



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

---

---

La descripción y las figuras retóricas que la construyen en  
cuatro textos de *Bestiario* de Juan José Arreola

T E S I S

que para obtener el título de  
licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas  
presenta:  
René Jiménez Hernández

Asesora:

Dra. María de los Ángeles Adriana Ávila Figueroa



Ciudad Universitaria, mayo de 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

Agradezco a los miembros del sínodo: Adriana de Teresa Ochoa, Jorge Aguilera López, Juan Coronado López y Verónica García Ruiz, por sus amables comentarios y sugerencias, que sin duda enriquecieron este trabajo.

Agradezco especialmente a Adriana Ávila Figueroa por sus valiosas lecturas y su incalculable paciencia para que este trabajo llegara a su término.

Dedico este trabajo a mis padres, que, sin saberlo, me han dado todo.

A mis hermanos y amigos, criaturas admirables.

A Vero, compañera de hace mil años.

*Toda belleza es formal.*

Juan José Arreola, "Cláusulas".

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>1. MARCO TEÓRICO</b> .....	8
1.1. LA RETÓRICA Y LA <i>ELOCUTIO</i> .....	8
1.2. LA DESCRIPCIÓN EN LA RETÓRICA .....	13
1.3. EL CONCEPTO DE <i>FIGURAS RETÓRICAS</i> .....	20
1.3.1. <i>Las figuras de Bestiario</i> .....	23
<b>2. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS</b> .....	47
2.1. “AVES DE RAPIÑA”. CAZADORAS CAZADAS .....	50
2.1.1. <i>El espacio degradado</i> .....	52
2.1.2. <i>El cuerpo degradado</i> .....	55
2.2. “EL HIPOPÓTAMO”. EXPULSADO DEL PARAÍSO .....	61
2.2.1. <i>La melancolía colosal</i> .....	61
2.2.2. <i>El cuerpo colosal</i> .....	66
2.3. “LAS FOCAS”. FOCAS ESTANCADAS .....	71
2.3.1. <i>Alegoría del coito</i> .....	72
2.3.2. <i>Alegoría de la fecundación</i> .....	76
2.3.3. <i>Las hermanas</i> .....	81
2.4. “EL RINOCERONTE”. LA SUMISIÓN DE LA BESTIA .....	83
2.4.1. <i>Guerra y apareamiento</i> .....	84
2.4.2. <i>Metamorfosis y amansamiento</i> .....	90
2.5. LA DESCRIPCIÓN Y <i>BESTIARIO</i> . ANIMALIDAD PERDIDA .....	93
2.5.1. <i>Topografía</i> .....	94
2.5.2. <i>Pragmatografía</i> .....	96
2.5.3. <i>Prosopografía y etopeya</i> .....	99
<b>CONCLUSIONES</b> .....	104
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	113
FUENTES DIRECTAS .....	113
FUENTES GENERALES .....	113
<b>APÉNDICES</b> .....	115
APÉNDICE 1. FIGURAS RETÓRICAS DE “AVES DE RAPIÑA” .....	115
APÉNDICE 2. FIGURAS RETÓRICAS DE “EL HIPOPÓTAMO” .....	121
APÉNDICE 3. FIGURAS RETÓRICAS DE “LAS FOCAS” .....	126
APÉNDICE 4. FIGURAS RETÓRICAS DE “EL RINOCERONTE” .....	132

## INTRODUCCIÓN

Juan José Arreola (Ciudad Guzmán, 1918 – Guadalajara, 2001) forma parte del canon de la literatura mexicana de mediados del siglo XX. Su formación autodidacta, su multifacética juventud y su labor incansable como editor y difusor cultural, son aspectos de su biografía que no dejan de asombrar. La obra escrita de Arreola es relativamente breve; no obstante, cada uno de sus libros muestra a un escritor erudito, preocupado por la frase exacta y gustoso de los juegos del lenguaje. Arreola incursionó en prácticamente todos los géneros y retomó otros antiguos, como la fábula, la parábola, el epigrama y el aforismo. Además, no fue ajeno a la experimentación, pues algunos de sus textos están hechos como si fueran comerciales de radio o televisión, noticias, cartas, falsas reseñas bibliográficas o el diario personal. Entre todo este cúmulo de géneros y formas híbridas, está un bestiario, que será el objeto de análisis de esta tesis. Los textos que componen el libro fueron publicados en *Punta de plata* (1959), que conjuntó los textos de Arreola y los dibujos de los respectivos animales, hechos por el pintor Héctor Xavier. En ediciones posteriores, Arreola excluyó los dibujos y agregó más textos y otras secciones al que actualmente se conoce como *Bestiario*.

Una primera lectura de *Bestiario* da cuenta de textos aparentemente sencillos, que no ameritarían un análisis demasiado detallado. Estos textos funcionan como la parte de un todo: un repertorio de descripciones de unos cuantos animales. Brevedad, sencillez, ironía, juego, son aspectos que resaltan de forma inmediata; sin embargo, en su aparente sencillez, algunos esconden un lenguaje complejo, intencionalmente artificioso. La voz descriptiva simula el tono sobrio y neutro de un naturalista erudito, observador atento y minucioso, que intenta captar al animal por sus rasgos más sobresalientes, rasgos, no obstante, expresados

con lenguaje figurado y permeados de humor, ironía y desolación. Como afirma Yurkievich (1997: 200): “Arreola mezcla todas las concepciones naturales, la mágica, la mítica, la animista con la científica. A menudo adopta los tecnicismos de la biología moderna, mas no en sentido propio sino el figurado, para caracterizar traslativamente a un animal que trata, como al ajolote o a las focas, como indecisa intersección con otros géneros o estadios zoológicos”.

Entre los artificios que saltan a primera vista, uno es, precisamente, la forma en que se realiza la descripción en algunos textos de *Bestiario*. Por ello, el objetivo de esta tesis será analizar cómo está articulada la descripción en cuatro textos que elegí del libro de Arreola. La elección se basó en los siguientes criterios: que predominara en ellos la descripción y que se refirieran a animales en cautiverio. Los textos que seleccioné son “Aves de rapiña”, “Las focas”, “El hipopótamo” y “El rinoceronte”, en los cuales encuentro las siguientes características generales: la condición de encierro da pie a descripciones que resaltan la degradación física del animal; sus cuerpos, otrora dignos de admiración, en el encierro son objeto de comparaciones y asociaciones que los degradan: domesticados, inmóviles, petrificados y cosificados. También los nuevos espacios son descritos como lugares degradados: jaulas que oprimen y hacinan, que despojan a los animales de su condición salvaje y que restringen sus movimientos.

Aunque Arreola nunca publicó obras en verso, su intención, afirmaba, era buscar una prosa que se alejara de lo narrativo y que fuera más cercana a la poesía, por lo que intentó que parte de su prosa fuera “poética”. Por lo cual, considero que las llamadas “figuras retóricas” serían un método apropiado para analizar esta “prosa poética”. En este sentido, dado que, hasta donde sé, *Bestiario* no ha sido abordado como si se tratara de

poemas en prosa, esta tesis podría fungir como una propuesta de análisis de la prosa arreolana a partir de un modelo teórico que suele ser enfocado al discurso en verso.<sup>1</sup>

Las llamadas “figuras retóricas” forman parte de un entramado teórico muy amplio, la retórica. Desde la Edad Media, por circunstancias diversas, la retórica se fue especializando en el estudio y práctica de textos literarios, empleando para ello tropos y figuras. Dentro de las numerosas clasificaciones que hay de éstas, emplearé el modelo propuesto por Antonio Mayoral, basado en una clasificación de H. F. Plett. Su modelo se estructura a partir de los niveles lingüísticos y de dos conceptos básicos: *licencia* (transgresión de una norma gramatical) y *equivalencia* (reforzamiento de una norma gramatical). Así, una figura retórica se efectúa en un nivel lingüístico, ya sea transgrediendo una norma o reforzándola. Así, en el nivel fonológico, hay licencias fonológicas (metafonemas) y equivalencias fonológicas (isofonemas); en el nivel morfológico, hay licencias morfológicas (metamorfemas) y equivalencias morfológicas (isomorfemas); y así sucesivamente para los demás niveles (sintáctico, textual, semántico y grafemático).

Como mencioné, los textos elegidos son predominantemente descriptivos. Desde el punto de vista retórico, la descripción es una “familia de figuras” que intenta, mediante las palabras precisas, “poner ante los ojos” del receptor el objeto descrito. En realidad, la figura de la descripción es un conjunto de recursos (epítetos, símiles, enumeraciones, etc.) cuya finalidad es que el receptor perciba al objeto descrito tal y como el descriptor lo concibe. Para que el descriptor logre transmitir la misma imagen que tiene del objeto descrito, no

---

<sup>1</sup> Es necesario aclarar que el discurso literario en general, ya sea prosa o verso, constantemente se expresa con artificios retóricos, concebidos éstos como recursos del lenguaje en sus distintos niveles; sin embargo, considero que no suele haber muchos estudios literarios de prosa en los que se emplee las figuras retóricas como modelo teórico.

recurre a la acumulación de detalles, pues abrumaría al receptor, sino que debe echar mano de otros recursos, como la metáfora, que en una o dos palabras sintetizan toda una forma de concebir el objeto descrito.

