobiographical book ‘Red Dust Road’ (Kay, 2010a). The hypothesis of a lexico-semantic web which connects the experiences of the voices and narrators within the texts mentioned has its origin in, on the one hand, the first readings of the last two works, in which we have already found examples of keywords that are included in ‘The Adoption Papers’; and, on the other, the writer’s own opinion, which asserts that we should establish a conversation between the book of poems and her memoirs: *I would quite like people to read ‘The Adoption Papers, Red Dust Road and Fiere all together. They are different aspects of one central question: What makes us who we are?’* (Kay in Wade, 2011). This new insight into the lexico-semantic map unfolded throughout this Scottish writer’s artistic production should also embrace, in our opinion, a contrastive study of the structural, discursive and lexico-semantic features in two versions of ‘The Adoption Papers’. The first is to be found in ‘That Distance Apart’ (Kay, 1991a), a small pamphlet published in a limited edition of five hundred copies, which we have found in the National Library of Scotland; the second version has been the object of study of this doctoral thesis.

## GLOSSARY of abbreviations used in the summary

### POETIC VOICES

- (AF): Adoptive father
- (BF): Birth father
- (AM): Adoptive mother
- (BM): Birth mother
- (BMS): Birth mother's sister
- (D): Daughter
- (DT): Daughter's teacher
- (GB): Grandmother
- (GE): Government employee
- (SM): Schoolmate
- (SMM): Schoolmates' mothers
- (SW): Social worker
- (T): Other teacher

### CORPORA

- MC<sub>1</sub> : Main Corpus 1 [(D)]
- MC<sub>2</sub> : Main Corpus 2 [(AM)]
- MC<sub>3</sub> : Main Corpus 3 [(BM)]
  
- RC<sub>1</sub>: Reference Corpus 1 [(AM)+(BM)]
- RC<sub>2</sub> : Reference Corpus 2 [(D)+(BM)]
- RC<sub>3</sub> : Reference Corpus 3 [(D)+(AM)]
  
- MC<sub>1(DT)</sub> : Data bank extracted from MC<sub>1</sub>- Daughter's teacher
- MC<sub>1(SM)</sub> : Data bank extracted from MC<sub>1</sub>- Schoolmate

OBRA LITERARIA – JACKIE KAY

- Kay, J. 1987, “Chiaroscuro”, en J. Davis (ed.). *Lesbian Plays*. Londres: Methuen Drama.
- Kay, J. 1989, *Twice Over*, en P. Osment (ed.). *Gay Sweatshop: Four Plays and a Company*. Osment, Greig, Kirby and Kay. Londres: Methuen Drama.
- Kay, J. 1991a, *That Distance Apart*. Londres: Turret Books.
- Kay, J. 1991b, *The Adoption Papers*. Northumberland: Bloodaxe Books.
- Kay, J. 1992, *Two's company*. Londres: Blackie Children's Penguin.
- Kay, J. 1993, *Other Lovers*. Northumberland: Bloodaxe Books.
- Kay, J. 1994, *Three Has Gone*. Londres: Blackie Children's Penguin
- Kay, J. 1996, *Christian Sanderson: A Poem*. Neatham Mill: Clarion Publishing.
- Kay, J. 1997, *Bessie Smith*. Bath: Absolute.
- Kay, J. 1998a, *Off Colour*. Northumberland: Bloodaxe Books.
- Kay, J. 1998b, *Teeth: Selected Spoken Words*. Londres: 57 Productions.
- Kay, J. 1998c, *The Frog Who Dreamed She Was an Opera Singer*. Londres: Bloomsbury Children's.
- Kay, J. 1998d, *Trumpet*. Londres: Picador.
- Kay, J. 2000 [1991], *The Adoption Papers* [recurso electrónico]. *LION – Literature Online*. Cambridge: Chadwyck-Healey.
- Kay, J. 2002a, *Why Don't You Stop Talking*. Londres: Picador.

Kay, J. 2002b, *Strangirl*. Londres: McMillan Children's.

Kay, J. 2005, *Life Mask*. Northumberland: Bloodaxe Books.

Kay, J. 2006a, *Wish I Was Here*. Londres: Picador

Kay, J. 2006b, *Sonata*. Londres: Picador

Kay, J. 2006c, "The sins of my father". *Saturday Guardian*, 8 de abril de 2006.

Kay, J. 2007a, *Darling. New and Selected Poems*. Northumberland: Bloodaxe Books.

Kay, J. 2007b, *Red Cherry Red*. Londres: Bloomsbury.

Kay, J. 2008, *The Lamplighter*. Northumberland: Bloodaxe Books.

Kay, J. 2010a, *Red Dust Road*. Londres: Picador

Kay, J. 2010b, "How a Macunian taxi driver taught me the true meaning of friendship". *The Observer*, 26 de diciembre de 2010.

Kay, J. 2011, *Fiere*. Londres: Picador.

Kay, J. 2012, *Reality, Reality*. Londres: Picador.

Kay, J., B., G. Burford, G. Nichols y G. Pearse 1985, *A Dangerous Knowing: Four Black Women Poets/ Barbara Burford, Gabriela Pearse, Grace Nichols, Jackie Kay*. Londres: Sheba.

Kay, J., M. Collins y G. Nichols 1996, *Penguin Modern Poets, Volume 8*. Londres: Penguin.

Kay, J., P. Lowthorpe, J. Moffat y E. Spriggs 1992, *Twice Through the Heart*. Bristol: BBC Bristol.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achebe, C. 1958, *Things Fall Apart*. Reino Unido: William Heinemann.
- Adolphs, S. 2006, *Introducing Electronic Text Analysis. A Practical Guide for Language and Literary Studies*. Oxon: Routledge.
- Adolphs, S. y R. Carter 2002, "Point of view and semantic prosodies in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". *Poetica*, 58: 7-20.
- Alnutt, G., F. D'Aguiar, K. Edwards y E. Mottram (eds.) 1988, *The New British Poetry, 1968-88*. Londres: Paladin/Grafton.
- Anderson, W. y J. Corbett 2009, *Exploring English with an Online Corpora*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Anzaldúa, G. 1983, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arana, R.V. 2006, "Jackie Kay: The Fiction of Liberation". *Sable: The LitMag For New Writing*, 9: 19-31.
- Armitage, S., K. Jamie, J. Kay y G. Maxwell 1998, *The Poetry Quartets*. Newcastle Upon Tyne: British Council/ Bloodaxe.
- Baker, P. 2006, *Using Corpora in Discourse Analysis*. Londres: Continuum.
- Baker, M., G. Francis y E. Tognini-Bonelli (eds.) 1993, *Text and Technology in Honour of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins.
- Barthes, R. 1994 [1975] *Roland Barthes by Roland Barthes* [Trad. Richard Howard] Berkeley: University of California Press.
- Bartley, L. y E. Hidalgo 2012, "Modality in a learner corpus: or on the construction of identity in argumentative essay writing". *En prensa*.



- Bell, E. 2004, *Questioning Scotland. Literature, Nationalism, Postmodernism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Berber Sardinha, T. 2000, "Investigating discourse organization in corpora". *DIRECT Papers*, 43. <[http://www2.lael.pucsp.br/direct/direct\\_papers.htm](http://www2.lael.pucsp.br/direct/direct_papers.htm)> [13 de octubre de 2012]
- Bertram, V. 2005, "Kinds of pleasure". *Poetry Review*, 95 (2).
- Bex, T., M. Burke y P. Stockwell 2000, *Contextualized Stylistics. In Honour of Peter Verdonk*. Amsterdam: Rodopi.
- Boll, D. 2005, "The Poetry Book Society Review". *Magma*, 33: 47-51.
- Bondi, M. y M. Scott (eds.) 2010, *Keyness in Texts*. Amsterdam: John Benjamins.
- Brigley, Z. 2011, "Vivid blossoms". *Magma*, 50.  
<<http://magmapoetry.com/archive/magma-50/articles/vivid-blooms/>> [13 de octubre de 2012]
- Brooks, L. 2002, "Don't tell me who I am". *The Guardian Weekend*, 12 de enero de 2002.
- Browjohn, A. 2008, "In Media Res". *Poetry Review*, 98 (4): 89-90.
- Brown, H. 2010, "Jackie Kay: Interview". *The Telegraph*, 5 de junio de 2010.
- Brown, I (ed.) 2007, *The Edinburgh History of Scottish Literature. Volume Three: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Brown, I. y A. Riach 2009, *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Scottish Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Brown, M. 2007, "In/outside Scotland: race and citizenship in the work of Jackie Kay", en B. Schoene (ed). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 219-226.

- Bueno González, A. 2010, "A review of mood and modality in Quereda Rodríguez-Navarro's *A Morphosyntactic study of the English Verb Phrase*", en M. Falces, E. Hidalgo, J. Santana, y S. Valera (eds.). *Para, Por y Sobre Luis Quereda*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 371-382.
- Burns, E. 1991, "Journeys of the soul". *Scotsman*, 14 de diciembre de 1991.
- Burns, J. 2005, "Life Mask". *Ambit*, 181.
- Calvo Maturana, C. 2009a, "Jackie Kay's representation of 'The Broons': Scotland's happy family". *eSharp, Special Issue: Spinning Scotland: Exploring Literary and Cultural Perspective*, 109-143.
- Calvo Maturana, C. 2009b, "Jackie Kay's language in her poetic illustration of 'The Broons': a corpus-based contrastive study", en P. Cantos y A. Sánchez (eds.). *A Survey Of Corpus-Based Research*. Asociación Española de Lingüística de Corpus. <<http://www.um.es/lacell/aelinco/contenido/pdf/38.pdf>> [13 de octubre de 2010], 548-575.
- Calvo Maturana, C. 2012, "Jackie Kay's 'Things Fall Apart': The relevance of linguistic repetition". *The International Journal of the Humanities*, 9 (11):183-196.
- Cantos, P. y A. Sánchez (eds.) *A Survey Of Corpus-Based Research*. Asociación Española de Lingüística de Corpus. <<http://www.um.es/lacell/aelinco/contenido/index.html>> [13 de octubre de 2012]
- Cambridge, G. 1997, "Edwin Morgan in conversation". *The Dark Horse*, 5: 34-43.
- Carretero, M. y E. Hidalgo 2005, "For Every Man hath Business and Desire or what modality can do for Hamlet", en J.L. Martínez, C. Pérez, N. McLaren, y L. Quereda (eds.). *Towards an Understanding of the English Language: Past, Present and Future*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 41-47.
- Carruthers, G. 2009, *The Edinburgh Companion to Robert Burns*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Carter, R. 1982, *Literary Text and Language Study*. Londres: Edward Arnold.

- Carter, R. 1988, “Is there a literary language?: theoretical and pedagogical perspectives”, en R. Steele y T. Threadgold (eds.). *Language Topics: Essays Presented to Michael Halliday, Volume 2*. Amsterdam: John Benjamins, 431-450.
- Carter, R. 1993, “Between languages: grammar and lexis in Thomas Hardy’s ‘The Oxen’”, en P. Verdonk (ed.). *Twentieth-Century Poetry. From Text to Context*. Londres: Routledge, 57-67.
- Carter, R. 1995, *Language and Literature. An Introductory Reader in Stylistics*. Londres: Routledge.
- Carter, R. y D. Burton (eds.) 1982, *Literary Text and Language Study*. Londres: Edward Arnold.
- Carter, R. y W. Nash 1990, *Seeing Through Language. A Guide to Styles of English Writing*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Carter, R. y P. Simpson (eds.) 1989, *Language, Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics*. Londres: Unwin Hyman.
- Carter, R. y P. Stockwell (eds.) 2008, *The Language and Literature Reader*. Abingdon: Routledge.
- Christianson, A. y A. Lumsden (eds.) 2000, *Contemporary Scottish Women Writers*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Clandfield, P. 2002, “‘What is in my blood?’: contemporary black Scottishness and the work of Jackie Kay”, en T. Hubel y N. Brooks (eds.). *Literature and Racial Ambiguity*. Amsterdam: Rodopi, 1-25.
- Clear, J. 1993, “From Firth principles: Computational Tools for the Study of Collocation”, en P. Baker, G. Francis y E. Tognini-Bonelli (eds.). *Text and Technology in Honour of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins, 271-292.
- Close, A. 1991, “The majority view”. *Scotland on Sunday*, 17 de noviembre de 1991.
- Close, A. 2007, “Identity Parade”. *Scottish Review of Books*, 3(4).  
 <<http://www.scottishreviewofbooks.org/index.php/back-issues/2009-10-13-16->

---

[07-09/volume-three-issue-four/120-identity-parade-ajay-close](#)> [13 de Octubre de 2012].

Close, R.A. 1980, “*Will* in *if*-clauses”, en S. Greenbaum, G. Leech, y J. Svartvik (eds.). *Studies in English Linguistics for Randolph Quirk*. Londres: Longman, 100-109.

Coates, J. 1980, “On the non-equivalence of *may* and *can*”. *Lingua*, 50: 209-220.

Coates, J. 1983, *The Semantics of Modal Auxiliaries*. Londres: Croom Helm.

Coates, J. y G. Leech 1980, “The meanings of the modals in Modern British and American English”. *York Papers in Linguistics*, 8: 23-33.

Conn, S. 2008, *100 Favourite Scottish Love Poems*. Edimburgo: Luath Press.

Cooper, N. 2009, “Jings, what would Maw Broon say?”. *Herald Scotland*, 4 de noviembre de 2009.

Corbett, J. 1997, *Language and Scottish Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Corbett, J., J.D. McClure y J. Stuart-Smith (eds.) 2003, *The Edinburgh Companion to Scots*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Craig, C. 1996, *Out of History. Narrative Paradigms in Scottish and English Culture*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Crawford, R. (ed.) 2009, *New Poems. Chiefly in the Scottish Dialect*. Edimburgo: Polygon.

Culpeper, J. 2002, “Computers, language and characterisation: An analysis of six characters in *Romeo and Juliet*”, en U. Melander-Marttala, C. Östman y M. Kytö (eds.). *Conversation in Life and in Literature*, Uppsala: Universitetsstryckeriet, 11-30.

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.

Culpeper, J., M. Short y P. Verdonk (eds.) 1998, *Exploring The Language of Drama: From Text To Context*. Londres: Routledge.

- Dalgarno, P. 2007, "The born identity". *Sunday Herald*, 4 de noviembre de 2007.
- Davies, E.C. 1986, *The English Imperative*. Londres: Croom Helm.
- Davies, M. 2004, *BYU-BNC: The British National Corpus*. <<http://corpus.byu.edu/bnc>>
- Dawson, J. (ed.) 1992, *The Virago Book of Wicked Verse*. Londres: Virago Publisher.
- De Man, P. 1979, "Autobiography as de-facement". *MLN*, 94 (5).
- Derrida, J. 1988, "The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation", en C.V. McDonald (ed.). *Texts and Discussions with Jacques Derrida* [Trad. Peggy Kamuf]. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Dossena, M. 2005, *Scotticisms in Grammar and Vocabulary*. Edimburgo: John Donald Publishers.
- Douka-Kabitoglou, E. y F. Apostolou (eds.) 1998, *Symposium. Women Poetry in Britain and Greece*. Thessaloniki: University Studio.
- Drury, J. 2006, *The Poetry Dictionary*. Ohio: Writer's Digest Books.
- Duffy, C. A. (ed.) 1992, *I Wouldn't Thank You for a Valentine: Anthology of Women's Poetry*. Londres: Viking Penguin.
- Duffy, C. A. 1999, *The World's Wife*. Londres: Picador.
- Duffy, C. A. 2005, *Rapture*. Londres: Picador.
- Dunn, D. 1992, *Twentieth-Century Scottish Poetry*. Londres: Faber and Faber.
- Dyer, R. 2004, "Jackie Kay with Richard Dyer", en S. Nasta (ed.). *Writing Across Contemporary Writers Talk*. Londres: Routledge, 237-249.