Entonces, el análisis de los textos de Arreola partirá del supuesto de que éstos están hechos a partir de una figura básica, la descripción; y para elaborarla, el descriptor emplea otras figuras retóricas; en conjunto, el texto se carga de significaciones que, mediante este análisis, serán más perceptibles y nos darán otra visión del animal y del *Bestiario* mismo.

Esta tesis está compuesta de dos capítulos. En el primero hago una breve síntesis de la retórica y sus partes, ya que me parece necesario ubicar el lugar que ocupan en ella los tropos y figuras. Posteriormente, como la descripción será la base de los análisis, me parece oportuno revisar cómo ha sido definida la descripción en el ámbito retórico para ver qué aspectos retomaré de ella para el análisis. Ya que la descripción se conforma por medio de otras figuras retóricas, explico qué entiendo por *figura retórica*, y expongo la clasificación de Antonio Mayoral que tomo como modelo para mi análisis. Además, hago una “lista” con las figuras retóricas que encuentro en los textos, doy una breve definición y un ejemplo proveniente de los textos.

En el segundo capítulo analizo los textos elegidos. La estructura de un bestiario se presta para que cada texto que lo compone pueda ser estudiado como una unidad independiente; por tanto, analizaré cada texto relacionándolo mínimamente con los demás. Luego de los cuatro análisis, las similitudes, constantes y diferencias de cada descripción son retomadas y sintetizadas en un apartado al final del capítulo.



# 1. MARCO TEÓRICO

## 1.1. LA RETÓRICA Y LA *ELOCUTIO*

El objetivo de este apartado es hacer una breve síntesis de las partes principales de la retórica, especialmente de sus fases elaborativas, ya que, como algunos autores explican, una de éstas fue la que pervivió por sobre las otras: la *elocutio* (Pozuelo Yvancos, 1989a: 11-14; Albaladejo, 1989: 35-38). Cabe subrayar que una de las “cualidades” de la *elocutio* es el *ornatus*, concepto que abarca las llamadas “figuras retóricas”, principal eje teórico que seguiré para analizar los textos de *Bestiario* de Juan José Arreola.

La retórica clásica es un “corpus doctrinal” (Mayoral, 1995: 11) que abarca gran parte del proceso de elaboración de un discurso oral y escrito destinado a la persuasión, cuyas primeras sistematizaciones se remontan al siglo V a. n. e.<sup>2</sup> Aristóteles sistematizó y dio un carácter filosófico a la retórica; asimismo, articuló y definió sus tres géneros tradicionales (Pujante, 2003: 37; Aristóteles, 1994, libro I, capítulo 3): el orador debía conocer el asunto de su discurso, que podía ser tratado desde una perspectiva externa, es decir, atendiendo al destinatario, a partir de lo cual el discurso (*genus*) podía ser judicial, deliberativo o forense y epidíctico o demostrativo; o bien podía abordar el tema por la forma en que era tratado el asunto, lo cual deriva en las cuestiones (*quastiones*).

Así, el género judicial está constituido por los discursos dirigidos a un juez para que éste decida la culpabilidad o inocencia de alguien. El género deliberativo trata asuntos que

---

<sup>2</sup> En Siracusa, Gelón e Hierón expropiaron tierras, pero con la llegada de la democracia ello se anuló, lo cual provocó numerosos conflictos judiciales. Córax y posteriormente Tisias se encargaron de enseñar la forma de convencer a los jueces y ganar esos juicios. Así surge una escuela del convencimiento, que muy pronto se propagó a Atenas (Azaustre y Casas, 1997: 9).

se verificarán en el futuro; son discursos pronunciados en asambleas que pretenden aconsejar o disuadir sobre algo útil o inútil. Finalmente, el género epidíctico está conformado por los discursos que tienen por objetivo alabar o denostar a alguien o algo; ya no se trata de decidir sobre un asunto, por lo que “cobra más protagonismo el propio discurso como objeto de valor artístico” (Azaustre y Casas, 1997: 14-15).

Por su parte, la cuestión (*quaestio*), es decir, el asunto del discurso en sí mismo, se clasifica según “su grado de complejidad, su grado de concreción y el elemento esencial de la disputa (*status*)” (Azaustre y Casas, 1997: 15). Según su complejidad, la cuestión se divide en tres tipos: simple (la controversia trata un solo asunto), compuesta (se trata más de un asunto) y comparativa (se cotejan varios asuntos). Según su concreción, hay una cuestión infinita, que trata temas abstractos y generales; y una cuestión finita, que trata temas concretos e individuales (Azaustre y Casas, p. 15). Finalmente, la cuestión según el punto central de la discusión da lugar a los conflictos (*status*) (Azaustre y Casas, 1997: 16-17).<sup>3</sup>

Luego de que el orador es consciente del tipo de asunto que tratará y a quién se destinará, viene la *elaboración concreta* del discurso y su exposición ante el público. De acuerdo con Mayoral, Quintiliano fijó la estructura de los discursos en cinco grandes bloques: *inventio*, *dipositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio* o *actio*. Las tres primeras operaciones están relacionadas con la elaboración misma del discurso; las dos últimas están destinadas a la emisión-actualización y recepción del mensaje (Mayoral, 1995: 16).

---

<sup>3</sup> Hay cuatro tipos de conflictos. En el *conflicto de conjetura* una parte del conflicto niega lo que la otra afirma. En el *conflicto de delimitación del hecho* alguien admite haber cometido una acción, pero niega que sea ésa de la que se le acusa. El *conflicto de adecuación a la norma* se admite la autoría de la acción, “pero se discrepa sobre si éste se ajusta o no a la norma o a derecho”. En el *conflicto de impugnación* se discute la legalidad del proceso mismo, pues se pone en entredicho la dignidad o capacidad del acusador de plantear tal acusación (Azaustre y Casas, 1997: 20-22).

La fase de la *inventio* tiene por objeto la búsqueda de contenidos o “materiales temáticos apropiados a cada género” (Mayoral, 1995: 16). Un discurso atiende un asunto; para tratarlo, el orador selecciona los contenidos o ideas más adecuados.<sup>4</sup> Por ello, la *inventio* no significa “invención”, sino “hallazgo”, pues el orador debe hallar las mejores ideas para sus propósitos (Azaustre y Casas, 1997: 23).

En la fase de la *dispositio* se articulan y ordenan, para que sean más persuasivos, los contenidos hallados en la *inventio*. Se trata de ordenar los “constituyentes mayores del discurso” (Azaustre y Casas, 1997: 70). Desde la *Rethorica ad Herennium*, los rétores han insistido en que ambas fases están estrechamente vinculadas, pero hubo una tendencia a subordinar la *dispositio* a la *inventio*, y pocos se ocuparon de aquélla, en favor de ésta.<sup>5</sup>

Con la *elocutio* se intenta “la construcción de una microestructura que permitiera la comprensión de la totalidad del texto [...], pero a la vez esa microestructura debía ser lo suficientemente bella para atraerle [al destinatario] y mantener su atención hacia lo que estaba oyendo” (Albaladejo, 1989: 124). Esta fase se asienta en dos bases fundamentales: las cualidades o virtudes elocutivas y los registros elocutivos. Las virtudes expresan un ideal de perfección en el conocimiento de la lengua; son la *puritas*, la *perspicuitas*, el *ornatus* y el *decorum*.

La *puritas* (pureza) se refiere a la corrección gramatical. El orador en todo momento debía apegarse a las normas gramaticales, cuyos ámbitos son las unidades palabra y oración. Los vicios son todos aquellos usos que desobedezcan dichas normas: para el ámbito de la palabra, el vicio es llamado *barbarismus*; para la oración, *soloecismus*. Sin

---

<sup>4</sup> Estas ideas están tipificadas, “encasilladas”, en los *topoi* o *loci* (tópicos o lugares). Para un desarrollo más completo de los *topoi* retóricos y de la *inventio* en general, véase Albaladejo (1989: 73-116); Azaustre y Casas (1997: 22-68).

<sup>5</sup> Para un desarrollo más amplio de la *dispositio*, véase Albaladejo (1989: 73-116); Azaustre y Casas (1997: 69-80).

embargo, el orador tenía siempre la posibilidad de trasgredir las reglas si las razones para ello obedecían a la búsqueda de un discurso “bello”. Estas licencias permitían que el barbarismo fuera considerado como *metaplasmo*, y el solecismo, como *figura* (Mayoral, 1995: 19).

La cualidad de la *perspicuitas* (claridad) busca que el discurso sea fácilmente inteligible. En relación con la palabra y la oración, el orador debe buscar las palabras adecuadas; esto es, las que se consideran de “buen uso”; y las oraciones han de estar construidas de tal manera que sus constituyentes siempre sean identificados. Si el orador hace más complejo su discurso, se acerca a la *obscuritas*, el vicio o desvío de esta norma (Mayoral, 1995: 20-21). Sin embargo, como en el caso de la pureza, si los desvíos están originados por razones de ornato, el vicio es considerado licencia. La oscuridad suele estar representada, en el ámbito de la palabra, por la anfibología o ambigüedad, y en general por palabras que se consideran “no apropiadas”. En relación con la oración, la oscuridad se presenta por construcciones sintácticas confusas (Mayoral, 1995: 21).

La cualidad del *ornatus* (ornato) busca el “embellecimiento” del discurso para hacerlo más atractivo y, por eso, más persuasivo (Azaustre y Casas, 1997: 82-93). Esta exornación depende –dice Mayoral– de los parámetros del decoro, del estilo elocutivo y de los tipos de discurso retórico. Para lograr satisfactoriamente este ornato, se requiere un dominio del lenguaje y de todos los recursos que pueden tomarse de todos los niveles de la lengua. Esos artificios están agrupados y denominados en relación, básicamente, con las unidades palabra y oración. De acuerdo con la tradición retórica, vinculados con la palabra están los *metaplasmos* (recursos fónicos y gráficos) y los *tropos* (recursos léxico-semánticos). Respecto de la oración, están las *figuras* (de naturaleza morfosintáctica, semántica y pragmática) y la composición (*compositio*, que se ocupa de la estructura global

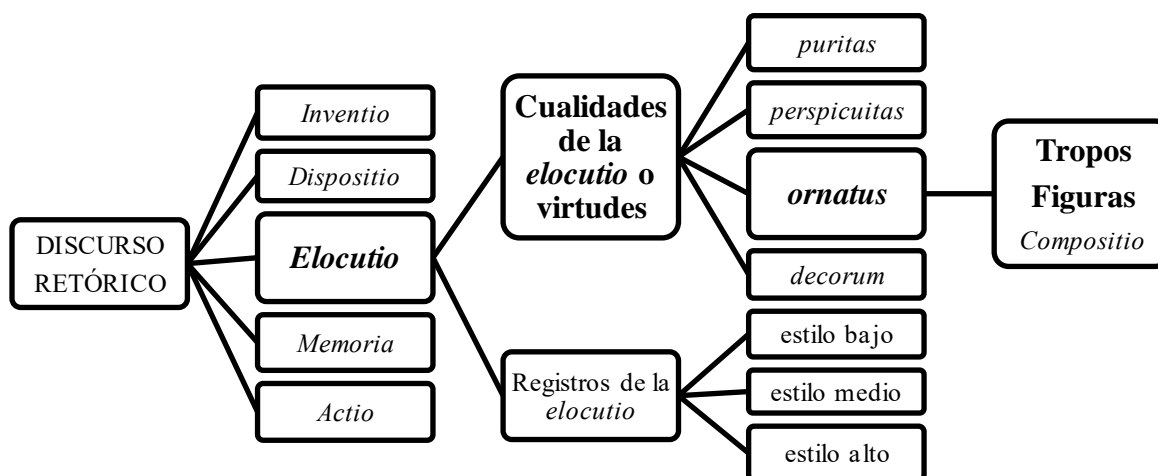
y orden del texto o discurso) (Mayoral, 1995: 24). Por su parte, los vicios se presentan cuando se considera que hay un “exceso” en la cantidad de estos recursos, o bien como “defecto”, esto es, cuando alguno no es usado “apropiadamente”.

Finalmente, el *decorum* (decoro) tiene dos alcances: el “decoro interno” busca una integración del contenido y su materialización lingüística; y el “decoro externo” se dirige a que el discurso mismo, contenido y su expresión, corresponda adecuadamente con su emisión y recepción. Los vicios del decoro interno surgen cuando se usan palabras “vulgares” para contenidos “nobles”, o bien cuando se usan palabras “enaltecedoras” para contenidos “bajos”. Por su parte, se cae en vicios del decoro externo cuando se emplean expresiones obscenas o sórdidas. Como en las otras virtudes, estos vicios son tolerados si los oradores los usan en aras del “arte verbal” (Mayoral, 1995: 26-27).

La otra base de la *elocutio* son los *genera dicendi* (“teoría de los estilos”): “modalidades estilísticas” conformadas según el carácter (registro) del tema tratado. Se catalogan en tres “estilos” básicos: alto, medio y bajo; los tres pueden convivir en un mismo discurso (Albaladejo, 1989: 124-127). El estilo bajo busca la enseñanza, por lo que la pureza y la claridad del lenguaje no admiten casi ningún “desvío”, y el ornato se ocupa muy poco; sus temas son personas y asuntos vulgares. El estilo medio pretende deleitar al público; las licencias están permitidas moderadamente; sus temas son asuntos y personajes no comunes, pero tampoco graves. El estilo alto intenta conmover; la pureza, claridad y el ornato admiten muchos desvíos; los temas son personajes importantes o asuntos solemnes (Azaustre y Casas, 1997: 80-82).

Comentaré brevemente las dos fases finales de la elaboración de los discursos. La *memoria* trata las técnicas para memorizar el discurso: los lugares (*loci*) y las imágenes. Los primeros son sitios físicos que el orador imagina; en las partes que forman ese lugar se

ubican las imágenes en un orden determinado. Por su parte, las imágenes “son representaciones mentales de lo que se quiere recordar” (Azaustre y Casas, 1997: 156). La última fase es la *actio* o *pronuntiatio*: la enunciación del discurso ante el público. Se toma en cuenta la modulación de la voz y el movimiento del cuerpo. Respecto de la modulación, intervienen el volumen, la firmeza y la flexibilidad de la voz. Ésta puede tener un tono conversacional, un tono de debate, y un tono amplificatorio (Azaustre y Casas, 1997: 158-159).<sup>6</sup>



**Esquema 1.** Lugar de los tropos y figuras en el sistema de la retórica clásica (tomado de Azaustre y Casas, 1997: 163).

## 1.2. LA DESCRIPCIÓN EN LA RETÓRICA

Como lo mencioné en la introducción de este trabajo, parto de la idea de que los cuatro textos seleccionados de *Bestiario* son descriptivos. Helena Beristáin explica que la descripción puede ser entendida como una “estrategia discursiva” en la presentación de

<sup>6</sup> Para una explicación más detallada de estas dos fases, véase Albaladejo (1989: 157-174); Azaustre y Casas (1997: 156-160).

personajes; como una de las “estructuras discursivas” (narración, diálogo, descripción, argumentación); y como una figura retórica (Beristáin, 2001: s. v. “descripción”). Por lo cual, considero que los textos de Arreola podrían ser estudiados tomando como base el recurso retórico de la descripción. Así que el objetivo de este apartado es comentar cómo es concebida la descripción en la tradición retórica, por lo que haré un breve recorrido “histórico” de esta figura para resaltar los aspectos que me parecen relevantes para los análisis de los textos de *Bestiario*.<sup>7</sup>

Aristóteles no define la descripción ni mucho menos le dedica un apartado en su *Retórica*; sin embargo, en el libro III trata brevemente dos ideas que acompañarán a la descripción por varios siglos: la *enargéia* y “poner ante los ojos”. Para elaborar “frases elegantes”, Aristóteles recomienda recurrir a la metáfora, la antítesis y la nitidez, principalmente (Aristóteles, 1994: 533). El término griego para *nitidez* es *enargéia*. Este concepto –explica Quintín Racionero– exige un sentido visual de claridad y nitidez que han de poseer los argumentos; además, la *enargéia* es resultado de una “claridad en la expresión que es la virtud por excelencia de la *léxis*” (Racionero, en Aristóteles, 1994: 533, n. 186). Asimismo, Racionero dice que con la frase “poner ante los ojos” Aristóteles define “la consecuencia fundamental de la *léxis*, cuando ésta se aplica a hacer sensible (o representar sensiblemente) el contenido del mensaje” (Racionero, en Aristóteles, 1994: 539, n. 212). Aristóteles continúa diciendo que “poner ante los ojos” se realiza a partir de determinados recursos, principalmente la metáfora y la prosopopeya (1994: 540).