- D'Haen, T. (ed.) 1986, *Linguistics and the Study of Literature*. Amsterdam: Rodopi.
- Edwards, J. 2009, *Language and Identity. Key Topics in Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ethelbert Miller, E. 2008, "Interview with R. Victoria Arana". *Foreign Policy in Focus* <[http://www.fpif.org/articles/interview\\_with\\_r\\_victoria\\_arana](http://www.fpif.org/articles/interview_with_r_victoria_arana)>. [30 de julio de 2012].
- Facchinetti, R., M. Krug y F. Palmer (eds.) 2003, *Modality in Contemporary English*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Fairclough, N. 1995, *Critical Discourse Analysis. The Study of Language*. Londres: Longman.
- Falces, M. 1993, *El Pacto de Fausto. Estudio Lingüístico-Documental de los Lieder Ingleses de Albéniz sobre Poemas de F.B. Money-Coutts*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Falces, M. 1996, "El tratamiento de la rima poética y el discurso musical en doce *lieder* ingleses de Isaac Albéniz", en Grupo de Investigación "&" (eds.). *La Crítica Lingüística en los Estudios de Inglés Moderno*. Granada: Departamento de Filología Inglesa, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 101-118.
- Falces, M. 2002, "Return to *Sainte Lucie*: Poetry, Music and Civilization", en J. L. Martínez-Dueñas y J. M<sup>a</sup> Pérez (eds.). *Different Perspectives in the Discourse of Derek Walcott*. Nueva York: Edwin Mellen Press, 110-130.
- Falces, M. 2007, "Eliot in Biedma: Intertextual Relations between *The Love Song of J. Alfred Prufrock* and *Pandémica y Celest*", en L. Quereda, M.A. Martínez-Cabeza y N. McLaren (eds.). *Estudios en Homenaje a Rafael Fente Gómez*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 475-485.
- Falces, M., M. Gómez y M.A. Martínez-Cabeza 2011, "La estilística en los estudios ingleses en España", en J.R. Ibáñez y J.F. Fernández (eds.). *A view from the South: Contemporary English and American Studies*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 121-126.
- Falces, M., E. Hidalgo, J. Santana, y S. Valera (eds.) 2010, *Para, Por y Sobre Luis Quereda*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

- Farrel, J. 1989, "An alternative Scottish voice in poetry. Joseph Farrel interviews a writer unknown in her own country". *Scotsman*, 14 de septiembre de 1989.
- Farrel, J. 1992, "A woman's view of poetic justice". *Scotsman*, 6 de marzo de 1992.
- Farrel, J. 1993, "Underground experience surfaces in *Twilight Shift*". *Scotsman*, octubre de 1993.
- Filling, B. y S. Stuart (eds.) 1991, *The End of a Regime?, An Anthology: Scottish-South African Writing Against Apartheid*. Aberdeen: AUP.
- Fischer-Starcke, B. 2006, "The phraseology of Jane Austen's *Persuasion*: Phraseological units as carriers of meaning". *ICAME Journal*, 30: 87-104.
- Fischer-Starcke, B. 2009, "Keywords and frequent phrases of Jane Austen's *Pride and Prejudice*". *International Journal of Corpus Linguistics*, 14 (4): 492-523.
- Fischer-Starcke, B. 2010, *Corpus Linguistics in Literary Analysis. Jane Austen and her Contemporaries*. Londres: Continuum.
- Fish, S. 1980, "What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?", en S. Fish. *Is There a Text in this Class. The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Mass, CAPÍTULO 2: 68-96.
- Fletcher, W.H. 2002, *N-Gram Software*.  
<<http://www.kwicfinder.com/kfNgram/kfNgramHelp.html>> [22 de agosto de 2012].
- Fowler, R. 1991, *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*. Londres: Routledge.
- Fowler, R. 1996, *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- France, L. (ed.) 1993, *Sixty Women Poets*. Newcastle Upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Francis, G. 1993, "A Corpus Driven Approach to Grammar - Principles, Methods and Approaches", en M. Baker, M., G. Francis y E. Tognini-Bonelli (eds.). *Text and Technology in Honour of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins.
- Fyfe, A. 2008, "The art of detachment". *Poetry London*, 60.

- Gifford, D. 1992, *Twentieth-Century Scottish Poetry*. Gran Bretaña: Faber and Faber.
- Gifford, D. (ed.) 2002, *Scottish Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Gifford, D. 2009, *Addressing the Bard: Twelve Contemporary Poets Respond to Robert Burns*. Edimburgo: Scottish Poetry Library.
- Gifford, D., S. Dunningan y A. MacGillivray (eds.) 2002, *Scottish Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Gifford, D. y A. Riach (ed.) 2004, *Scotland's Poet and the Nation*. Manchester: Carcanet y Edimburgo: Scottish Poetry Library.
- Gill, J. 2007, *Women's Poetry. Edinburgh Critical Guides*. Edimburgo: Edinburgh University Press
- Gish, N. K. 2004, "Adoption, identity, and voice", en M. Novy (ed.). *Imagining Adoption: Essays on Literature and Culture*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- Greenbaum, S., G. Leech, y J. Svartvik (eds.) *Studies in English Linguistics for Randolph Quirk*. Londres: Longman
- Greenstreet, R. 2005, "Q&A Jackie Kay". *The Guardian Weekend*, 27 de agosto de 2005.
- Gregoriu, C. 2009, *English Literary Stylistics*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Griffin, G. 1997, "In/corporation? Jackie Kay's *The Adoption Papers*", en V. Bertram (ed.). *Kicking Daffodils. Twentieth-Century Women Poets*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 169-177.
- Grupo de Investigación "&" (eds.) 1996, *La Crítica Lingüística en los Estudios de Inglés Moderno*. Granada: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Háčová, P. 2005, "The poet as cultural dentist: ethnicity in the poetry of Jackie Kay", en J. Chovanec (ed.). *Theory and Practice in English Studies 4: Proceedings from the Eight*



- 
- Conference of British, American and Canadian Studies*. Brno: Masarykova univerzita, 63-67.
- Halliday, M.A.K. 1969, "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*", en S. Chatman (ed.). *Literary Style: a Symposium*. Oxford: Oxford University Press, 330-365.
- Halliday, M.A.K. 1985, *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. 1989, *Spoken and Written Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Halliday, M.A.K. 2004, *An Introduction to Functional Grammar* [revisada por C. M. I. M. Matthiessen]. Londres: Edward Arnold.
- Hardt-Mautner, G. 1995. "Only connect. Critical discourse analysis and corpus linguistics", en A. Wilson y T. McEnery (eds.). *New Technical Papers from UCREL*. Lancaster University. <<http://ucrel.lancs.ac.uk/papers/techpaper/vol6.pdf>> [22 de agosto de 2012].
- Hidalgo Tenorio, E. 2008, "The metaphorical construction of Ireland", en K. AHRENS (ed.). *Politics, Gender and Conceptual Metaphor*. Houndmills/Nueva York: Palgrave-Macmillan.
- Hidalgo, E., L. Quereda y J. Santana (eds.) 2007, *Selected Papers from the Sixth International Conference on Teaching and Language Corpora (TALC 6)*. Amsterdam: Rodopi.
- Hoffmann, S., S. Evert, N. Smith, D. Lee y B. Ylva 2008, *Corpus Linguistics with BNCweb - a Practical Guide*. Frankfurt: Peter Lang.
- Hori, M. 2004, *Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hubel, T. y N. Brooks (eds.) 2002, *Literature and Racial Ambiguity*. Amsterdam: Rodopi.
- Huddleston, R.D. 1971, *The Sentence in Written English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huddleston, R.D. 1984, *Introduction to the Grammar of English*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hudson, R. 1995, *Word Meaning*. Londres: Routledge.
- Ibáñez, J.R. y J.F. Fernández (eds.) 2011, *A view from the South: Contemporary English and American Studies*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería
- Jakobson, R. 1958, “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, en T.A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge: MIT Press.
- Jane, S. 2006, “Special Jackie Kay opens up”. *Diva*, 116.
- Jamieson, T. 2006, “Testing love to the limit”. *The Herald Magazine*, 27 de mayo de 2006.
- Jeffries, L. 1993, *The Language of Twentieth-Century Poetry*. Londres: Macmillan Press.
- Jeffries, L. 1998, *Meaning in English. An Introduction*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Jeffries, L. y P. Sansom. 2000, *Contemporary Poems: Some Critical Approaches*. Huddersfield: Smith/Doorstop Books.
- Jenkins, L. 1972, *Modality in English Syntax*. Bloomington: Indiana University Linguistics Club.
- Jenkins, M. 1991, “The poetry of Scotland”. *Poetry Wales*, 27 (2).
- Johnstone, D. 2011, “Sentimental journey in good company”. *Scotsman*, 8 de enero de 2011.
- Kaplan, C. 1992, “Resisting autobiography. Out-law genres and transnational feminist subjects”, en S. Smith y J. Watson (eds.). *De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women’s Autobiography*. Minesota: University of Minesota Press.
- Kean, M. (ed.) *Scottish-English, English-Scottish*. Londres: Abson Books London.
- Kindberg, T. 2009, “Another life is breathing on your cheek”. *Magma*, 44: 13-15.

- Kytö, M. y A. Lüdeling (eds.). *Handbook of Corpus Linguistics*. Mouton the Gruyter
- Koval, R. 2008, "Jackie Kay: Scottish poet, novelist and short-story writer". *The Book Show, ABC Radio National*, 4 de septiembre de 2008.
- Lakoff, G. y M. Johnson 1980, *Metaphors We Live By*. Chicago: The University Of Chicago Press.
- Leech, G.N. 1969, *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres: Longman.
- Leech, G.N. 1971, *Meaning and the English Verb*. Londres: Longman.
- Leech, G.N. 2008, *Language in Literature. Style and Foregrounding*. United Kingdom: Pearson Education.
- Leech, G., M. Deuchar, y R. Hoogenraad. 1982, *English Grammar for Today. A New Introduction*. Hampshire: Palgrave.
- Leech, G. y M. Short (2007) [1981], *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Reino Unido: Pearson Education.
- Lindsay, M. y L. Duncan. (ed.) 2005, *The Edinburgh Book of Twentieth Century Scottish Poetry*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Lindquist, H. 2009, *Corpus Linguistics and the Description of English*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Lockerbie, C. 1993, "Chance to spot the difference". *Scotsman*, 16 de enero de 1993.
- Lochhead, L. 2003, *The Colour of Black and White. Poems 1984-2003*. Edimburgo: Polygon.
- Louw, B. 1997, "The role of corpora in critical literary appreciation", en A. Wichman, S. Fligelstone, T. McEnery y G. Knowles (eds.). *Teaching and Language Corpora*. Addison Wesley Longman: Harlow, 240-251.
- Louw, B. 2000, "Contextual prosodic theory: bringing semantic prosodies to life", en C. Heffer, H. Sauntson, y G. Fox (eds.) *Words in Context: A Tribute to John Sinclair on his Retirement*. Birmingham: Universidad de Birmingham, 48-94.

- Lumsden, A. 2000, "Jackie Kay's poetry and prose: constructing identity", en A. Christianson y A. Lumsden (eds.), *Contemporary Scottish Women Writers*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 79-91.
- Lumsden, R. 2005, "Interview with Jackie Kay". *Books From Scotland. com*. <http://www.booksfromscotland.com/News/Roddy-Lumsdens-Blog/05122005-Jackie-Kay>. [12 de agosto de 2012].
- Mackay, J. A. 1993, *Robert Burns. The Complete Poetical Works*. Catrine: Alloway Publishing.
- Macleod, N. 2005, "Stylistics and point of view in fiction: a credo and some examples". *The European English Messenger*, 14 (2): 61-73.
- Macleod, N. 2009, "Stylistics and the analysis of poetry – a credo and an example". *Journal of Literary Semantics*, 38: 131-149.
- Mahlberg. M. 2007, "Book Review: *Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis*". *Language and Literature*, 16: 93.
- Mahlberg, M. y C. Smith. 2010, "Corpus approaches to prose fiction: civility and body language in *Pride and Prejudice*", en D. McIntyre y B. BUSSE (eds.). *Language and Style*. Palgrave: Macmillan, 449-467.
- Mark, A. y D. Rees-Jones (eds.) 2000, *Contemporary Women's Poetry: Reading/Writing/Practice*. Hampshire: St. Martin's Press
- Martínez-Cabeza, M.A. 1996, "El estilo indirecto libre en el discurso literario", en Grupo de Investigación "&" (eds.). *La Crítica Lingüística en los Estudios de Inglés Moderno*. Granada: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Martínez-Dueñas, J.L., C. Pérez, N. McLaren, y L. Quereda (eds.) 2005, *Towards an Understanding of the English Language: Past, Present and Future*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Martínez-Dueñas, J.L. y J. M<sup>a</sup> Pérez (eds.) 2002, *Different Perspectives in the Discourse of Derek Walcott*. Nueva York: Edwin Mellen Press.

- McCarthy, K. (ed.) 1998, *Bittersweet. Contemporary Black Women's Poetry*. Londres: The Women's Press.
- McClellan, S. 2005, "The nation of mother and child in the work of Jackie Kay". *Obsidian III*, 6 (1): 114-127.
- McClellan, S. 2006, *Inventing Nationhood: Blackness and the Literary Imagination: A Study of the Work by Jackie Kay, Meera Syal, and Zadie Smith*. Tesis. Glasgow: University of Glasgow.
- McDowell, L. 1999, "Down the birth canal". *Times Literary Supplement*, 22 de octubre de 1999.
- McEnery, T. y A. Wilson 2010 [1996], *Corpus Linguistics*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- McEnery, T., R. Xiao y Y. Tono 2006, *Corpus-Based Language Studies. An Advanced Resource Book*. Londres: Routledge.
- McEwen, C. (ed.) 1988, *Naming the Waves: Contemporary Lesbian Poetry*. Londres: Virago.
- McGlone, J. 1993, "A passport to revisit the future". *Herald*, 16 de octubre de 1993.
- McGlone, J. 2002, "The long and the short of it". *Scotland on Sunday*, 6 de enero de 2002.
- McGuire, M. 2009, *Contemporary Scottish Literature. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- McGuire, M y C. Nicholson 2009, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Poetry*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- McIntyre, D. 2010, "Dialogue and characterization in Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs*: a corpus stylistic analysis", en D. McIntyre y B. Busse (eds.). *Language and Style*. Palgrave: Macmillan, 162-182.
- McIntyre, D., C. Bellard-Thomson, J. Heywood, T. McEnery, E. Semino y M. Short 2004, "Investigating the presentation of speech, writing and thought in spoken British English: A corpus-based approach". *ICAME Journal*, 28: 49-76.
- McIntyre, D. y B. Busse (ed.) 2010, *Language and Style*. Palgrave: Macmillan.