En la retórica latina la descripción se va “acomodando” en la fase de la *elocutio* como “figura de pensamiento”, debido a un interés cada vez mayor por el discurso

---

<sup>7</sup> Dado que, como lo veremos, la descripción en realidad es un recurso que se forma mediante otras figuras retóricas, también realizaré un apartado que tratará sobre éstas.

epidíctico, que exigía un desarrollo del estilo para el “embellecimiento verbal”. Los comentarios de Aristóteles sobre la *enargéia* y “poner ante los ojos” siguen siendo ideas fundamentales en las definiciones de la descripción (Iriarte López, 2004: 210-211). Ello pone de manifiesto la importancia que tuvo para los rétores el que la descripción pudiera “presentar, aislado del contexto de la acción, vívidamente el objeto que toma en consideración, convirtiendo en cierto modo al lector en un aparente testigo ocular capaz de visualizar o percibir las sensaciones que se le presentan” (Iriarte López, 2004: 211). Por su parte, Valdés García afirma que este intento de reproducir los hechos para que el auditorio los “vea”, es decir, los imagine, “es la función principal de la *ecfrasis*, por lo que ésta se pone en relación con la *phantasia*” (Valdés García, 2012: 123).<sup>8</sup> Valdés García retoma la definición de *ecfrasis* de Longino, que es muy similar a la de *descripción*: “se usa este nombre, sobre todo, en aquellos pasajes en que, inspirado por el entusiasmo y la emoción, crees estar viendo lo que describes y lo presentas como algo vivo ante los ojos de los oyentes” (Longino, en Valdés García: 2012: 123).

La labor sistematizadora de Cicerón y Quintiliano tuvo posteriormente su parte eminentemente práctica en los *progymnasta*, en los cuales la *descripción* ya está identificada y definida.<sup>9</sup> Los *progymnasta* más conocidos actualmente son los atribuidos a Teón, Hermógenes y Aftonio, quienes utilizaron el término *ecfrasis* como sinónimo de *descripción*. Sus definiciones son muy parecidas; la de Aftonio reza así:<sup>10</sup> “Una descripción es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado [...]. Es necesario que quienes describen presenten un estilo suelto y que lo

---

<sup>8</sup> Recientemente, en algunos estudios literarios se emplea el término *ecfrasis* para designar la descripción de un objeto de forma tal que el éste queda plasmado en el texto en niveles supratextuales (*vid.* Pimentel, 2001: 110-127). En este trabajo, como se puede apreciar, no sigo esta acepción de *ecfrasis*.

<sup>9</sup> Los *progymnasta*, durante la segunda sofística (siglos I-V), eran ejercicios escolares a partir de los cuales se enseñaba los elementos básicos para elaborar discursos retóricos (Reche Martínez, 1991: 15-16).

<sup>10</sup> Según Reche Martínez (1991: 17), la doctrina de Aftonio supera a las de los otros dos rétores.



adornen con diferentes figuras, y, en una palabra, que reproduzcan fielmente los objetos que describen” (Afonio, en Teón, Hermógenes y Afonio, 1991: 253-254). Asimismo, en estos manuales se dice que los elementos susceptibles de ser descritos son personajes, lugares y hechos. Estos tres rétores coinciden en que las virtudes de la descripción son la claridad y la viveza, “para casi ver lo que se está exponiendo” (1991: 185).

Durante varios siglos perduraron los aspectos que he comentado sobre las definiciones de la descripción de griegos y latinos. A partir de la Edad Media, la labor de los rétores consistió básicamente en repetir y destacar aspectos que consideraron relevantes para la descripción. Repasaré brevemente ese recorrido histórico destacando también aspectos que resulten pertinentes para lo que se entenderá por la figura de la descripción en este trabajo.

El “discurso panegírico” tuvo una influencia importante en la literatura medieval. Este “estilo que en la Antigüedad se había dedicado a la descripción artística de lugares, edificios, personas, etc., se percibe predominantemente en los temas dedicados a la alabanza” (Martín López, 2002: 21). Tales descripciones estaban basadas en los *progymnásta* griegos. Además, gran parte de la *elocutio* se incorporó a la “enseñanza de la poesía en la Edad Media y fue, de hecho, el discurso que más influyó en la práctica poética” (Martín López, 2002: 21). Los rétores medievales que recopilaron esta práctica fueron Mateo de Vendôme, *Ars versificatoria*, y Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova* y *Documentum de modo et arte dictandi et versificando* (Iriarte López, 2004: 213).

Geoffroi concibe la descripción como una herramienta de la *amplificatio*, que está destinada a “provocar un impacto en el público que respondiera a los fines del poeta” (Martín López, 2002: 24). Para ello, el poeta-orador habría de construir una imagen que el público reconociera fácilmente, para lo cual recurría a la descripción principalmente. Para

Mateo de Vendôme la descripción es el medio que pone de manifiesto las propiedades más relevantes, lo esencial, del sujeto descrito (Vendôme, en Martín López, 2002: 25). Entonces, para estos rétores la descripción no implica por fuerza un desarrollo exhaustivo, sino que busca que el lector imagine rápidamente el objeto y, sobre todo, que la descripción lo asombre, ya sea para persuadirlo o para deleitarlo. Tales efectos se realizan principalmente si el poeta elige “el epíteto apropiado, es decir, la palabra o frase *que resume la esencia* del objeto mismo” (Martín López, 2002: 25; cursivas mías). Así pues, la descripción, en tanto figura retórica, ha de mostrar, mediante algunas figuras retóricas (epíteto, símil, metáfora) la esencia del objeto, con lo cual el lector tendrá una imagen vívida de él, esa imagen lo asombrará y así es como podrá “verlo”.

Algunas reflexiones de estos rétores serán importantes para las características de la descripción asentadas en los tratados retóricos del Renacimiento. Una de ellas es la relacionada con el uso que se le da a la descripción para la alabanza y el vituperio. Desde la antigüedad había una relación entre la belleza física con lo moralmente aceptado, y la fealdad con lo moralmente censurable, relación retomada puntualmente por los medievales, que la conceptualizan con el par *effictio* y *notatio* “entendiendo la primera como la descripción del aspecto físico o exterior y la segunda como referencia a la naturaleza o rasgos internos” (Iriarte López, 2004: 231; Martín López, 2002: 26). Otro aspecto relevante es que, según los manuales de retórica de esta época, la descripción puede consistir en un texto autónomo, o bien tener una relativa independencia respecto del texto en que se integra.

Para Iriarte López (2004: 239-240), en el Renacimiento la descripción se reafirma como una figura de pensamiento aplicable a la *inventio*, *dispositio* y principalmente a la

*elocutio*, y se perfilan más nítidamente sus modalidades. Mayoral enlista las siguientes (1995: 187-188):

- Prosopografía: descripción de rasgos físicos de una persona.
- Caracterismo: descripción del modo de hablar de una persona.
- Patopeya: descripción de los afectos y pasiones de una persona.
- Etopeya: descripción de las costumbres de una persona.
- Genealogía: descripción del linaje.
- Somatopeya: descripción de realidades incorpóreas.
- Cronografía: descripción de unidades temporales.
- Topografía: descripción de lugares reales.
- Topotesia: descripción de lugares “fingidos”.
- Pragmatografía: descripción de acciones o hechos.<sup>11</sup>

A partir del Barroco los tratadistas se limitan a repetir definiciones provenientes de una larga tradición y se ocupan en enlistar casi exclusivamente las figuras y tropos del *ornatus* elocutivo. Estos catálogos adquirieron un carácter preceptivo en los siglos XVIII y XIX, bajo la idea de que la literatura debía ser “bella” y emplear un lenguaje “adornado” (Pozuelo Yvancos, 1989a: 14). En estos manuales no siempre es tratada la descripción, o bien se le denomina con varios términos: *enargéia*, *ficción*, *hipotiposis*, *evidentia*, *demonstración*, etcétera (Iriarte López, 2004: 218), y se repite su capacidad de presentar vívidamente el objeto descrito.

Pierre Fontanier intentó ordenar con más rigor lo que quedaba de la retórica: un entramado de conceptos y definiciones a veces difícil de discernir. Según el rétor francés, la descripción “consiste en poner un objeto a la vista, y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes; lo cual da pie a la Hipotiposis cuando

---

<sup>11</sup> Como se verá en los análisis, los tipos de descripción que se desarrollan en los textos de *Bestiario* son la prosopografía, la etopeya, la topografía y la pragmatografía.

la exposición del objeto es tan vívida, tan enérgica, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una imagen, un cuadro” (Fontanier, en Pimentel, 2001: 17).

Heinrich Lausberg, en su *Manual de retórica literaria*, retoma y reordena todas las partes de la retórica que habían quedado olvidadas. Lausberg coloca la descripción (él usa el término *evidentia*) dentro de las “figuras afectivas”, que incluye en las “figuras frente al asunto”, que a su vez están dentro de las “*figurae sententiae*”. Transcribo la definición de *descripción* de Lausberg, síntesis de toda la tradición clásica:

La *evidentia* es la descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía). El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso; se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable)” (Lausberg, 1975: § 810).

El objetivo es que el orador sea un testigo ocular, para lo cual debe poner “al rojo vivo su fantasía creadora” (§ 811). Asimismo, debe crear una “atmósfera” adecuada y, en cuanto testigo ocular, ha de llevar al público a esa atmósfera (§ 812). Los recursos o medios para lograrlo son los siguientes: “detallamiento al conjunto del objeto, el empleo del presente, el empleo de los adverbios de lugar expresivos de la presencia, el apóstrofe a las personas que aparecen en la narración, el estilo directo de las personas que intervienen en el relato” (§ 812). En esta definición se contienen ciertas ideas que nos parece necesario recalcar: la descripción es una enumeración de particularidades y características sensibles; el objeto es estático; la descripción es como un cuadro enmarcado en la simultaneidad; el descriptor debe crear una atmósfera y llevar al oyente a ésta.

En sus trabajos, Azaustre y Casas (1997), García Barrientos (2000) y Mayoral (1995) siguen una línea de estudio muy parecida a la de Lausberg; y parafrasean la definición de descripción del filólogo alemán. Azaustre y Casas puntualizan que la

descripción está estrechamente relacionada con la figura de la enumeración, “conexión lógica si se tiene en cuenta que describir una realidad es, básicamente, enumerar los rasgos que la caracteriza” (1997: 125). Antonio Mayoral (1995: 190) apunta dos cuestiones que se han de tomar en cuenta para el presente trabajo: 1) la descripción ha sido continuamente utilizada para fines laudatorios y vituperantes; y 2) la descripción “está dominada por el constante concurso de series de metáforas y comparaciones de marcado carácter hiperbólico”.

### 1.3. EL CONCEPTO DE *FIGURAS RETÓRICAS*

Una de las características que se mencionan constantemente de la descripción es que es una figura que se construye mediante otros recursos retóricos, que, según los tratadistas, por lo general son el epíteto, la enumeración, la metáfora y la hipérbole; no obstante, éstas no son las únicas que pueden estar en una descripción. Puesto que el objetivo de este trabajo es analizar la forma en que la descripción se realiza en los textos de *Bestiario*, es preciso analizar también las figuras que la construyen. Por lo tanto, en este apartado comentaré más ampliamente los recursos elocutivos que han pervivido desde la época clásica y que han sido objeto de múltiples acercamientos, clasificaciones y definiciones. Posteriormente, para efectos del análisis de los textos seleccionados, adoptaré un tipo de clasificación y daré una breve definición de las comúnmente llamadas “figuras retóricas”.

Como dije en el apartado anterior, el *ornatus* es una de las cualidades de la fase de la *elocutio*; está constituido por los amplios inventarios de artificios lingüísticos que fueron definidos y ejemplificados por los rétores (Mayoral, 1995: 24), y que por complejas

circunstancias se convirtieron en un entramado conceptual muy importante para los estudios literarios durante varios siglos.

De acuerdo con Azaustre y Casas (1997: 83), los rétores clásicos partían del supuesto de que a cada concepto le correspondía unívocamente una palabra apropiada; es decir, concebían un “nivel neutro” o “corriente” de la lengua. Si en los discursos oratorios se elegían ciertas palabras, ordenadas de determinada manera, se evitaría el *tedium* del receptor (Pozuelo Yvancos, 1989b: 170) y podría lograrse un discurso atractivo y, por ello, más persuasivo. Para llegar a ese “embellecimiento”, según la tradición, el orador debía recurrir a los artificios del *ornatus*, que fueron agrupados en tres grandes conceptos: *metaplasmo*, *figura* y *tropo*. En palabras de Mayoral (1995: 28), estos conceptos “constituyen un sistema básico de niveles lingüísticos: fónico-gráfico, morfosintáctico y léxico-semántico, en el que se definen, sistematizan y ordenan clases más o menos extensas y complejas de fenómenos retóricos”.

Para la organización de tales procedimientos verbales, Quintiliano estableció dos oposiciones principales: *a)* tropos / figuras, y *b)* figuras de dicción / figuras de pensamiento (Albaladejo, 1989: 134; Pozuelo Yvancos, 1989b: 171). La primera oposición parte de dos conceptos gramaticales clásicos: *in verbis singulis* e *in verbis coniunctis*, referidos a la forma en que se presenta la palabra como unidad básica gramatical: aislada o no aislada, respectivamente. Los tropos se realizan a partir de que se elige una palabra para sustituir a otra (*in verbis singulis*); las figuras se obtienen a partir de la combinación de varias palabras (*in verbis coniunctis*). Esta dicotomía de tropos frente a figuras también está fundamentada en otro concepto clásico de la retórica, la *cuadripartita ratio*, que son los fenómenos que pueden modificar la constitución de una palabra aislada o en combinación: adición (*adiecto*), supresión (*detractio*), variación del orden (*trasmutatio*) y la sustitución

(*inmutatio*). Los tropos corresponden a aquellos cambios que implican una sustitución de una palabra o una locución; es decir, hay un tropo cuando se sustituye una palabra (o su significado) por otra. Las figuras se realizan a partir de las tres primeras modificaciones, que afectan el orden de las palabras; esto es, las figuras son modos particulares de ordenar las palabras, ya sea añadiendo, quitando o variando su orden “normal” (Pozuelo Yvancos, 1989b: 171-172; Albaladejo, 1989: 138-139).

Por su parte, la oposición figuras de dicción / figuras de pensamiento está basada en el plano de la lengua que se ve afectado: las figuras de dicción operan en el plano del significante (sonido, morfología y construcción sintáctica), y las figuras de pensamiento afectan al plano del significado y, sobre todo, dice Pozuelo Yvancos (1989b: 172), “a la concepción de pensamientos”. Asimismo, las figuras de dicción están divididas a partir de las tres primeras categorías modificativas: figuras por adición, por supresión y por variación del orden. Las figuras de pensamiento se dividen en dos tipos: figuras de pensamiento frente al público y frente al asunto (Albaladejo, 1989: 135-136; Pozuelo Yvancos, 1989b: 172).

Como varios estudiosos lo han advertido, en el *ornatus* elocutivo se concentraría la atención de la retórica cuando ésta dejara de ser parte fundamental de la educación y dejara, por ello, de ser una práctica integral. Ya desde la segunda sofística (siglos I-IV) comenzó a darse mayor importancia a la “presentación discursiva” de los textos. Además, una parte de la gramática consistía en el comentario de los poetas, que se realizaba principalmente mediante los recursos del *ornatus*. En consecuencia la retórica se fue concentrando paulatinamente en el estudio y práctica del “lenguaje figurado”. Ello ocasionó que se afanzara la idea de que la retórica fuera concebida como un “amasijo” de recursos que

“adornaba” los discursos o que ayudaba a “explicar” un poema (Pozuelo Yvancos, 1989b: 169).<sup>12</sup>

Paralelamente, durante siglos la literatura fue concebida como un *sermo ornatus*: un discurso cuya base es el lenguaje común al que se le añaden “adornos” (Pujante, 2003: 192). Sin embargo, a partir del romanticismo, primero, y del estructuralismo, después, dicho concepto se fue desvirtuando. El estructuralismo propuso que, para el “discurso literario”, cada palabra elegida y su ordenación sintagmática eran significativas. En este sentido, Pozuelo Yvancos (1989b: 178) afirma que “todas [las figuras] son, hablando propiamente, semánticas, puesto que todo recurso es significativo y mucho más en literatura, donde se semantiza, como advierte Lotman (1978), cualquier elemento, hasta el más físico-gráfico”. Entonces, los mecanismos del *ornatus* ya no son concebidos como adornos; más aún: “una metáfora puede ser un elemento ideológico básico del discurso, tan definidor de la forma de pensar de un orador como de cualquiera de sus argumentos” (Pujante, 2003: 195).

### 1.3.1. Las figuras de Bestiario

A continuación presento una “lista” de las figuras retóricas que encontré en los textos elegidos de *Bestiario* (“Aves de rapiña”, “El hipopótamo”, “Las focas” y “El rinoceronte”). El propósito es definir los conceptos empleados a lo largo de los análisis. Seguiré la clasificación de las figuras retóricas propuesta por Antonio Mayoral (1995: 35-38), por lo

---

<sup>12</sup> Esta situación no cambió hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando algunos estudiosos se dedicaron a “rescatar” la totalidad del corpus retórico en un afán de consolidar una neoretórica. Este rescate ha tenido tres ejes principales: la retórica argumentativa, la retórica estructuralista y la retórica de carácter textual (Albaladejo, 1989: 39). Cada uno de estos enfoques ha tratado de reclasificar, desde su perspectiva, los tropos y figuras. Sin embargo, Pozuelo Yvancos (1989b: 172) afirma que en realidad todas esas propuestas siguen la división clásica entre figuras y tropos, así como los niveles de descripción lingüística.



que la lista está dividida en seis partes: figuras fonológicas, figuras morfológicas, figuras sintácticas, figuras textuales, figuras semánticas y figuras pragmáticas. Como ya se ha advertido, utilizo el término *figura* para referirme –tanto aquí como en los posteriores análisis– a los conceptos seculares de *metaplasmo*, *tropo* y *figura*, ya que dicho concepto, desde antiguo hasta nuestros tiempos, se ha empleado para abarcar a todos los recursos de la tradición retórica del *ornatus* (Albaladejo, 1989: 134; García Barrientos, 2000: 10-11; Mayoral, 1995: 28, 35).