- McMillan, D. 2003, "Introduction", en D. McMillan y M. Byrne (eds.). *Modern Scottish Women Poets*. Edimburgo: Canongate.
- McMillan, D. y M. Byrne (eds.) 2003, *Modern Scottish Women Poets*. Edimburgo: Canongate
- McMillan, J. 2009, "Maw's awfy braw". *The Scotsman*, 5 de noviembre de 2009.
- McRae, J. 1998, *The Language of Poetry*. Londres: Routledge.
- Melander-Marttala, U., C. Östman y M. Kytö (eds.) 2002, *Conversation in Life and in Literature*, Uppsala: Universitetsstryckeriet.
- Mills, S. 1995, *Feminist Stylistics*, Londres: Routledge.
- Morgan, E. 1985, *Selected Poems*. Manchester: Carcanet.
- Morgan, E. 1990, *Collected Poems*. Manchester: Carcanet.
- Morgan, E. 1993, "Glasgow poets past and present. The story of a city", en E. Morgan, A. Riach y M. Walker (eds.), *University of Waikato. Scottish Studies Association*. Hamilton, New Zealand: Avizandum editions 1.
- Morgan, E., A. Riach y M. Walker (eds.) 1993, *University of Waikato. Scottish Studies Association*. Hamilton, New Zealand: Avizandum editions 1
- Moreno Jaén, M. 2009, *Recopilación, Desarrollo Pedagógico y Evaluación de un Banco de Colocaciones Frecuentes de la Lengua Inglesa a través de la Lingüística de Corpus y Computacional*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Mort, H. 2011, "Adventures in Ventriloquism". *Poetry London*, 69.
- Murphy, H. 2007, "The personal is still political". *The Herald*, 17 de noviembre de 2007.
- Murray, I. 2008. *Scottish Writers Talking. Jackie Kay, Allan Massie, Ian Rankin, James Robertson and William (Bill) Watson*. Glasgow: Kennedy and Boyd.

- Muñoz, T. 2010, "Jackie Kay's quest fro her roots". *Scottish Review of Books*, 6:3.
- Nasta, S. (ed.) 2004, *Writing Across Contemporary Writers Talk*. Londres: Routledge.
- Nelson, H. 2008, "Darling : New and Selected Poems". *Ambit*, 191.
- Neuman, S. 1992, "Autobiografía de una poética diferente a una poética de las diferencias". *Loureiro*, 417-439.
- Newmeyer, F.J. 1975, *English Aspectual Verbs*. La Haya: Mouton.
- Ney, J.W. 1976, "The modals in English: a floating semantic feature analysis". *Journal of English Linguistics*, 10: 8-20.
- Noel-Tod, J. 2011, "Fiere by Jackie Kay: review". *The Telegraph*, 27 de enero de 2011.
- O'Halloran, K. 2007a, "The subconscious in James Joyce's *Eveline*: a corpus stylistics analysis that chews on the 'Fish hook'". *Language and Literature*, 16 (3): 227-244.
- O'Halloran, K. 2007b, "Corpus-assisted literary evaluation". *Corpora*, 2(1): 33-63.
- O'Keeffe, A. y M. McCarthy (eds.) 2010, *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Abingdon: Routledge.
- O'Kelly, L. 1991, "Three voices tell it like it is". *Observer*, 20 de octubre de 1991.
- O' Rourke, D. (ed.) 1994, *Dream State: The New Scottish Poets*. Edimburgo: Polygon.
- Padley, S. 2006, *Key Concepts in Contemporary Literature*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Palmer, F.R. 1974, *The English Verb*. Londres: Longman.
- Palmer, F.R. 1979, *Modality and the English Modals*. Londres: Longman.

- Palmer, F.R. 2001 [1986], *Mood and Modality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, F.R. 2003, “Modality in English: theoretical, descriptive and typological issues”, en R. Fachinetti, M. Krug y F. Palmer (eds.). *Modality in Contemporary English*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1-17.
- Palmer McCulloch, M. 2001, “Women and poetry 1972-1999: The contemporary scene”, en *Irish Review*, 28.
- Partington, A. 1998, *Patterns and Meanings*. Amsterdam: John Benjamins.
- Paskin, S., J. Ramsay y J. Silver (ed.) 1986, *Angels, of Fire: An Anthology of Radical Poetry in the 80's*. Londres: Chatto & Windus.
- Paltridge, B. 2006, *Discourse Analysis*. Londres: Continuum.
- Perkins, M. 1983, *Modal Expressions in English*. Londres: Frances Pinter.
- Plag, I. 2003, *Word Formation in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plath, S. 1965, *Ariel*. Londres: Faber and Faber.
- Purnelle, G, C. Fairon y A. Dister (eds.), *Les Poids des Mots: Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Conference on Statistical Analysis of Textual Data (JADT, 2004), Volumen 2*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- Purves, D. 2002 [1997], *A Scots Grammar. Scots Grammar and Usage*. Edimburgo: The Saltire Society.
- Quereda, L. 1997 [1993], *A Morphosyntactic Study of the English Verb Phrase*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Quereda, L. 2010a, “Modo y modalidad en inglés: un problema descriptivo en inglés contemporáneo”, en M. Falces, E. Hidalgo, J. Santana, y S. Valera (eds.). *Para, Por y Sobre Luis Quereda*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 289-304.



- Quereda, L. 2010b [1990], “Algunas consideraciones teóricas sobre el subjuntivo en inglés”, en M. Falces, E. Hidalgo, J. Santana, y S. Valera (eds.). *Para, Por y Sobre Luis Quereda*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 141-172.
- Quereda, L. 2010c [1991], “El uso del subjuntivo en inglés en el *Brown Corpus*: Estudio sobre su frecuencia y comparación con otras estructuras paralelas”, en M. Falces, E. Hidalgo, J. Santana, y S. Valera (eds.). *Para, Por y Sobre Luis Quereda*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 173-191.
- Quereda, L, M.A. Martínez-Cabeza y N. McLaren (eds.) 2007, *Estudios en Homenaje a Rafael Fente Gómez*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada
- Quirk, R., S. Greenbaum, G. Leech y J. Svartvik 1985, *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Londres: Longman.
- Ramaswamy, C. 2007, “A second bite of the cherry”. *Scotland on Sunday*, 21 de octubre de 2007.
- Rayson, P. 2003, *Matrix: A Statistical Method and Software Tool for Linguistic Analysis through Corpus Comparison*. Tesis, Lancaster University.
- Rayson, P. 2004, “Keywords are not enough”, en <[http://www.comp.lancs.ac.uk/~paul/publications/jaecs\\_tokyo04.pdf](http://www.comp.lancs.ac.uk/~paul/publications/jaecs_tokyo04.pdf)> [15 de Octubre de 2012]
- Rayson, P. 2008, *Wmatrix: A Web-based Corpus Processing Environment*, Computing Department, Lancaster University. <<http://ucrel.lancs.ac.uk/wmatrix/>> [15 de Octubre de 2012]
- Rayson, P. 2008, “From keywords to key semantic domains”. *International Journal of Corpus Linguistics*, 13 (4): 519- 549.
- Rayson, P. 2011, *Wmatrix3 Corpus Analysis and Comparison Tool*, Computing Department, Lancaster University. <<http://ucrel.lancs.ac.uk/wmatrix/>> [15 de Octubre de 2012]

- Rayson, P., D. Berridge y B. Francis. 2004, "Extending the Cochran rule of the comparison of word frequencies between corpora", en G.Purnelle, C. Fairon y A. Dister (eds.), *Les Poids des Mots: Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Conference on Statistical Analysis of Textual Data (JADT, 2004), Volumen 2*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: I. Gil, E. Cascón, y M. Pérez (eds.) 2011, *Nueva Gramática Básica de la Lengua Española*, España: Espasa Libros, S.L.U.
- Rees-Jones, D. 2005, *Consorting with Angels. Essays on Modern Women Poets*. Northumberland: Bloodaxe Books.
- Renouf, A. (ed.) 1998, *Explorations in Corpus Linguistics*. Amsterdam: Rodopi.
- Riach, A. 2005, *Representing Scotland in Literature, Popular Culture and Iconography. The Masks of the Modern Nation*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Robinson, D. 2002, "Dispatches from the pathless travelled". *Scotsman*, 12 de enero de 2002.
- Robinson, D. 2005, "Poetry behind the mask". *The Scotsman Saturday*, 14 de mayo de 2005.
- Robinson, D. 2010, "Dream Road". *Scotsman Magazine*, 5 de junio de 2010.
- Rodríguez González, C. 2004a, *Las Genealogías Escocesas de Liz Lochhead y Jackie Kay: Herencias y Adopciones Identitarias*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Rodríguez González, C. 2004b, *Jackie Kay: Biografías de una Escocia Transcultural*. Oviedo: KRK ediciones.
- Rodríguez González, C. 2004c, "An Interview with Liz Lochhead". *Atlantis*, 26 (1): 101-110.
- Rodríguez González, C. 2008, *Introducción y Traducción de The Last of the Smokers/Grace and Rose de Jackie Kay*, Oviedo: Seminario de literatura postcolonial de la Universidad de Oviedo, KRK editores.

- Romero, E. y B. Soria 1994, “Metáforas y convención”. *Revista de filosofía*, 7(12): 383-402.
- Romero, E. y B. Soria 2005, “Cognitive metaphor theory revisited”. *Journal of Literary Semantics*, 34: 1-20.
- Rowat, A. 2002, “All the Angels Covered”. *The Herald*, 26 de enero de 2002.
- Rustin, S. 2012, “A life in writing”. *Saturday Guardian*, Review 12, 28 de abril de 2012.
- Sampson, F. 2007, “The map on her face”. *Saturday Guardian*, 10 de noviembre de 2007.
- Sarah, J. 2006, “Special Kay: Jackie Kay Opens Up”. *Diva*, 116.
- Scheurweghs, G. 1959, *Present- Day English Syntax: a Survey of Sentence Patterns*. Londres: Longman.
- Schoene, B. 2007, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Scottish Poetry Library. 2005, *Twelve Poets at Edinburgh Park*. Edimburgo: National Galleries of Scotland.
- Scott, M. 1996, *WordSmith Tools*, Oxford: Oxford University Press.
- Scott, M. 1997, “PC analysis of key words and key key words”. *System*, 25(2): 233-245.
- Scott, M. 2008, *WordSmith Tools Version 5*. Liverpool: Lexical Analysis Software.
- Scott, M. 2009, “In search of a bad reference corpus”, en D. ARCHER (ed.), *What’s in a Word List? Investigating Word Frequency and Keyword Extraction*. Aldershot: Ashgate, 79-91.
- Scott, M. 2011, *WordSmith Tools Version 6*, Liverpool: Lexical Analysis Software.
- Scott, M. y C. Tribble. 2006, *Textual Patterns. Key Words and Corpus Analysis in Language Education*. Amsterdam: John Benjamins.

- Searle, J.R. 1981, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Semino, E. 1997, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Londres: Longman.
- Semino, E. y M. Short 2004, *Corpus Stylistics. Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Writing*. Londres: Routledge.
- Severin, L. 2002, "Interview with Jackie Kay". *Free Verse*, 2.
- Severin, L. 2004, *Poetry off the Page: Twentieth-Century British Women Poets in Performance*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Seyham, A. 2001, *Writing Outside the Nation*. Princeton: Princeton University Press.
- Short, J.H. 1980, "Discourse analysis and the analysis of drama". *Applied Linguistics*, 2: 180-202.
- Short, M. 1996, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Reino Unido: Longman.
- Simpson, P. 1993, *Language, Ideology and Point of View*. Londres: Routledge.
- Simpson, P. 1997, *Language Through Literature. An Introduction*. Londres: Routledge.
- Simpson, P. 2004, *Stylistics. A Resource Book for Students*. Londres: Routledge.
- Sinclair, J. 1988, "Poetic discourse. A sample exercise", en W. Van Peer (ed.), *The Taming of the Text: Explorations in Language, Literature and Culture*. Londres: Routledge, 258-318.
- Sinclair, J. 1996, "The search for units of meaning". *Textus*, IX: 75-106.
- Sinclair, J. 2001 [1991], *Corpus, Concordance and Collocation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sinclair, J. 2003, *Reading Concordances. An Introduction*. Pearson: Longman.

- Sinclair, J. 2004, *Trust the Text. Language, Corpus and Discourse*. Londres: Routledge.
- Skoulding, Z. 2008, "A collision of differences". *Poetry Review*, 98 (1).
- Smartt, D. 2006, "Jackie of all trades, mistress of many". *Sable*, 7: 6-18.
- Smith, S. (1992) [1987], "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". *Loureiro*, 113-149.
- Sprackland, J. 2001, "The Poetry Class Interview. Jackie Kay". <<http://www.poetryclass.net/inter2.htm>> [3 de noviembre de 2008].
- Steele, R. y T. Threadgold (eds.) *Language Topics: Essays Presented to Michael Halliday, Volume 2*. Amsterdam: John Benjamins.
- Stockwell, P. 2002, *Cognitive Poetics*, Londres: Routledge.
- Stubbs, M. 1996, *Text and Corpus Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Stubbs, M. 2001, *Words and Phrases. Corpus Studies of Lexical Semantics*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Stubbs, M. 2005, "Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods". *Language and Literature*, 14 (1): 5-24.
- Stubbs, M. 2010, "Three concepts of keywords", en M. Bondi y M. Scott (eds.). *Keyness in texts*. Amsterdam: John Benjamins, 21-42.
- The Poetry Paper 2011, "Crossing genres". *The Poetry Paper*, 8: 4-5.
- Thompson, P. y A. Sealey 2006, "'Nice things get said': corpus evidence and the national literacy strategy". *Literacy*, 40 (1): 22-28.
- Thompson, P. y A. Sealey 2007, "Through children eyes? Corpus evidence of the features of children's literature". *International Journal of Corpus Linguistics*, 12(1): 1-23.