Las definiciones de cada figura están basadas en Antonio Mayoral (1995) José Luis García Barrientos (2000), Helena Beristáin (2000); José María Pozuelo Yvancos (1989b); Tomás Albaladejo (1989); Antonio Azaustre y Juan Casas (1997) y David Pujante (2003). Cada definición estará acompañada de un ejemplo de los textos analizados.<sup>13</sup>

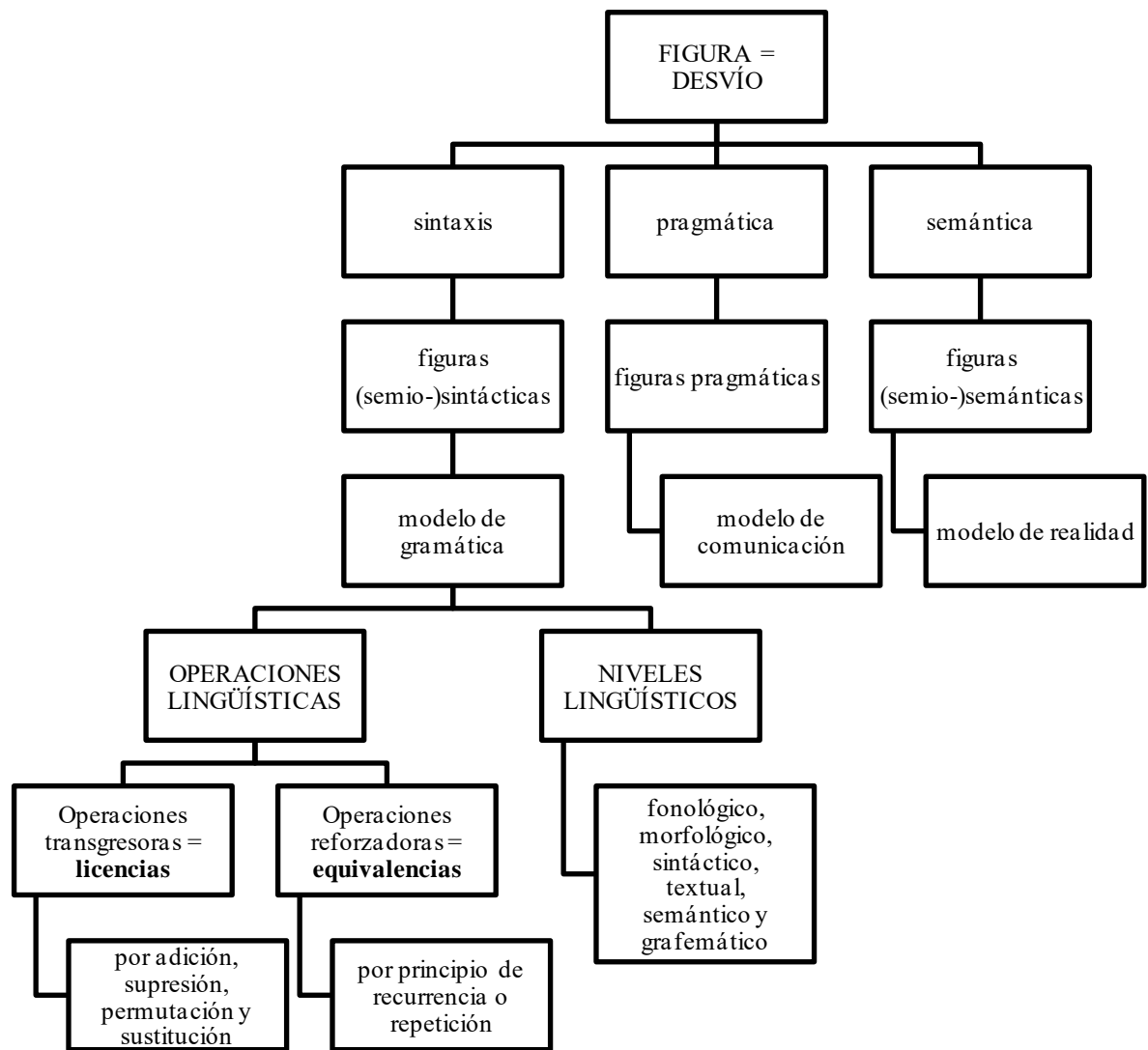
La propuesta de clasificación de las figuras retóricas de Antonio Mayoral (1995) se basa en un modelo propuesto por H. F. Plett. En primer lugar, Mayoral aclara que toda figura constituye un *desvío*, y distingue tres tipos: desvío en el ámbito de la sintaxis, en el de la pragmática y en el de la semántica. A cada ámbito le corresponde una clase de figuras retóricas: figuras (semio-)sintácticas, pragmáticas y (semio-)semánticas, respectivamente. Cada uno de estos tres grupos de figuras presupone un modelo en el cual opera: un modelo de gramática, uno de comunicación y otro de realidad, respectivamente (Mayoral, 1995: 36; véase el esquema 2).

Ahora bien, el modelo de las figuras (semio-)sintácticas comprende dos vertientes: las operaciones lingüísticas y los niveles lingüísticos. Las primeras, a su vez, se dividen en

---

<sup>13</sup> Tales ejemplos son sólo ilustrativos; es decir, salvo unos cuantos casos, no expondré aquí sus efectos y repercusiones en el texto, pues en el capítulo 2 comentaré ampliamente cada una de estas figuras en relación con su contexto de realización. Al final de este trabajo, en los Apéndices, están sintetizadas en cuadros todas las figuras que localicé en los textos elegidos de *Bestiario*. Son cuatro cuadros, uno por cada texto.

a) operaciones que transgreden una norma (licencias) y que se efectúan a partir de la *cuadripartita ratio*; y b) las operaciones que refuerzan dicha norma (equivalencias) y que se manifiestan por el “principio de repetición” o de “recurrencia”. Por su parte, los niveles lingüísticos son los siguientes: fonológico, morfológico, sintáctico, textual, semántico y grafemático (véase esquema 2).



**Esquema 2.** Modelo de clasificación de las figuras retóricas (basado en Antonio Mayoral, 1995: 35-37)

Cada operación lingüística se proyecta en cada nivel lingüístico, con lo cual las unidades lingüísticas “primarias” –gramaticales– se transforman en unidades “secundarias” –retóricas–; es decir, las figuras. Así pues, en la clasificación de Mayoral, cada nivel lingüístico estaría dividido en dos grupos de figuras: las que efectúan un desvío de las reglas y las que refuerzan las reglas, tal como lo apreciamos en el cuadro 1 (las figuras que están entre corchetes son las que localicé en *Bestiario* y que definiré en el siguiente subapartado). Mayoral no incluye en el cuadro las figuras pragmáticas pues éstas pertenecen al “modelo de comunicación” y no al “modelo de gramática”. Más adelante, en el apartado 1.3.1.6., defino y ejemplifico las figuras pragmáticas que localicé en los textos de Arreola: prosopopeya (o personificación), interrogación retórica y deprecación.

<b>I. Operaciones</b>	<b>Violación de las reglas:</b> <b>Metáboles</b>	<b>Refuerzo de las reglas:</b> <b>Isotopías</b>
<b>II. Niveles</b>		
<b>1. Fonológico</b>	Metafonemas	Isofonemas [similicadencia, aliteración, asonancia]
<b>2. Morfológico</b>	Metamorfemas [enálage, neologismo]	Isomorfemas [parequesis]
<b>3. Sintáctico</b>	Metataxis [enumeración, epíteto, elipsis]	Isotaxis [paralelismo, quiasmo]
<b>4. Textual</b>	Metatextemas [paréntesis, prosapódosis, símil, descripción, perífrasis, alegoría, <i>adinata</i> ] <sup>14</sup>	Isotextemas [anáfora textual]
<b>5. Semántico</b>	Metasememas [gradación, <sup>15</sup> metáfora, hipérbole, ironía, hipálage, metonimia, sinécdoque]	Isotsememas [antítesis, oxímoron]
<b>6. Grafemático</b>	Metagrafemas	Isografemas

**Cuadro 1.** Síntesis del modelo de clasificación de las figuras retóricas de Antonio Mayoral (1995: 38)

<sup>14</sup> Mayoral afirma que la *adinata* es un caso de “hipérboles continuadas”, por lo que su realización se efectúa en el nivel textual; sin embargo, no la incluye en ese grupo, sino en las figuras semánticas. Decidí considerarla como “figura textual”.

<sup>15</sup> Mayoral no considera la gradación como figura semántica, sino morfológica, de acuerdo con su definición más tradicional; sin embargo, como explicaré más abajo, esta figura se efectúa en épocas modernas en el nivel semántico, y así es como la percibí en los textos analizados, por lo que decidí tratarla como figura semántica.