- Tognini-Bonelli, E. 2001, *Corpus Linguistics at Work*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tolan, F. 2010, *New Directions Writing Post 1990*. Harlow: Longman
- Toolan, M. 2009 [1998], *Language in Literature. An Introduction to Stylistics*. Londres: Hodder Education, parte de Hachette UK.
- Toolan, M. (ed.) 2002, *Critical Discourse Analysis. Critical Concepts in Linguistics. Volume 3. Concurrent Analyses and Critiques*. Londres: Routledge.
- Toolan, M. 2004, "Values are Descriptions; or, from Literature to Linguistics and back again by way of Keywords". *Belgian Journal of English Language and Literatures* (BELL New Series 2), 11-30.
- Toolan, M. 2006, "Top keyword abridgements of short stories: a corpus linguistic resource?". *Journal of Literary Semantics*, 35: 181-194.
- Toolan, M. 2009, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistics Approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tredgido, P.S. 1982, "Must and may: demand permission". *Lingua*, 56: 75-92.
- Van Peer, W. 2002, "On the origins of style". *Journal of Literary Semantics*, 31: 1-18.
- Verdonk, P. (ed.) 1993, *Twentieth Century Poetry: From Text to Context*. Londres: Routledge.
- Verdonk, P. y J. Weber (eds.) 1995, *Twentieth-Century Fiction: From Text to Context*. Londres: Routledge.
- Villar-Argáiz, P. 2007, *Eavan Boland's Evolution as an Irish Woman Poet. An Outsider within and Outsider's Culture*. Estados Unidos: The Edwin Mellen Press.
- Wade, M. 2011, "Middle age gives you pivotal vision: forward and back". *The Times*, 22 de enero de 2011.

- Walker, B. 2010, “W-matrix, key concepts and the narrators in Julia Barnes’s *Taking It Over*”, en D. McIntyre y B. Busse (eds.), *Language and Style*. Palgrave: Macmillan.
- Wales, K. 2001 [1990], *A Dictionary of Stylistics*. Londres: Longman.
- Warrack, A. 2006, *The Concise Scots –Dialect- Dictionary*. New Lanark: Waverly Books.
- Waters, C. 2005, “Northern exposure”. *Sunday Herald*, 24 de abril de 2005.
- Watson, G. 1999, “Evidentiality and affect: a quantitative approach”. *Language and Literature*, 8 (3): 217-240.
- Watson, R. 1984, *The Literature of Scotland. The Twentieth Century*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Watson, R. (ed.) 1992, *Three Scottish Poets. MacCaig, Morgan, Lochhead*. Edimburgo: Canongate Classic.
- Weber, J.J. (ed.) 1996, *The Stylistics Reader. From Roman Jakobson to the Present*. Londres: Arnold.
- Whissell, C. 2001, “The Times and the man as predictors of emotion and style in the inaugural addressees of U.S. Presidents”. *Computers and the Humanities*, 35: 255-272.
- Whyte, C. 1995, *Gendering the Nation: Studies in Modern Scottish Literature*. Edimburgo, Edinburgh University Press
- Wichman, A., S. Fligelstone, T. McEnery y G. Knowles (eds.) *Teaching and Language Corpora*. Addison Wesley Longman: Harlow.
- Wilkinson, B. 2011, “Woman at a window”. *Review Saturday Guardian*, 12 de febrero de 2011.
- Williams, R. 1976 [1983], *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Fontana Biddles.
- Wilson, S. 1993, “Other Lovers”. *Scotsman*, 30 de octubre de 1993.

- Wilson, F. 2009, "Scottish Women Poets since 1970s", en M. McGuire y C. Nicholson (eds.). *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Poetry*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Wilson, R.E. y Somerville-Arjat, G. (eds.) 1990, *Sleeping with Monsters: Conversations with Scottish and Irish Women Poets*. Edimburgo: Polygon.
- Winning, J. 2000, "Curious rarities? The work of Kathleen Jamie and Jackie Kay", en A. Mark y D. Rees-Jones (eds.). *Contemporary Women's Poetry: Reading/ Writing/ Practice*. Hampshire: St. Martin's Press.
- Wright, L. y J. Hope 1996, *Stylistics*. Londres: Routledge.
- Wynne, M. (ed.) 2005a, *Developing Linguistic Corpora: A Guide to Good Practice*. Oxford: Oxbow Books.
- Wynne, M. 2005b, "Stylistics: Corpus Approaches". *Encyclopaedia of Linguistics*. Oxford: Elsevier.
- Wynne, M. 2007, "Searching and Concordancing", en M. Kytö y A. Lüdeling (eds.). *Handbook of Corpus Linguistics*. Mouton the Gruyter.
- Wynne, M., M. Short y E. Semino 1998, "A corpus-based investigation of speech, thought and writing presentation in English narrative texts", en A. Renouf (ed.). *Explorations in Corpus Linguistics*. Amsterdam: Rodopi.
- Young, D.J. 1980, *The Structure Of English Clauses*. Londres: Hutchinson.

CORPUS [15 de Octubre de 2012]

- *British National Corpus*  
<<http://www.natcorp.ox.ac.uk/>>
- *BANK OF ENGLISH (COBUILD corpus - Collins Birmingham University International Language Database)*:  
<<http://www.collins.co.uk/corpus/corpussearch.aspx>>



- *Corpus of Modern Scottish Writing - CMSW*  
<<http://www.scottishcorpus.ac.uk/cmsw/>>
- *Scottish Corpus Of Text And Speech - SCOTS PROJECT*  
<<http://www.scottishcorpus.ac.uk/>>

BASES DE DATOS [15 de Octubre de 2012]

- *ICAME (International Computer Archive of Modern and Medieval English)*  
<<http://icame.uib.no/>>
- *THE CORPUS WORLD*  
<<http://www.ugr.es/~pedrou/>>
- *OTA (The Oxford Text Archive)/ Arts and Humanities Data Service:*  
<<http://ota.ahds.ac.uk/>>

DICCIONARIOS EN RED [15 de Octubre de 2012]

- *The Online Scots Dictionary*  
<<http://www.scots-online.org/dictionary/>>
- *Visual Thesaurus*. 1998-2012, Thinkmap, Inc.  
<<http://www.visualthesaurus.com/?noredirect=1>>  
*Thinkmap*, Inc. 1998-2012, Thinkmap, Inc.  
*WordNet 1.7*. 1996, Princeton University.  
*British Audio Pronunciations*. Oxford University Press, 2004  
*American Audio Pronunciations*. 2007, Thinkmap, Inc.
- *Oxford English Dictionary Online*  
<<http://www.oed.com/>>
- *The Historical Thesaurus of English*  
<<http://www.oup.com/online/ht/>>

## HERRAMIENTAS EN RED [15 de Octubre de 2012]

- *British National Corpus (BYU-BNC)*  
<<http://corpus.byu.edu/bnc/>>
- BNC web – Lancaster BNC web server  
<<http://bncweb.lancs.ac.uk/bncwebSignup/user/login.php>>
- Sketch Engine  
<<http://ca.sketchengine.co.uk/login/>>
- ENROLLER: *University of Glasgow- STELLA – ENROLLER*  
<<http://www.gla.ac.uk/enroller/>>, que incluye los siguientes corpus y diccionarios:
  - *The Historical Thesaurus of English* (2009)
  - *The Scottish Corpus of Text and Speech* (2004)
  - *The Dictionary of the Older Scottish Tongue* (1931, 2000)
  - *The Newcastle Electronic Corpus of Tyneside English* (1998)

## OTROS ENLACES EN RED [15 de Octubre de 2012]

- *Amazon. Imagen de la portada de Little Black Sambo*  
<[http://www.amazon.es/Little-Black-Sambo-Bannerman/dp/0397300069/ref=sr\\_1\\_13?ie=UTF8&qid=1348468073&sr=8-13](http://www.amazon.es/Little-Black-Sambo-Bannerman/dp/0397300069/ref=sr_1_13?ie=UTF8&qid=1348468073&sr=8-13)>
- *BBC Scotland*  
<<http://www.bbc.co.uk/scotland/>>
- *Bessie Smith. My Kitchen Man*  
<<http://www.youtube.com/watch?v=WSOYDm8ftIY>>  
<<http://www.metrolyrics.com/kitchen-man-lyrics-bessie-smith.html>>
- *Books from Scotland*  
<<http://www.booksfromscotland.com/>>
- *British Council Literature*  
<<http://literature.britishcouncil.org/jackie-kay>>

- 
- *Children's Poetry Archive*  
<<http://www.poetryarchive.org/childrensarchive/home.do>>
  - *Devolving Diasporas Homepage*  
<<http://www.devolvingdiasporas.com/>>
  - *Forward Prizes of Poetry*  
<<http://www.forwardartsfoundation.org/poetry.htm>>
  - *KFN-gram. Information and help*  
<<http://www.kwicfinder.com/kfNgram/kfNgramHelp.html>>
  - *Mike Scott's Web*  
<<http://www.lexically.net/>>
  - *National Library of Scotland*  
<<http://www.nls.uk/>>
  - *Nomes Africanos*  
<[http://www.nomesafricanos.xpg.com.br/femininos/o\\_f.html](http://www.nomesafricanos.xpg.com.br/femininos/o_f.html)>
  - *PALA – Poetics and Linguistic Association Homepage*  
<<http://www.pala.ac.uk/age>>
  - *Poetry Archive*  
<<http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoet.do?poetId=5682>>
  - *Poetry Society*  
<<http://www.poetrysociety.org.uk/>>
  - *Riddle Song, Traditional Children Music*  
<<http://www.songsforteaching.com/folk/riddlesong2k.php>>
  - *Society of Authors.*  
<<http://www.societyofauthors.net/>>
  - *Wole Soyinka Reading Telephone Conversation*  
<[http://www.youtube.com/watch?v=EP2yLdmn\\_bg](http://www.youtube.com/watch?v=EP2yLdmn_bg)>



## ANEXO – Corpus 1: Discurso poético de la hija (H)

Datos cuantitativos

a. Búsqueda de *Imagine* en BNC

Here is a random selection of 50 solutions from the 5851 found.

**A05 1241** The Zuckerman books help one to imagine how Roth has faced the reproach that he has derided his family and sold their secrets.

**A08 1922** And imagine us in our world as ants on the leg of a table.

**A0D 31** How that girl can bring herself to sit there singing it I can't imagine.

**AD0 262** It is far easier to imagine Ms or Mr Trim tucking into a low-fat meal, perhaps featuring fish or chicken accompanied by vegetables.

**ADS 1071** 'Money cannot soften some things,' Wilson said 'and you cannot begin to imagine the insults, the nature of the insults, as though I were a woman of the streets...

**AJY 2139** Can you imagine the smell?

**AN7 3423** 'It's not all you imagine when you're single.

**AR3 1141** 'I cannot imagine he has, sir.'

**ARJ 756** 'You see a woman like her in the street and you imagine she is very much at ease with life,' Catherine told me recently.

**ATE 110** Just imagine now, my dear brethren, if the modernists had their way we'd be having a banjo up there for an organ — sorry Miss Baker!

**B16 24** However, it is plausible to imagine that class background has a causal effect on the type of school that the son attends.

**BMT 980** Imagine a trackway, winding across a hillside, no more than a sheep track, perhaps, or an ancient drove road.

**BNY 865** Just imagine the chaos that would follow if four line ferrets were introduced together.

**C9H 568** It's hard to imagine a guitar further from the honourable but over-copied Martin tradition, both in feel and in sound.

**C9H 1262** Imagine the horror on my beloved's face when he discovered I had in fact flung in the rubbish his much prized and read collection of Guitarist magazines!

**CA4 866** For example, we could imagine a firm (Firm I) deciding whether to launch a new product and faced with three possible actions.

**CDE 939** Like Tom, she could not really see Liza in the role of ministering angel, nor could she imagine her out in all weathers driving a tractor.

**CDN 476** Who would imagine that a thin, stuck-up-looking type like that could know so much?

**CDW 275** The simplest way to understand how catallaxy works is to imagine it to be a game.

**CES 1129** I suppose I would have managed to get through without them, but it's hard to imagine how.

**CG3 251** Imagine that you are a dog.

**CG6 818** In spite of the confidence and frequency with which researchers report this technique, it is easy to imagine the constraints on the behaviour of both adults and children which occur during periods of recording:

**CH1 1738** Do not imagine, just because the discovery of Tim Robbins has caused a stir not seen since

**ECF 5009** Imagine a vista of rolling Tuscan hills with the outline of San Gimignano's towers on the crest of the last of them!

**ED7 1864** But one can imagine that Nicky, by virtue of size and age alone, could scare away any hungry young men looking to pour their hearts out to the delicate seeming star.

**EFJ 3308** Carrie stretched her mind to imagine Mr Evans being so young.

**F9W 1481** Imagine a witness in a court case is asked to tell the court about her movements during the morning.

**FAE 594** Gerard appears to be Disraeli's spokesman: 'Try to imagine the effect of thirty or forty Chatsworths in this country, the proprietors of which were never absent.'

**FMN 3** I hope, I imagine I should say perhaps, that this is the last day on which the County Council will be represented formally at the enquiry.

**GUX 1688** 'Imagine,' she went on, 'No cinnamon!'

**GYW 400** And their impression of Germany well you can imagine a big country like America, there's quite a lot of them Germans and the, the German angle was er played up as well you see.

**H0E 1355** He can imagine a variety of possible discontinuities, as I have done here, and he may use each of these to construct an alternative scenario; but this by no means exhausts the possible discontinuities, most of which cannot even be conceived at the moment.

**H7X 287** Imagine 20 billion typists sitting in a row.

**HGR 292** One can imagine the use of a recognition grammar which states what language is well-formed and prefers such input to ill-formed alternatives.

**HGT 413** 'Yes, I should imagine you do,' he said evenly, eyeing her with ill-concealed boredom.

**HH3 7685** 'I always imagine it's going to be a tax-inspector!'

**HJC 2461** Well, I was a bit hurt, as you can imagine.

**HR4 1558** I imagine he just saw the writing on the wall and didn't like their spelling.'

**HR9 1905** I tried to imagine Greenslade and Marjorie Quigley together.

**HSJ 718** Imagine, he finally splutters,' all these little rich old ladies listening to techno It looks like Detroit is finally recognising its brightest new industry.

**JP7 650** I don't know that's what I imagine.

**JSU 165** Squirrels, erm so we can't see any of those things but we can imagine them, can't we?

**JXU 4019** She could imagine the sort of place he would choose.

**K8W 1101** Imagine that the payment were to be in US dollars.

**KB7 13248** you're doing it and all imagine that, somebody else, I didn't , it will be that's not quite straight or erm or

**KBK 1190** I mean she'll be home after lunch I imagine.

**KBL 1556** You can imagine can't you?

**KC7 408** I can imagine him being one of these, these, these er husbands who just want, who want, who will want to go out with the lads on his night out and will get, you know, he's a, he's ste I can imagine him being one of these stereotypical husbands who goes out , gets pissed, comes back , who wants the dinner on the table and

**KCB 1536** Can you imagine?

**KCN 3735** Well I don't imagine, unless he went out for it.

b. *The Riddle Song*

I gave my love a cherry  
That had no stone  
I gave my love a chicken  
That had no bone  
I told my love a story  
That had no end  
I gave my love a baby  
With no cryin'

How can there be a cherry  
That has no stone?  
And how can there be a chicken  
That has no bone?  
And how can there be a story  
That has no end?  
And how can there be a baby  
With no cryin'?  
A cherry when it's bloomin'  
It has no stone  
A chicken when it's pippin'  
It has no bone  
The story of I love you  
It has no end  
A baby when it's sleeping  
It's not cryin'

I gave my love a cherry  
That had no stone  
I gave my love a chicken  
That had no bone  
I told my love a story  
That had no end  
I gave my love a baby  
With no cryin'

*En Riddle Song, Traditional Children Music*

<http://www.songsforteaching.com/folk/riddlesong2k.php>



c. *My Kitchen Man*

- 1 Madam Buff's was quite deluxe  
2 Servants by the score  
3 Footmen at each door  
4 Butlers and maids galore
- 5 But one day Sam, her kitchen man  
6 Gave in his notice, he's through  
7 She cried, "Oh Sam, don't go  
8 It'll grieve me if you do"
- 9 I love his cabbage gravy, his hash  
10 Crazy 'bout his succotash  
11 I can't do without my kitchen man
- 12 Wild about his turnip top  
13 Like the way he warms my chop  
14 I can't do without my kitchen man
- 15 Anybody else can leave  
16 And I would only laugh  
17 But he means too much to me  
18 And you ain't heard the half
- 19 Oh, his jelly roll is so nice and hot  
20 Never fails to touch the spot  
21 I can't do without my kitchen man
- 22 His frankfurters are oh so sweet  
23 How I like his sausage meat  
24 I can't do without my kitchen man
- 25 Oh, how that boy can open clam  
26 No one else is can touch my ham  
27 I can't do without my kitchen man
- 28 When I eat his doughnuts  
29 All I leave is the hole  
30 Any time he wants to  
31 Why, he can use my sugar bowl
- 32 Oh, his baloney's really worth a try  
33 Never fails to satisfy  
34 I can't do without my kitchen man

Bessie Smith

En <http://www.youtube.com/watch?v=WSOYDm8ftIY>

En <http://www.metrolyrics.com/kitchen-man-lyrics-bessie-smith.html>

## ANEXO CP<sub>1</sub> – Voz poética de la hija (H)

a. Las listas de concordancias de las palabras clave

MAMMY

The screenshot shows a window titled 'MAMMY.cnc' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a concordance table. The table lists 15 occurrences of the word 'mammy' in a text passage. The text is as follows:

1 to go my mammy is the best mammy in the world OK. After mammy told me she wisnae my real mammy I was scared to  
2 She took me when I'd nowhere to go my mammy is the best mammy in the world OK. After mammy told me she wisnae  
3 she's real or no She took me when I'd nowhere to go my mammy is the best mammy in the world OK. After mammy  
4 in the world OK. After mammy told me she wisnae my real mammy I was scared to death she was gonnie melt or  
5 she'll underline First Class or have a large circle over her i's. Mammy why aren't you and me the same colour  
6 the kitchen lifting me up. Suddenly I fall off her feet. And mammy falls to the floor. She won't stop the song I run next  
7 , but mibbe it was just a good imitation. How could I tell if my mammy was a dummy with a voice spoken by someone  
8 I love my mammy whether she's real or no Why But I love ma mammy whether she's real or no She took me when I'd  
9 bot me oot a shop Ma mammy says I was a luvly baby Ma mammy picked me (I wiz the best) (she'd no choice) Ma  
10 the digestive left for Santa Ma mammy bot me oot a shop Ma mammy says I was a luvly baby Ma mammy picked me (I  
11 who stole my milk teeth ate the digestive left for Santa Ma mammy bot me oot a shop Ma mammy says I was a luvly  
12 Ma mammy picked me (I wiz the best) (she'd no choice) Ma mammy says she's no really ma mammy She says my real  
13 She says my real mammy is away far away But I love my mammy whether she's real or no Why But I love ma mammy  
14 mammy says she's no really ma mammy She says my real mammy is away far away But I love my mammy whether  
15 best) (she'd no choice) Ma mammy says she's no really ma mammy She says my real mammy is away far away But I

At the bottom, there are tabs for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'filenames', 'follow up', 'source text', and 'notes'. The status bar shows '15 Set CP\_1\_H.txt'.

BLOOD

The screenshot shows a window titled 'BLOOD.cnc' with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a concordance table. The table lists 12 occurrences of the word 'blood' in a text passage. The text is as follows:

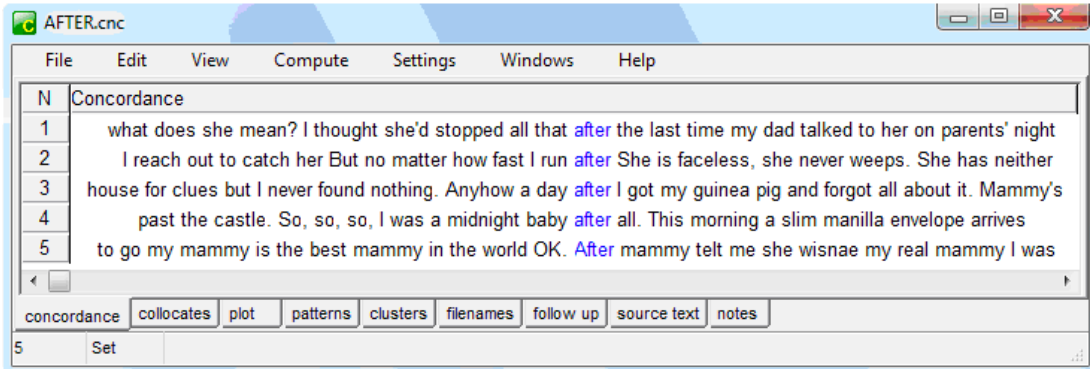
1 ruby red and comes regular and I use Lilllets. I know my blood when I cut my finger. I know what my blood looks like.  
2 to my contradiction I want to know my blood. I know my blood. It is dark ruby red and comes regular and I use Lilllets.  
3 , yet I confess to my contradiction I want to know my blood. I know my blood. It is dark ruby red and comes  
4 is what it was; she is too many imaginings to be flesh and blood. There is nothing left to say. Neither of us mentions  
5 like passed in Scotland the land I come from the soil in my blood. She is faceless She has no nose She is five foot  
6 . I know my blood when I cut my finger. I know what my blood looks like. It is the well, the womb, the fucking seed.  
7 miss beats like when I can't sleep at night--- What Is In My Blood? The bell rings, it is time. Maybe it's really Bette  
8 said Darkies are like coal in front of the whole class---my blood what does she mean? I thought she'd stopped all that  
9 sure when. That night I turn it through till dawn a few genes, blood, a birth. All this bother, certificates, papers. It is all so  
10 with the mother's nose and father's eyes have them; the blood does not bind confusion, yet I confess to my  
11 of the same tree and you keep trying to make it matter, the blood, the tie, the passing down generations. We all have  
12 come down my line; when dentist and doctors ask the old blood questions about family runnings I tell them: I have no

At the bottom, there are tabs for 'concordance', 'collocates', 'plot', 'patterns', 'clusters', 'filenames', 'follow up', 'source text', and 'notes'. The status bar shows '12 Set 0'.

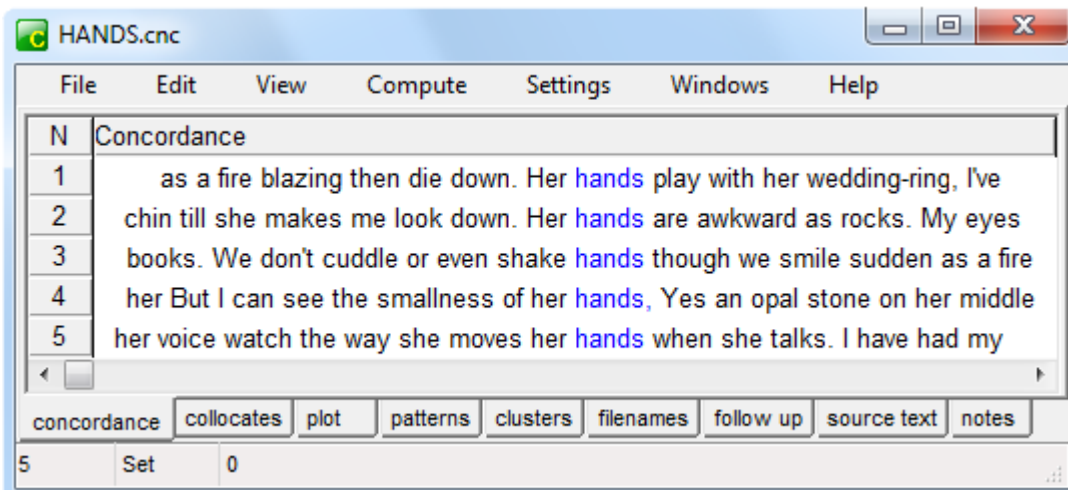
## MA



## AFTER



## HANDS



- b. La lista de formas de palabra en los grupos léxicos, junto a las líneas de concordancias correspondientes a las formas en cada grupo.

‘ANATOMÍA Y FISIOLOGÍA’: 75 formas de palabra

blood	B1	12	0.64
eyes	B1	6	0.32
skin	B1	5	0.27
face	B1	4	0.21
hands	B1	4	0.21
feet	B1	3	0.16
foot	B1	3	0.16
hair	B1	3	0.16
nose	B1	3	0.16
cheek	B1	2	0.11
flesh	B1	2	0.11
bones	B1	2	0.11
tired	B1	2	0.11
finger	B1	2	0.11
chin	B1	2	0.11
born	B1	1	0.05
genes	B1	1	0.05
birth	B1	1	0.05
teeth	B1	1	0.05
bot	B1	1	0.05
legs	B1	1	0.05
wee	B1	1	0.05
fist	B1	1	0.05
gut	B1	1	0.05
tears	B1	1	0.05
hairs	B1	1	0.05
hand	B1	1	0.05
heart	B1	1	0.05
sleep	B1	1	0.05
mouth	B1	1	0.05
womb	B1	1	0.05
faces	B1	1	0.05
cheeks	B1	1	0.05
awake	B1	1	0.05
shoulders	B1	1	0.05

### 'ANATOMÍA Y FISIOLÓGÍA' – 75 casos

forceps left a gash down my left cheek four months inside a glass cot but  
Original name the hospital I was born in , the time I came . Outside Edi  
I turn it through till dawn a few genes , blood , a birth . All this bothe  
t through till dawn a few genes , blood , a birth . All this bother , cert  
till dawn a few genes , blood , a birth . All this bother , certificates ,  
er , the mother who stole my milk teeth ate the digestive left for Santa M  
Digestive left for Santa Ma mammy bot me oot a shop Ma mammy says I was  
g I felt her skin to check it was flesh , but mibbe it was just a good imi  
nd forgot all about it . Mammy 's face is cherries . She is stirring the  
up to her apron . I jump onto her feet and grab her legs like a huge pair  
I jump onto her feet and grab her legs like a huge pair of trousers , she  
g me up . Suddenly I fall off her feet . And mammy falls to the floor . S  
and Uncle Alec come back Mammy 's skin is toffee stuck to the floor . And  
ffee stuck to the floor . And her bones are all scattered like toys . Me a  
d player and mime to Pearl Bailey Tired of the life I lead , tired of the  
Bailey Tired of the life I lead , tired of the blues I breed and Bessie Sm  
word like a bouncing ball but his eyes move fast as ping pong . I shove h  
nst the wall , say that again you wee shite . he 's crying now I knee hi  
in the balls . What was that ? My fist is steel ; I punch and punch his g  
is steel ; I punch and punch his gut . Sorry I did n't hear you ? His t  
 . Sorry I did n't hear you ? His tears drip like wax . he heaves I let hi  
shouts I chase him again . Blonde hairs in my hand . This teacher from pri  
se him again . Blonde hairs in my hand . This teacher from primary 7 stop  
But Miss . she says My teacher 's face cracks into a thin smile Her long  
n't get the steps right my right foot 's left and my left foot 's right

---

my right foot 's left and my left foot 's right my teacher shouts from th  
 s from the bottom of the class My skin is hot as burning coal like that t  
 in front of the whole class---my blood what does she mean ? I thought she  
 re all right till she starts ; my feet step out of time , my heart starts  
 s ; my feet step out of time , my heart starts to miss beats like when I c  
 to miss beats like when I ca n't sleep at night---What Is In My Blood ? T  
 't sleep at night---What Is In My Blood ? The bell rings , it is time . Ma  
 Katharine Hepburn tossing my red hair , having a hot temper . I says to  
 ) who looks like me . She had big hair like mine that grows out instead o  
 n all the way from Scotland . Her skin is the same too you know . I can s  
 same too you know . I can see my skin is that colour but most of the tim  
 ays she 'll be putting on a brave face . He brought me a badge home which  
 forceps left a gash down my left cheek four months inside a glass cot but  
 n dentist and doctors ask the old blood questions about family runnings I  
 Runnings I tell them : I have no nose or mouth or eyes to match , no spi  
 s I tell them : I have no nose or mouth or eyes to match , no spitting ima  
 them : I have no nose or mouth or eyes to match , no spitting image or de  
 Spitting image or dead cert , my face watches itself in the glass . I ha  
 ep trying to make it matter , the blood , the tie , the passing down gener  
 ons , the ones with the mother 's nose and father 's eyes have them ; the  
 the mother 's nose and father 's eyes have them ; the blood does not bin  
 nd father 's eyes have them ; the blood does not bind confusion , yet I co  
 y contradiction I want to know my blood . I know my blood . It is dark rub  
 want to know my blood . I know my blood . It is dark ruby red and comes re  
 lar and I use Lillets . I know my blood when I cut my finger . I know what  
 s . I know my blood when I cut my finger . I know what my blood looks like  
 I cut my finger . I know what my blood looks like . It is the well , the

looks like . It is the well , the womb , the fucking seed . Here , I am f  
away to wonder---what were their faces like who were my grandmothers what  
e land I come from the soil in my blood . She is faceless She has no nose  
lood . She is faceless She has no nose She is five foot eight inches tall  
eless She has no nose She is five foot eight inches tall She likes hockey  
ut I can see the smallness of her hands , Yes an opal stone on her middle  
, Yes an opal stone on her middle finger I reach out to catch her But no ma  
she never weeps . She has neither eyes nor fine bones cheeks Once would b  
s . She has neither eyes nor fine bones cheeks Once would be enough , just  
e has neither eyes nor fine bones cheeks Once would be enough , just to lis  
voice watch the way she moves her hands when she talks . I have had my gra  
I do . We are both shy though our eyes are not , they pierce below skin .  
eyes are not , they pierce below skin . We are not as we imagined : I am  
nner and I 'd always imagined her hair dark brown not grey . I can see my  
ark brown not grey . I can see my chin in hers that is all , though no do  
fire blazing then die down . Her hands play with her wedding-ring , I 've  
s old as the sea . I stare at her chin till she makes me look down . Her  
till she makes me look down . Her hands are awkward as rocks . My eyes are  
r hands are awkward as rocks . My eyes are stones washed over and over .  
she is too many imaginings to be flesh and blood . There is nothing left  
o many imaginings to be flesh and blood . There is nothing left to say . N  
me a letter . In the morning I 'm awake with the birds waiting for the cra  
tt . I lie there , duvet round my shoulders fantasising the colour of her pape