### 1.3.1.1. Figuras fonológicas

Las figuras fonológicas son fenómenos que suponen un tipo de incidencia en el nivel fonológico de la lengua. Como lo indiqué arriba, en la propuesta de Mayoral estas figuras se dividen dos tipos: *a*) “licencias fonológicas” o “isomorfemas”, que han sido agrupadas en el secular concepto de *metaplasmo* y que suponen un desvío de la “correcta” constitución fónica de las palabras en un contexto delimitado, alteración que puede afectar a vocales y consonantes, en su calidad de unidades de la sílaba y como unidades prosódicas (Mayoral, 1995: 41); y *b*) las “equivalencias fonológicas” o isofonemas”, que suponen un refuerzo de segmentos fónicos en las palabras, dentro de segmentos delimitados del discurso.

Para la ordenación de estas últimas, Mayoral (1995: 61) toma como criterio su grado de codificación, por lo que habría equivalencias fonológicas “débilmente codificadas” (ya sea al inicio, final y cualesquier posición de la palabra); y las “fuertemente codificadas”, las rimas. En los textos localicé dos equivalencias fonológicas débilmente codificadas (similicadencia, aliteración), y una equivalencia fuertemente codificada (asonancia).

*Similicadencia.* Consiste en la repetición de fonemas o sílabas finales de dos o más palabras, en un contexto limitado. Ejemplo de “Las focas”: “las demás circulan por el estanque, apareciendo y desapareciendo, rodando en el oleaje”.

*Aliteración.* Consiste en la repetición, en un fragmento limitado, de un mismo fonema, que ocupa cualquier posición de la palabra; puede tener un efecto eufónico, cacofónico,

onomatopéyico o semántico. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “Todos, halcones, águilas o buitres, repasan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas”.

*Asonancia*. Es un tipo de rima, cuya homofonía se efectúa sólo entre las vocales, a partir de la última vocal tónica, situada ésta generalmente al final de un segmento versal. Como se sabe, la rima está directamente relacionada con los discursos en versos, pues las palabras finales de éstos indican el tipo de rima; sin embargo, como afirma Utrera Torremocha (1990: 190-191), desde Baudelaire ha habido un interés por otorgar musicalidad a los poemas en prosa, cuyo principal recurso para ello fue recurrir a sintaxis simétricas, que dan “regularidad” al texto, y a moldes simétricos, como la rima. Ejemplo de “El rinoceronte”: “[el cuerno] se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil”.

#### 1.3.1.2. Figuras gramaticales

Para Mayoral, los fenómenos específicamente morfológicos están basados en manipulaciones de las palabras desde el punto de vista de su constitución morfológica y de sus morfemas. Sin embargo, tales figuras, en la tradición y en las ordenaciones modernas, se hallan distribuidas en otros grupos de fenómenos. Dentro de las figuras morfológicas estarían todos aquellos fenómenos que inciden en las reglas morfológicas, en el ámbito de la flexión (derivación y formación de palabras en general).

Las licencias morfológicas se forman, según Mayoral (1995: 82), a partir de dos tipos de desvíos: los internos y los externos; los primeros estarían relacionados con el desvío de reglas de flexión y las de composición; mientras que los desvíos externos están vinculados con los contextos en los que pueden inscribirse las propias palabras. Las

manipulaciones de la constitución morfológica de las palabras podrían organizarse “teóricamente” a partir de la *cuadripartita ratio*; sin embargo, Mayoral (1995: 83) afirma que las manipulaciones predominantes son las que se efectúan por la operación de la sustitución.

Por su parte, las equivalencias morfológicas son el resultado de una intensificación de reglas de inserción de determinados morfemas o palabras, independientemente de su función sintáctica, en un segmento del discurso delimitado. Algunas de estas equivalencias suelen ser parte de las tradicionales “figuras de palabra”. Mayoral distingue dos tipos de equivalencias: las basadas en la repetición de morfemas –flexivos o derivativos–, o bien en la repetición de palabras –en contacto o a distancia–.

En los textos analizados, localicé una licencia morfológica en el dominio de la morfología flexiva (enálage); una licencia en el dominio de la morfología derivativa (neologismo), y una equivalencia basada en la repetición de morfemas derivativos (parequesis).

*Enálage.* Consiste en un “desvío” gramatical de alguna parte de la oración: al sustituir una palabra por otra de igual lexema pero de distinta categoría gramatical: por ejemplo, adverbio por adjetivo o nombre por infinitivo; o bien al sustituir unos morfemas flexivos por otros: de género, número, tiempo, modo o persona. Ejemplo de “Las focas”: “Las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen *con movimiento flagelo* de zoospermos” (movimiento *flagelado* de zoospermos).

*Neologismo.* Se efectúa al sustituir una palabra de uso habitual por otra novedosa. La nueva palabra puede formarse de otra existente, ya sea como híbrida, por composición o

derivación, o bien por invención total. Ejemplo de “El rinoceronte”: “el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y *se agacela, se acierva* y se arrodilla”. En este caso el neologismo se presenta por derivación, al agregar el prefijo *a-* a los sustantivos *gacela* y *ciervo*, los cuales conforman una suerte de “igualdad” con el verbo *arrodillarse*.

*Parequesis*. Se conforma a partir de la repetición, en una frase, de una palabra derivada de otra anterior, entre las cuales se agrega una conjunción. Ejemplo de “Las focas”: “las focas *tejen y destejen* la tela interminable”.

### 1.3.1.3. Figuras sintácticas

Como en el caso de las figuras morfológicas, en los manuales clásicos y modernos las figuras sintácticas están distribuidas en las “figuras de palabra” o en las “de construcción”. La unidad básica para establecer las figura sintácticas es la palabra en cuanto “unidad inscrita en una determinada categoría léxico-gramatical, susceptible de constituirse en el núcleo de una unidad sintagmática y de asumir, por tanto, unas determinadas funciones sintácticas en una estructura oracional” (Mayoral, 1995: 125).

Mayoral ordena las licencias sintácticas a partir de las operaciones de adición, supresión y permutación de constituyentes sintácticos. Por su parte, las equivalencias sintácticas son un grupo de fenómenos relacionados con determinadas nociones de “simetría” o “proporción” a partir de las cuales se ordenan los constituyentes sintácticos, en la progresión del discurso (Mayoral, 1995: 159). Tal “simetría” se basa en la equivalencia categorial o funcional de dichos constituyentes, que se insertan en “esquemas distribucionales” también comparables; es decir, la simetría se presenta cuando un mismo

“diseño sintáctico” se repite en uno o más enunciados del discurso (1995: 161). En los textos analizados de *Bestiario* localicé dos licencias sintácticas por adición (enumeración y epíteto) y una por supresión (elipsis); así como dos equivalencias sintácticas (paralelismo y quiasmo).

*Enumeración.* Consiste en una serie coordinada de términos de la misma categoría y función gramatical. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “los garfios *crecen, se afilan y se encorvan*”. Cuando los elementos enumerados presenta una “incoherencia”; es decir, ya no pertenecen a la misma categoría ni función, estamos ante una *enumeración caótica*. Ejemplo de “El hipopótamo”: “Con esa masa de arcilla original dan ganas de modelar *una nube de pájaros, un ejército de ratones que la distribuyan por el bosque, o dos o tres bestias medianas, domésticas y aceptables*”. En este ejemplo, la enumeración hila sintagmas, oraciones y adjetivos.

*Epíteto.* Es un adjetivo calificativo o algún otro complemento que añade o enfatiza una cualidad del nombre al que califica. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “Se acabaron para siempre los *amplios* círculos del vuelo y la caza *de altanería*”. Los epítetos pueden emplearse según su “significado propio” o en diversos sentidos traslaticios, metafóricos y metonímicos (Mayoral, p. 136). Ejemplo de “El rinoceronte”: “Ya en cautiverio, el rinoceronte en una bestia *melancólica y oxidada*”. Como puede apreciarse, el primer epíteto asigna una cualidad humana al animal; mientras que el segundo tiene un valor metafórico, pues equipara al rinoceronte con un objeto oxidado.



*Elipsis.* Es la elisión de términos “necesarios” para una estructura gramatical correcta y completa, y que no son ubicables en el contexto. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “[esto es una...] ¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica?”.

*Paralelismo.* Se presenta en estructuras oracionales distribuidas simétricamente; es decir, las unidades gramaticales presentan una identidad estructural, según este esquema: A (a, b...) / A’ (a’, b’...). Ejemplo “El rinoceronte”:

este atleta [sust. = a] rudimentario [epíteto = b]
es el padre [sust. = a’] espiritual [epíteto = b’]
de la criatura [sust. = a’] poética [epíteto = b’].

*Quiasmo.* Es una distribución cruzada de los componentes oracionales, según este esquema: A (a, b...) / A’ (b’, a’...). Ejemplo de “Las focas”:

las focas se deslizan por las frescas [epíteto = a] entrañas [sust. = b]
del agua [sust. = b’] virgen [epíteto = a’]

#### 1.3.1.4. Figuras textuales

Mayoral agrupa en las figuras textuales las tradicionales “figuras de pensamiento”. Algunas de éstas, según Mayoral, pueden ser estudiadas desde un punto de vista textual, cuando establezcan relaciones vinculadas con enunciados o partes constitutivas de éstos; o bien pueden ser tratadas desde un punto de vista pragmático, cuando las relaciones de sentido se efectúen entre los participantes del acto de enunciación (por lo que éstas pertenecerían a las

figuras pragmáticas, en el modelo de Mayoral). El punto de referencia para la caracterización de las figuras textuales es el concepto de *texto*, que Mayoral toma de Enrique Bermúdez: “unidad lingüística comunicativa fundamental [...]; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua” (1995: 176).