## ‘PARENTESCO’: 30 formas de palabra

Ma	S4	6	0.32
mother	S4	4	0.21
mum	S4	4	0.21
grandmother	S4	3	0.16
dad	S4	3	0.16
parents	S4	2	0.11
sister	S4	2	0.11
twin	S4	1	0.05
family	S4	1	0.05
father	S4	1	0.05
grandmothers	S4	1	0.05
daughter	S4	1	0.05
wedding-ring	S4	1	0.05

## PARENTESCO’ – 30 casos

ture he discloses bit by bit my mother 's name , my original name the h  
she 's not sure ; do I know my grandmother 's name ? She 'll be in touch ,  
ter ? Now I come from her , the mother who stole my milk teeth ate the  
te the digestive left for Santa Ma mammy bot me oot a shop Ma mammy  
anta Ma mammy bot me oot a shop Ma mammy says I was a luvly baby Ma  
a mammy says I was a luvly baby Ma mammy picked me ( I wiz the best  
my picked me ( I wiz the best ) Ma mammy says she 's no really ma m  
Ma mammy says she 's no really ma mammy ( just kid on ) She says m  
he 's real or no Why But I love ma mammy whether she 's real or no



all that after the last time my dad talked to her on parents ' night  
 st time my dad talked to her on parents ' night the other kids are all r  
 tte Davis I want to be the good twin or even better the bad one or a  
 ould n't put up with stuff . My mum says she is only 26 which seems  
 h seems really old to me but my mum says it is young she says , I ca  
 grows out instead of down . My mum says it 's called an Afro . If I  
 all a load of phoney lies . My dad says I asked him if she 'll get  
 s worrying about the chair . My dad says she 'll be putting on a bra  
 k the old blood questions about family runnings I tell them : I have no  
 itself in the glass . I have my parents who are not of the same tree and  
 tradictions , the ones with the mother 's nose and father 's eyes have  
 nes with the mother 's nose and father 's eyes have them ; the blood do  
 re their faces like who were my grandmothers what were the days like passed i  
 when she talks . I have had my grandmother 's Highland number for four mont  
 the kitchen door and dial . My grandmother 's voice sounds much younger 'I  
 used to work ages ago with your daughter Elizabeth , do you have her pres  
 luck . Thirty minutes later my mother 's sister asks lots of questions  
 irty minutes later my mother 's sister asks lots of questions--- Forty  
 hat is all , though no doubt my mum will say , when she looks at the  
 down . Her hands play with her wedding-ring , I 've started smoking again .  
 us mentions meeting again . Her sister said she 'd write me a letter .

## 'GENTE: FEMENINO': 20 formas de palabra

Mammy	S2.1	17	0.90
woman	S2.1	1	0.05
nanny	S2.1	1	0.05
female	S2.1	1	0.05

## 'GENTE: FEMENINO' – 20 casos

fine This morning the counselling woman rings she 's found someone who might  
 te the digestive left for Santa Ma mammy bot me oot a shop Ma mammy says I w  
 anta Ma mammy bot me oot a shop Ma mammy says I was a luvly baby Ma mammy pi  
 a mammy says I was a luvly baby Ma mammy picked me ( I wiz the best ) Ma mam  
 my picked me ( I wiz the best ) Ma mammy says she 's no really ma mammy ( ju  
 Ma mammy says she 's no really ma mammy ( just kid on ) She says my real ma  
 y ( just kid on ) She says my real mammy is away far away But I love my mamm  
 mmy is away far away But I love my mammy whether she 's real or no Why But I  
 he 's real or no Why But I love ma mammy whether she 's real or no She took  
 took me when I 'd nowhere to go my mammy is the best mammy in the world OK .  
 nowhere to go my mammy is the best mammy in the world OK . After mammy telt  
 best mammy in the world OK . After mammy telt me she wisnae my real mammy I  
 r mammy telt me she wisnae my real mammy I was scared to death she was gonni  
 Imitation . How could I tell if my mammy was a dummy with a voice spoken by  
 inea pig and forgot all about it . Mammy 's face is cherries . She is stirri  
 Suddenly I fall off her feet . And mammy falls to the floor . She wo n't sto  
 . When me and Uncle Alec come back Mammy 's skin is toffee stuck to the floo  
 in or even better the bad one or a nanny who drowns a baby in a bath . I 'm  
 ca n't . Angela Davis is the only female person I 've seen ( except for a nu  
 ve a large circle over her 'i 's . Mammy why are n't you and me the same col

EDUCACIÓN EN GENERAL': 9 formas de palabra

teacher	P1	4	0.21
school	P1	3	0.16
primary_7	P1	1	0.05
class	P1	1	0.05

'EDUCACIÓN EN GENERAL' – 9 casos

I chase his all the way from the school gate . A fistful of anorak---What  
. Blonde hairs in my hand . This teacher from primary 7 stops us . But Miss  
rs in my hand . This teacher from primary 7 stops us . But Miss . she says My  
stops us . But Miss . she says My teacher 's face cracks into a thin smile H  
asure . We 're practising for the school show I 'm trying to do the Cha Cha  
left and my left foot 's right my teacher shouts from the bottom of the clas  
her shouts from the bottom of the class My skin is hot as burning coal lik  
aving a hot temper . I says to my teacher Ca n't I be Elizabeth Taylor , dru  
t me a badge home which I wore to school . It says FREE ANGELA DAVIS . And

c. Hottentot Venus

1 They made a plaster cast of my corpse  
2 took wax moulds of my genitals and anus,  
3 my famous anomalous buttocks  
4 till the last sigh in me left my body.

5 I made a noise I never heard before  
6 when the man with the glinting knife  
7 whispered 'posterity' and dissected my brain.  
8 Not so long ago people paid handsomely

9 to see my rump, my apron, my non-European genitals.  
10 Two shillings. I paced my cage, backwards,  
11 And orang outang, forwards, a beast on a chain.  
11 Men said the size of my lips were unnatural.

12 You can see the moulds of my genitals  
13 at the Musée de l'Homme – Paris;  
14 the rest of me is here now, Natural History Museum,  
15 my brains, my woolly hair, my skeleton.

16 Some things I will never forget  
17 no matter how I am divided up:  
18 the look on a white lady's face  
19 when she poked her parasol into my privates.

20 Her gloved hands. Her small stone eyes.  
21 Her English squeal of surprise at my size.  
22 My sigh is black. My heart is black.  
23 My walk is black. My hide, my flanks. My secret.

24 My brain is the size of a back woman's brain.  
25 When the gentlemen prodded me with his cane,  
26 he wanted to discover black tears falling  
27 from my dark eyes. I tell no lies.

28 Then he called my tears crocodile tears.  
29 What did he call my lips? Rubber? Blubber?  
30 My country is a dream now. Or maybe it did not exist.  
31 When they called me in, three men in suits,

32 They asked me in my own bush tongue  
33 if I wanted to be exhibited in this fashion.  
34 I said the English words I'd heard them say often.  
35 Money. Freedom. My Boer keeper smiled.

36 He could still walk my, dance me  
37 hold his stick to me. He promised me riches.  
38 Bring in the literati, the artists, the famous.  
39 Let them view the buttocks of the Hottentot Venus.

40 My heart inside my cage pounded like a single drum.  
41 For eleven hours a day people came to see Saartjie Baartman.  
42 I heard their laughter like money shaking in a tin.  
43 On the wall I was framed: ugly, deformed, a cartoon.

44 I was wearing a thin skin coloured dress.  
45 Hottentot Venus. Don't miss the Hottentot.  
46 Now, what name have I got?  
47 Sarah Bateman. Like an English woman. A great actress.

En *Off Colour* (Kay, 1998: 25)

d. Things Fall Apart

- 1 My birth father lifted his hands above his head
- 2 and put the white mask of God on his handsome face.
  
- 3 A born-again man now, gone were the old tribal ways,
- 4 the ancestral village – African chiefs’ nonsense, he says.
  
- 5 I could see his eyes behind the hard alabaster.
- 6 A father, no more real, still less real- not Wole Soyinka.
  
- 7 Less flesh than dark earth; less blood than red dust.
- 8 Less bone than Kano camels; less like me than Chinua Achebe.
  
- 9 Christianity had scrubbed his black face with a hard brush.
- 10 ‘You are my past sin, let us deliberate on new birth.’
  
- 11 The sun slips and slides and finally drops
- 12 into the swimming pool, in Nico hotel, Abuja; lonely pinks.
  
- 13 I knock back my dry spritzer, take in the songs
- 14 of African birds. I think he had my hands, my father.

En *Life Mask* (Kay, 2005)

## e. Telephone Conversation

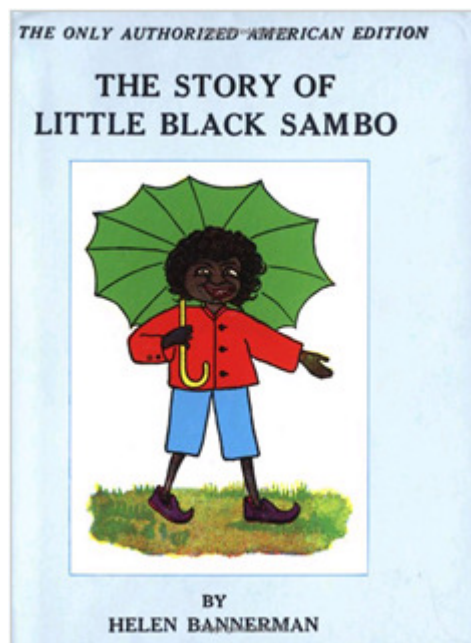
- 1 The price seemed reasonable, location
- 2 Indifferent. The landlady swore she lived
- 3 Off premises. Nothing remained
- 4 But self-confession. “Madam,” I warned,
- 5 “I hate a wasted journey—I am African.”
- 6 Silence. Silenced transmission of
- 7 Pressurized good-breeding. Voice, when it came,
- 8 Lipstick coated, long gold-rolled
- 9 Cigarette-holder pipped. Caught I was, foully.
  
- 10 “HOW DARK?” . . . I had not misheard . . . “ARE YOU LIGHT
- 11 OR VERY DARK?” Button B. Button A. Stench
- 12 Of rancid breath of public hide-and-speak.
- 13 Red booth. Red pillar-box. Red double-tiered
- 14 Omnibus squelching tar. It was real! Shamed
- 15 By ill-mannered silence, surrender
- 16 Pushed dumbfoundment to beg simplification.
- 17 Considerate she was, varying the emphasis—
  
- 18 “ARE YOU DARK? OR VERY LIGHT?” Revelation came.
- 19 “You mean—like plain or milk chocolate?”
- 20 Her assent was clinical, crushing in its light
- 21 Impersonality. Rapidly, wavelength adjusted,
- 22 I chose. “West African sepia”—and as an afterthought,
- 23 “Down in my passport.” Silence for spectroscopic
- 24 Flight of fancy, till truthfulness clanged her accent
- 25 Hard on the mouthpiece. “WHAT’S THAT?” conceding,
- 26 “DON’T KNOW WHAT THAT IS.” “Like brunette.”
  
- 27 “THAT’S DARK, ISN’T IT?” “Not altogether.
- 28 Facially, I am brunette, but madam, you should see
- 29 The rest of me. Palm of my hand, soles of my feet
- 30 Are a peroxide blonde. Friction, caused—
- 31 Foolishly, madam—by sitting down, has turned
- 32 My bottom raven black—One moment madam!”—sensing
- 33 Her receiver rearing on the thunderclap
- 34 About my ears—“Madam,” I pleaded, “wouldn’t you rather
- 35 See for yourself?”

Wole Soyinka

En *Wole Soyinka Reading Telephone Conversation*

[http://www.youtube.com/watch?v=EP2yLdmn\\_bg](http://www.youtube.com/watch?v=EP2yLdmn_bg)

f. Portada de *The Story of Little Black Sambo*

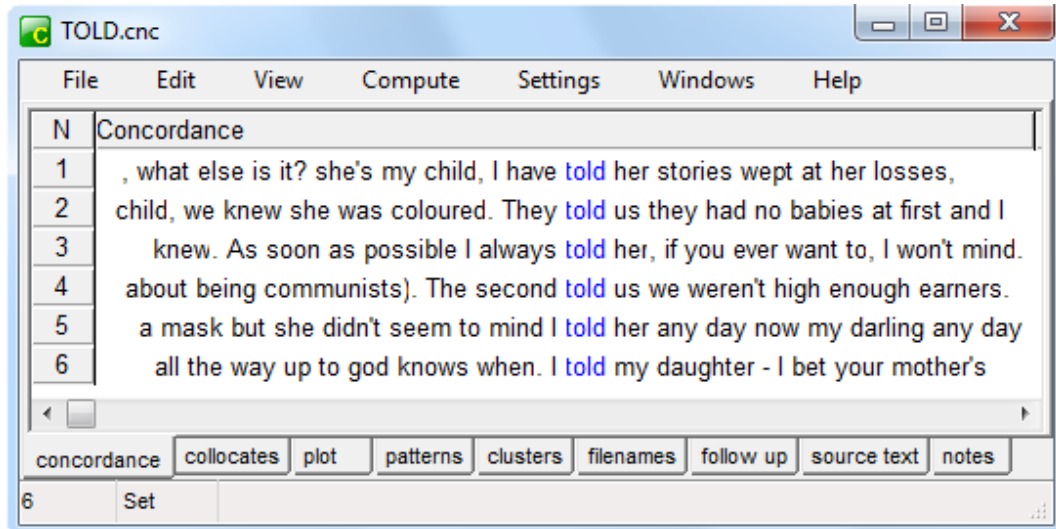


Página Oficial de *Amazon*

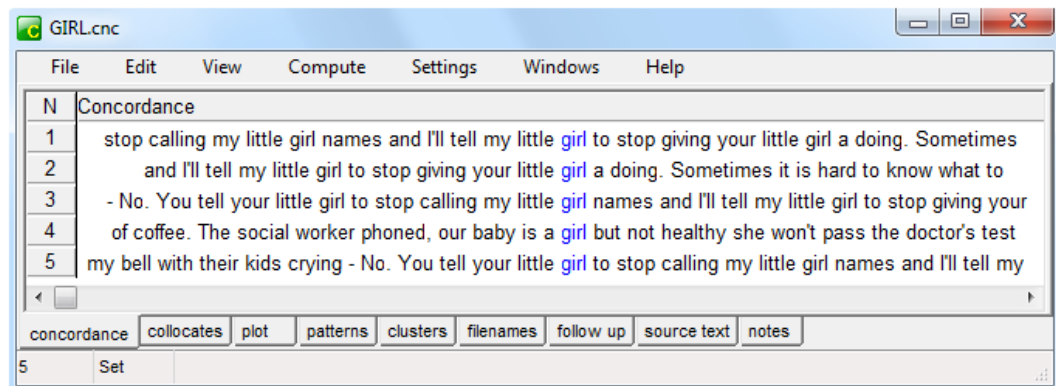
## ANEXO CP<sub>2</sub> – Voz poética de la madre adoptiva (MA)

- a. La lista de concordancias de las palabras clave

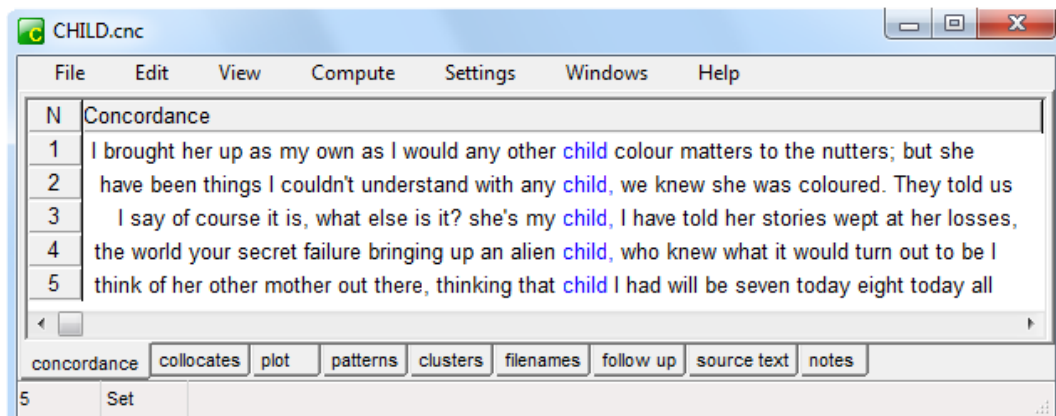
Told



Girl

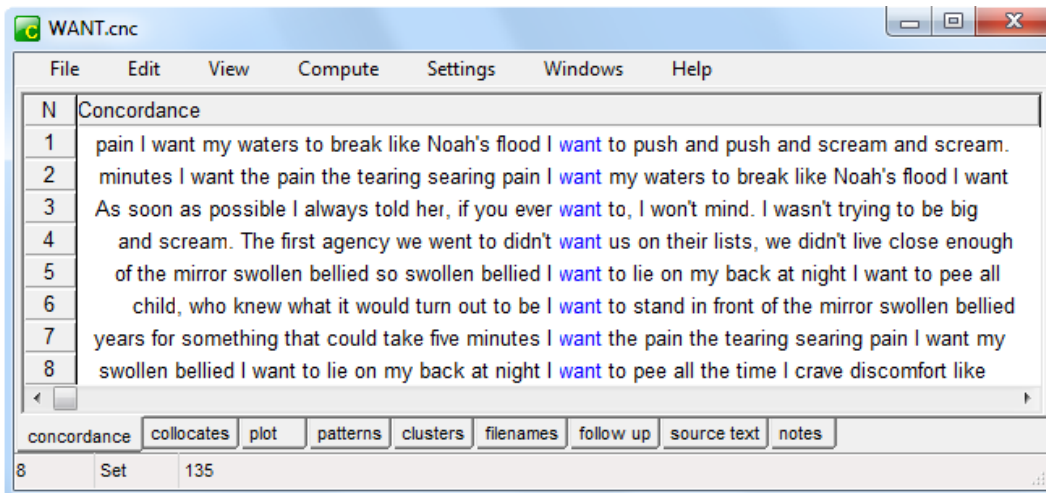


Child

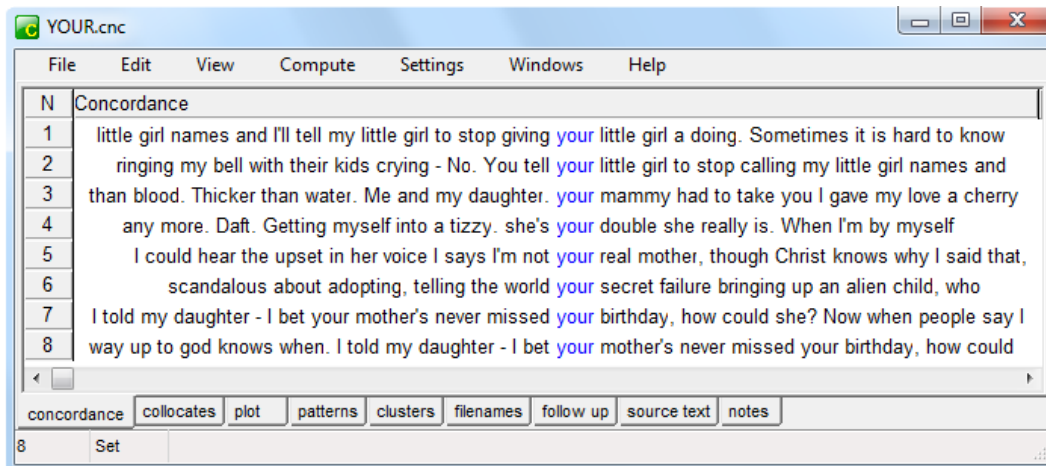




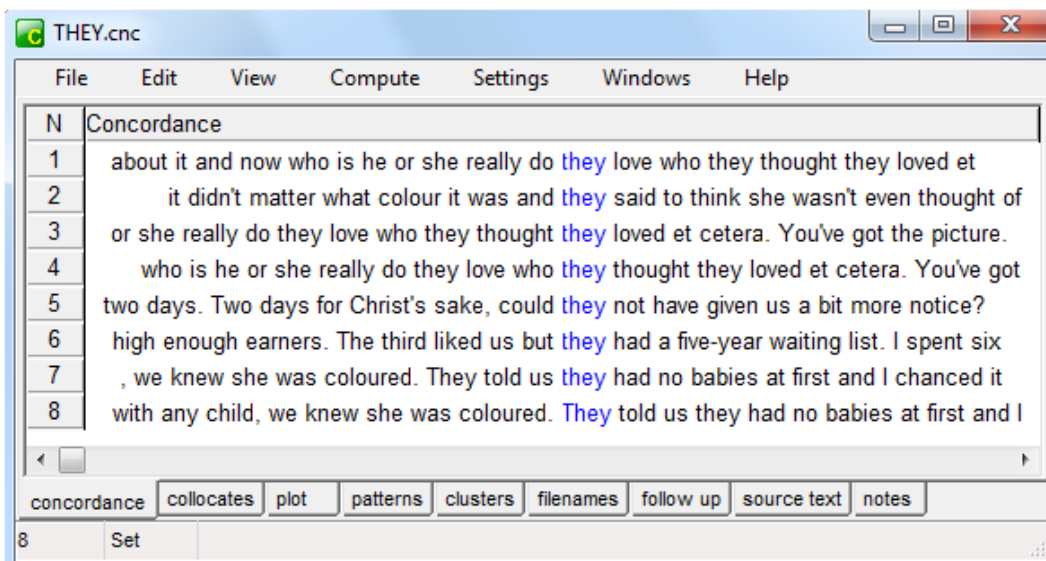
## Want



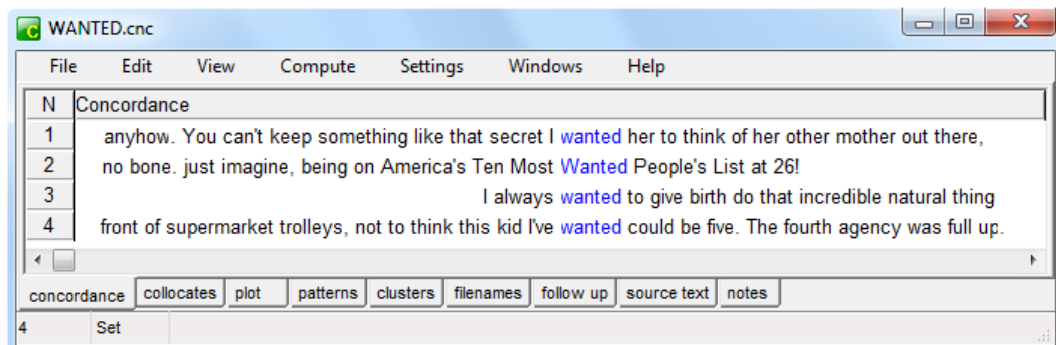
## Your



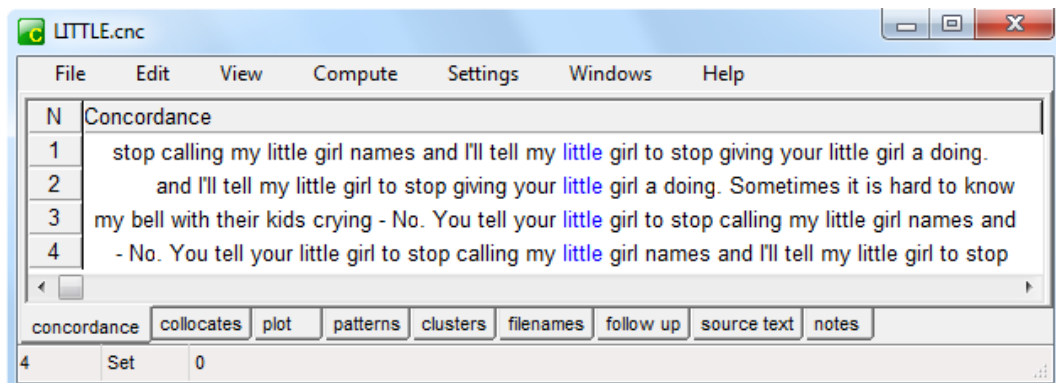
## They



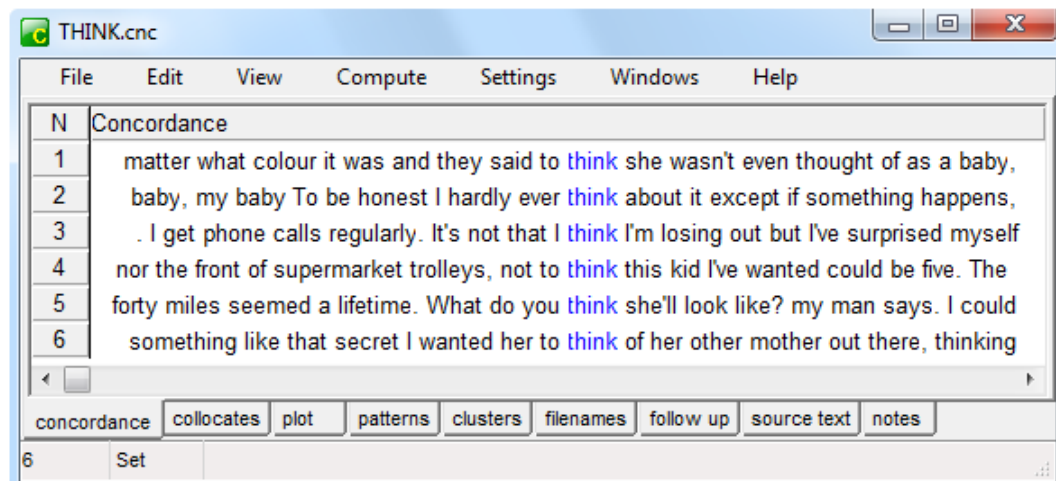
## Wanted



## Little



## Think



b. La lista de formas de palabra en los grupos léxicos, junto a las líneas de concordancias correspondientes a las formas en cada grupo.

‘ANATOMÍA Y FISIOLÓGÍA’: 21 formas de palabra

bellied	B1	2	0.14
face	B1	2	0.14
cheeks	B1	2	0.14
give_birth	B1	1	0.07
pee	B1	1	0.07
liver	B1	1	0.07
bust	B1	1	0.07
eyebrows	B1	1	0.07
eye	B1	1	0.07
eyes	B1	1	0.07
lips	B1	1	0.07
spit	B1	1	0.07
tired	B1	1	0.07
heart	B1	1	0.07
sleeps	B1	1	0.07
holding_her_breath	B1	1	0.07
blood	B1	1	0.07
bone	B1	1	0.07

‘ANATOMÍA Y FISIOLOGÍA’ – 21 casos

I always wanted to give birth do that incredible natural th  
front of the mirror swollen bellied so swollen bellied I want to  
r swollen bellied so swollen bellied I want to lie on my back at n  
n my back at night I want to pee all the time I crave discomfo  
crave chocolate or earth or liver I ca n't believe I 've tried  
wn from the kitchen I left a bust of Burns my detective stories  
h her she says , She sees my eyebrows rise . she qualifies . Hell a  
we get to the last post her eye catches at the same times as  
n a nuclear free world . Her eyes light up . she says , and sit  
as me . On the way back his face was one long smile even altho  
ese months I 've never put a face to her that looks like my dau  
picture me when I see those lips . She looks a dead spit excep  
hose lips . She looks a dead spit except of course she 's white  
s up my baby and strokes her cheeks endlessly till I get tired an  
cheeks endlessly till I get tired and say , I 'll be downstairs  
tea will redden those white cheeks , arrange a plate of biscuits  
y it on the opening night My heart started rat tat tat like a ti  
---the men can afford deeper sleeps that 's all . I listened to h  
Us two in the armchair ; me holding her breath , 'they 're ignorant let 's h  
And vice versa . Closer than blood . Thicker than water . Me and  
my love a chicken it had no bone . just imagine , being on Ame

'DESEADO': 16 formas de palabra

want	X7+	8	0.56
wanted	X7+	4	0.28
crave	X7+	2	0.14
wan	X7+	1	0.07
planned	X7+	1	0.07

'DESEADO' – 16 casos

I always wanted to give birth do that incredible na  
new what it would turn out to be I want to stand in front of the mirror swo  
ollen bellied so swollen bellied I want to lie on my back at night I want t  
want to lie on my back at night I want to pee all the time I crave discomf  
night I want to pee all the time I crave discomfort like some women crave ch  
I crave discomfort like some women crave chocolate or earth or liver I ca n'  
ing that could take five minutes I want the pain the tearing searing pain I  
he pain the tearing searing pain I want my waters to break like Noah 's flo  
ters to break like Noah 's flood I want to push and push and scream and scr  
he first agency we went to did n't want us on their lists , we did n't live  
leys , not to think this kid I 've wanted could be five . The fourth agency w  
d hid everything that there wasnie wan giveaway sign left I put Marx Engel  
, If I 'm not who is , but all my planned speech went out the window I always  
keep something like that secret I wanted her to think of her other mother ou  
le I always told her , if you ever want to , I wo n't mind . I was n't tryi  
ine , being on America 's Ten Most Wanted People 's List at 26 !

## ‘DISCURSO: COMUNICACIÓN’: 35 formas de palabra

says	Q2.1	8	0.56
told	Q2.1	6	0.42
said	Q2.1	5	0.35
voice	Q2.1	3	0.21
say	Q2.1	3	0.21
talk	Q2.1	3	0.21
saying	Q2.1	2	0.14
stories	Q2.1	2	0.14
says_to_hell	Q2.1	1	0.07
speech	Q2.1	1	0.07
telling	Q2.1	1	0.07

## ‘DISCURSO: COMUNICACIÓN’ – 35 casos

we could n't , and then my man said ( we did n't have test tubes and  
being communists ) . The second told us we were n't high enough earne  
agency was full up . The fifth said yes but again no babies . Just a  
as we were going out the door I said oh you know we do n't mind the c  
he loo A poster of Paul Robeson saying give him his passport I took dow  
ft a bust of Burns my detective stories and the Complete Works of Shelle  
rkers rustle underneath her she says , She sees my eyebrows rise . sh  
er and sickle on the wall . she says To Hell with this . Baby or no baby . Ye  
this . Baby or no baby . Yes I says . Yes yes yes . I 'd like this b  
world . Her eyes light up . she says , and sits down for another cup

hink she 'll look like ? my man says . I could tell he was as nervous  
 but she did n't seem to mind I told her any day now my darling any d  
 s white ; lightning white . She says in her soft Highland voice What  
 . She says in her soft Highland voice What could I do ? She comes in s  
 endlessly till I get tired and say , I 'll be downstairs . I put th  
 t I could hear the upset in her voice I says I 'm not your real mother  
 d hear the upset in her voice I says I 'm not your real mother , thou  
 her , though Christ knows why I said that , If I 'm not who is , but  
 not who is , but all my planned speech went out the window I always bel  
 window I always believed in the telling anyhow . You ca n't keep somethi  
 he way up to god knows when . I told my daughter---I bet your mother  
 how could she ? Now when people say I say of course it is , what els  
 s it ? she 's my child , I have told her stories wept at her losses ,  
 e 's my child , I have told her stories wept at her losses , laughed at  
 's all . I listened to hear her talk , and when she did I heard my vo  
 k , and when she did I heard my voice under hers and now some of her m  
 t 's why I do n't like all this talk about her being black , I brough  
 atters to the nutters ; but she says my daughter says it matters to h  
 ters ; but she says my daughter says it matters to her I suppose ther  
 we knew she was coloured . They told us they had no babies at first a  
 ter what colour it was and they said to think she was n't even though  
 mething happens , you know daft talk about darkies . Racialism . Moth  
 imes it is hard to know what to say that will comfort . Us two in th  
 same ; I 've had to stop myself saying , 'drop it , you 'll get hurt' .  
 . As soon as possible I always told her , if you ever want to , I wo

#### d. OLD TONGUE

1 When I was eight, I was forced south.  
2 Not long after, when I opened  
3 my mouth, a strange thing happened.  
4 I lost my Scottish accent.  
5 Words fell off my tongue:  
6 *eedyit, dreich, wabbit, crabbit*  
7 *stummer, teuchter, heidbanger,*  
8 *so you are, so am ur, see you, see ma ma,*  
9 *shut yer geggie or I'll gie you the malkie!*

10 My own vowels started to stretch like my bones  
11 and I turned my back on Scotland.  
12 Words disappeared in the dead of night,  
13 new words marched in: ghastly, awful,  
14 quite dreadful, *scones* said like *stones*.  
15 *Pockey hats* into icecream cones.  
16 Oh where did all my words go –  
17 my old words, my lost words?  
18 Did you ever feel sad when you lost a word,  
19 did you ever try and call it back  
20 like calling in the sea.  
21 I f I could have found my words wandering,  
22 I swear I would have taken them in,  
23 swallowed them whole, knocked them back.

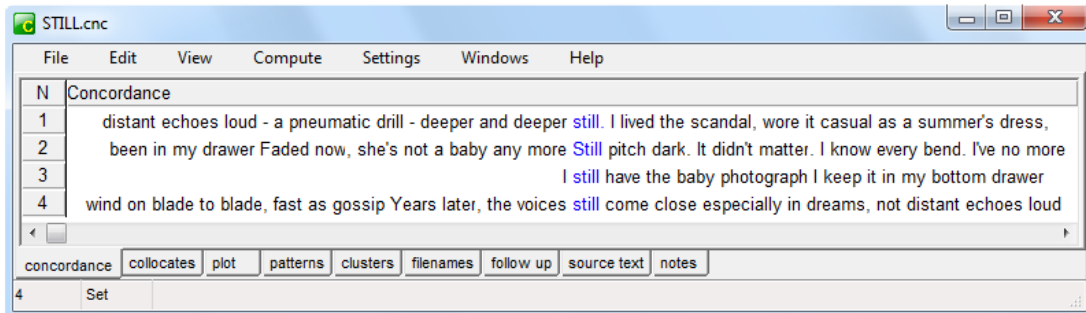
Jackie Kay (2005: 50)



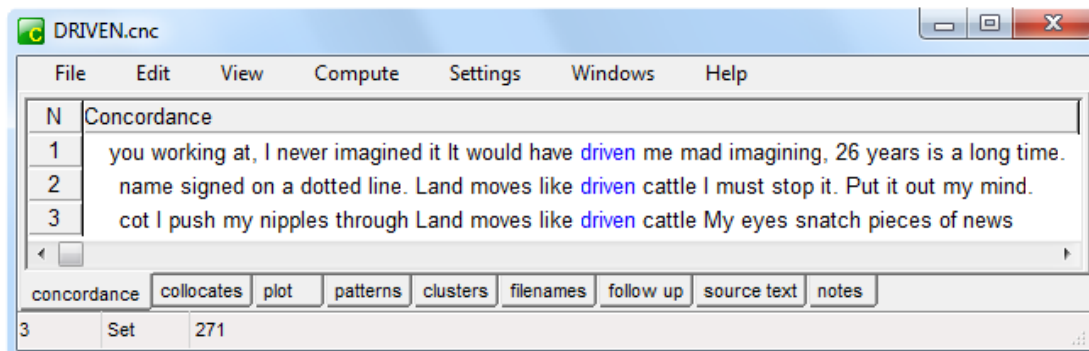
## ANEXO CP<sub>3</sub> – Voz poética de la madre biológica (MB)

- a. La lista de concordancias de las palabras clave

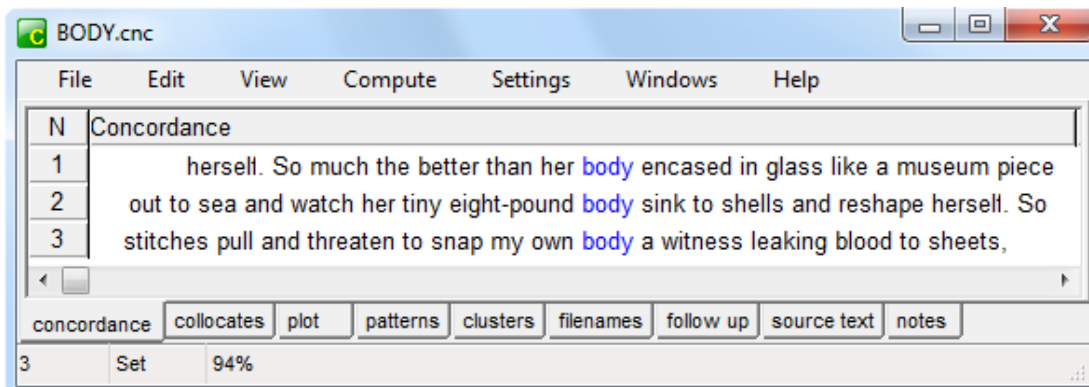
Still



Driven



Body



## Never

NEVER.cnc

File Edit View Compute Settings Windows Help

N Concordance

1 able. At night I lie practising my lines but 'sorry' never seems large enough nor 'I can't see you,

2 . I get right under the duvet and murmur you'll never really know your mother. I know who she

3 I am taller, thinner what are you working at, I never imagined it It would have driven me mad

4 sun went out just like that almost as if it had never been, hard to imagine now the way it fell

5 is wrinkling does she imagine me this way I never thought it would be quicker than walking

6 eyes in my dreams I cannot pretend she's never been my stitches pull and threaten to

7 , we'd melt nothing, nothing would matter He never saw her. I looked for him in her; for a

concordance collocates plot patterns clusters filenames follow up source text notes

7 Set 632

b. El listado de formas de palabra en los grupos léxicos, junto a la lista de concordancias correspondientes a las formas en cada grupo

‘DISCURSO Y COMUNICACIÓN’: 6 formas de palabra

say	Q2.1	1	0.10
gossip	Q2.1	1	0.10
voices	Q2.1	1	0.10
whisper	Q2.1	1	0.10
talk	Q2.1	1	0.10
blether	Q2.1	1	0.10

‘DISCURSO Y COMUNICACIÓN’- 6 casos

ll this character does is kiss and say sorry go and come back , we are all  
 e wind on blade to blade , fast as gossip Years later , the voices still come  
 , fast as gossip Years later , the voices still come close especially in drea  
 esus sandals . All but the softest whisper : Now my secret is the hush of heav  
 m Her hair is loose curls Does she talk broad Glasgow ? Maybe they moved ye  
 efore The birds began their ritual blether I wrapped her up in purple wrapping

'PARENTESCO': 3 formas de palabra

mother S4        3        0.31

'PARENTESCO' – 3 CASOS

s headlines strung out on a line : MOTHER DROWNS BABY IN THE CLYDE The rhythm  
s my forehead headline in thin ink MOTHER GIVES BABY AWAY Nobody would ever g  
mur you 'll never really know your mother . I know who she thinks I am---she

## ‘PLANTAS’: 8 formas de palabra

trees	L3	2	0.20
seed	L3	1	0.10
willow	L3	1	0.10
garden	L3	1	0.10
bush	L3	1	0.10
roses	L3	1	0.10
grass	L3	1	0.10

## ‘PLANTAS’ – 8 casos

the exact time for that particular seed to be singled out amongst all other  
er pillow Bury her under a weeping willow Or take her far out to sea and watc  
hen I got home I went out into the garden - the frost bit my old brown boots  
ang Ye banks and braes , planted a bush of roses , read the Book of Job , c  
anks and braes , planted a bush of roses , read the Book of Job , cursed mys  
rned like horses , folk stood like trees their eyes fixed on us - it made me  
s , people 's faces . Suddenly the trees lost their nerves and the grass pas  
he trees lost their nerves and the grass passed the wind on blade to blade ,

‘FORMA’: 8 formas de palabra

Wrinkling	O4.4	2	0.20
line	O4.4	2	0.20
reshape	O4.4	1	0.10
lines	O4.4	1	0.10
curls	O4.4	1	0.10
bend	O4.4	1	0.10

‘FORMA’ – 8 casos

s grey The skin around my neck is wrinkling does she imagine me this way I nev  
ght-pound body sink to shells and reshape herself . So much the better than  
of news headlines strung out on a line : MOTHER DROWNS BABY IN THE CLYDE  
her , My name signed on a dotted line . Land moves like driven cattle I  
le . At night I lie practising my lines but 'sorry' never seems large enou  
s grey The skin around my neck is wrinkling Does she imagine me this way ? She  
s tall and slim Her hair is loose curls Does she talk broad Glasgow ? Mayb  
It did n't matter . I know every bend . I 've no more terror . Going hom

‘TIEMPO : COMIENZO’ : 4 formas de palabra

Still	T2++	3	0.31
constant	T2++	1	0.10

‘TIEMPO: COMIENZO’ – 4 casos

I still have the baby photograph I keep it  
 ries me over the frigid earth the constant chug a comforter a rocking cradle  
 s gossip Years later , the voices still come close especially in dreams ,  
 eumatic drill---deeper and deeper still . I lived the scandal , wore it ca

'TIEMPO': 9 formas de palabra

never	T1	7	0.72
time	T1	2	0.20

**'TIEMPO' – 9 casos**

ling does she imagine me this way I never thought it would be quicker than wal  
han walking down the mainstreet The time , the exact time for that particular  
the mainstreet The time , the exact time for that particular seed to be singl  
my dreams I can not pretend she 's never been my stitches pull and threaten t  
t nothing , nothing would matter He never saw her . I looked for him in her ;  
just like that almost as if it had never been , hard to imagine now the way i  
lie practising my lines but 'sorry' never seems large enough nor 'I ca n't see  
under the duvet and murmur you 'll never really know your mother . I know who  
thinner what are you working at , I never imagined it It would have driven me



c. *Ye Banks and Braes* y *The Banks o Doon*

**Ye Flowery Banks**

Ye flowery banks o bonie Doon,  
How can ye blume sae fair?  
How can ye chant, ye little birds,  
And I sae fu o care?

Thou'll break my hear, thou bonie bird,  
That sings upon the bough:  
Thou minds me of the happy days  
When my fause Luve was true!

Thou'll break my heart, thou bonie bird,  
That sings beside thy mate:  
For sae I sat, and sae I sang,  
And wist na o my fate!

Aft hae I rov'd by bonie Doon,  
To see the woodbine twince,  
And ilka bird sang o its luv,  
And sae did I o mine.

Wi lightsome heart I pu'd a rose  
Frae aff its thorny tree,  
And my fause luv staw my rose,  
But left the thorn wi me.

Robert Burns, en Mackay, 1993: 419

**The Banks o Doon**

Ye banks and braes o bonnie Doon,  
How can ye bloom sae fresh and fair?  
How can ye chant, ye little birds,  
And I saw weary fu o care

Thou'll break my heart, thou warbling bird,  
That wantons thro the flowering thorn!  
Thou minds me o departed joys,  
Departed never to return.

Aft hae I rov'd by bonie Doon  
To see the rose and woodbine twine,  
And ilka bird sang o its luv,  
And fondly sae dis I o mine.  
Wi lightsome heart I pu'd a rose,  
Fu sweet upon its thorny tree!  
And my fause luv staw my rose –  
But ah! he left the thorn wi me.

Robert Burns, en Mackay, 1993: 419-420

d. Lady Lazarus

I have done it again.  
One year in every ten  
I manage it –

A sort of walking miracle, my skin  
Bright as a Nazi lampshade  
My right foot

A paperweight,  
My face a featureless, fine  
Jew linen.

Peel off the napkin  
O my enemy.  
Do I terrify? –

The nose, the eye pits, the full set of teeth?  
The sour breath  
Will vanish in a day

Soon, soon the flesh  
The grave cave ate will be  
At home on me

And I a smiling woman.  
I am only thirty.  
And like the cat I have nine times to die.

This is Number Three.  
What a trash  
To annihilate each decade.

What a million filaments.  
The peanut-crunching crowd  
Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot –  
The big strip tease.  
Gentleman, ladies

These are my hands  
My knees  
I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman.  
The first time it happened I was ten.  
It was an accident.

The second time I meant  
To last it out and not come back at all.  
I rocked shut

As a seashell.  
They had to call and call  
And pick the worms off me like sticky pearls.

Dying  
Is an art, like everything else.  
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.  
I do it so it feels real.  
I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.  
It's easy enough to do it and stay put.  
It's theatrical

Comeback in broad day  
To the same place, the same face, the same brute  
Amused shout:

'A miracle!'  
That knocks me out.  
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge  
For the hearing of my heart –  
It really goes.

And there is a charge, a very large charge  
For a word or a touch  
Or a bit of blood

Or a piece of my hair or my clothes.  
So, so, Herr Doktor.  
So, Herr Enemy.

I am your opus,  
I am your valuable,  
The pure gold baby

That melts to a shriek.  
I turn and burn.  
Do not think I underestimate your great concern.

Ash, ash –  
You poke and stir.  
Flesh, bone, there is nothing there –

A cake of soap,  
A wedding ring,  
A gold filling.

Herr God, Herr Lucifer  
Beware  
Beware.

Out of the ash  
I rise with my red hair  
And I eat men like air.

Silvia Plath (1965: 8-11)