Ahora bien, las licencias textuales serían aquellos fenómenos que infringen las normas de una “buena” construcción textual; mientras que las equivalencias intensifican algunas de esas reglas. Mayoral ordena las licencias según la *cuadripartita ratio* (1995: 177) y, en contraste, afirma que las equivalencias difícilmente se encuentran clasificadas en algún grupo tradicional de figuras, o bien sólo se les menciona como “casos particulares”. Las equivalencias textuales serían todas aquellas repeticiones de un texto completo o, más comúnmente, fragmento textual, en su calidad de “unidades de sentido”. Mayoral distingue dos tipos de equivalencias: las que no están condicionadas estróficamente y las que sí lo están (1995: 206-108). Los fenómenos de equivalencias textuales no condicionadas por una estrofa son homólogos a los fenómenos de las equivalencias morfológicas basadas en la repetición de palabras, por lo que Mayoral (1995: 209) propone designarlas como anáfora, epífora, anadiplosis, epanalepsis, etcétera, agregando el adjetivo *textual*: “anáfora textual”, “epífora textual”, etcétera. En los textos de *Bestiario* localicé cuatro licencias textuales por adición (paréntesis, prosapódosis, símil y descripción), y dos por sustitución (perífrasis y alegoría); así como un caso de equivalencia textual no condicionada estróficamente (“anáfora textual”).

En manuales clásicos y modernos la alegoría y la perífrasis suelen formar parte de las figuras de pensamiento o semánticas. Mayoral afirma que, según Jakobson, éstas se realizan en el nivel morfológico (tropos nominales, adjetivales o verbales); en el nivel sintáctico (relaciones atributivas, predicativas, de complementación nominal, adjetival o verbal, etcétera), y en el nivel textual, entre los que se hallan la alegoría y la perífrasis, razón por la cual Mayoral las incluye dentro de las figuras textuales.

Mayoral incluye la *adinata* en las figuras semánticas; sin embargo, decidí incluirla en las figuras textuales. Considerando el criterio que el mismo Mayoral usa para identificar una figura textual, creo que esta figura tiene un nivel de realización que rebasa los límites de la unidad palabra. La propia definición de *adinata* como “hipérboles continuadas” ya revela que su extensión no se limita a la palabra aislada.

*Paréntesis.* Es la inserción de una “unidad de sentido” o enunciado en el discurso, al cual interrumpe y puede matizar. Ejemplo de “El rinoceronte”: entre el primero y tercer párrafos, se inserta este fragmento, el segundo párrafo, puesto por completo entre paréntesis: “(Cargados con armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y destreza, en el que sólo cuenta la calidad medieval del encontronazo.)”

*Prosapódosis.* La agregación de un pensamiento secundario que explica o define un concepto previamente enunciado. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “un modesto gallinero, *una jaula de alambres que les veda la pura contemplación del cielo con su techo de láminas*”.

*Símil.* Consiste en resaltar un objeto, fenómeno o pensamiento, estableciendo equivalencias con otros, mediante un término comparativo (*como, cual, tal*). Ejemplo de “El hipopótamo”: “se queda dormido a la orilla de su charco, *como un borracho junto a la copa vacía*”.

*Descripción.*<sup>16</sup> “Familia de figuras” que tiene la intención de mostrar o “poner ante los ojos” del receptor el objeto descrito, mediante el despliegue de sus características y cualidades, desde la perspectiva del descriptor, más importantes o esenciales, reales o fingidas. Existen varios tipos de descripción. Las que localizamos en *Bestiario* fueron la *protopografía*, descripción de los rasgos físicos; *etopeya*, descripción de carácter y costumbres; la *topografía*, descripción de lugares, y la *pragmatografía*, descripción de acciones. Como indica Mayoral (1995: 188), la descripción puede estar conformada por unas oraciones, fragmentos extensos dentro de unidades más amplias, o bien pueden ser una unidad textual autónoma, como es el caso de los textos de *Bestiario*. Por esta misma razón, no daremos ejemplos de esta figura, pues en realidad cada texto es una descripción en su totalidad.

*Anáfora textual.* Es la repetición de un segmento textual al inicio de dos o más secuencias versales o sintácticas, que sigue esta fórmula: (X... / X... / X...). Ejemplo de “Aves de rapiña”: “Todos, halcones, águilas o buitres [...] Pero todos, halcones, águilas o buitres”, el primer miembro de la anáfora se halla al inicio del tercer párrafo, y el segundo al inicio del quinto párrafo. En el ejemplo, la conjunción *pero* “desequilibra” la realización estricta de la

---

<sup>16</sup> Dedicué el apartado 1.2. a la descripción como figura retórica, por lo que remito a ese apartado para ver esta figura más detalladamente.

figura; sin embargo, tal añadidura tiene efectos particulares en el texto, que serán comentados detalladamente en el posterior análisis.

*Alegoría.* Se trata de una serie de “metáforas continuadas”, englobadas en una unidad textual delimitada, las cuales derivan en una identificación correlativa entre los términos metaforizadores y los metaforizados. Como en el caso de la descripción, las alegorías que identificamos muchas veces ocupan párrafos completos; sin embargo, también localicé un ejemplo breve en “El rinoceronte”: “Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos”.

*Perífrasis.* Es la expresión de un concepto, que no se dice, mediante el empleo de “muchas palabras”, es decir, mediante una unidad textual delimitada. Ejemplo de “El rinoceronte”: “de sus ijares enjutos y resecos, *como agua que sale de la hendidura rocosa, brota el gran órgano de vida torrencial y potente*”.

*Adinata.* También conocida como “enumeración de imposibles”, se efectúa a partir de una serie de hipérboles (del mismo modo en que la alegoría se entiende como una serie de “metáforas continuadas”). Ejemplo de “Las focas”: “Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantes. Criaturas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de ave y de cuadrúpedo”.

### 1.3.1.5. Figuras semánticas

Este grupo de figuras opera en el nivel del significado de las unidades léxicas en unos contextos determinados. Como en los demás niveles, en la propuesta de Mayoral, estas figuras se subdividen en licencias o “metasememas” y equivalencias o “isosememas”. En la tradición retórica las licencias semánticas corresponden a los *tropos* –concepto que siempre ha presentado variaciones en su definición y alcance–: fenómenos que representan un desvío en el significado (o semema) de las palabras y, por tanto, una alteración de su denotación, en un contexto delimitado. Mayoral propone cuatro condiciones inherentes a las licencias semánticas, o tropos, para que sean consideradas como tales: 1) tienen una finalidad ornamental; 2) expresan una “transferencia de significado” sistemática y premeditada; y las relaciones que los tropos establecen responden a un modo particular de percibir la realidad; 3) siempre contienen mayor carga significativa o expresiva que el término sustituido; y 4) comprenden tres elementos: un término o expresión que reemplaza a otra, “término impropio”; una palabra o expresión que es sustituida, “término propio”; y un contexto de realización (Mayoral, 1995: 225-226).

Mayoral (1995: 227) retoma el clásico estudio de Jakobson para ordenar las licencias semánticas en dos grupos: las licencias semánticas basadas en una “relación de semejanza”, que comprenden los “tropos metafóricos”; y las licencias semánticas basadas en una “relación de contigüidad”, que comprenden los “tropos metonímicos”. En los textos analizados, localicé tres licencias semánticas de la serie metafórica (metáfora, hipérbole, hipálage), y dos licencias de la serie metonímica (metonimia y sinécdoque).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Como ya lo advertimos, la alegoría suele incluirse en los tropos metafóricos, y la perífrasis, en los metonímicos. Sin embargo, debido a que su realización se basa en unidades textuales, Mayoral las incluye en las figuras textuales por sustitución (1995: 227).

Por su parte, las equivalencias semánticas son el resultado de una intensificación del significado de ciertas palabras dentro de un enunciado; esto implica que en el enunciado *simultáneamente* están presentes al menos dos palabras con algún tipo de relación, ya sea semántica o sintáctica. Esta característica es la que distingue las equivalencias de las licencias semánticas, ya que en éstas se opera una *sustitución* de una o más palabras por otras (Mayoral, 1995: 255). Así, Mayoral propone dos subgrupos: equivalencias semánticas por sinonimia y por antítesis. En los textos analizados, encontré dos equivalencias por antítesis (antítesis y oxímoron).

Finalmente, decidí incluir en las figuras semánticas la gradación: en sus primeras acepciones, era definida como una figura de repetición morfológica (razón por la cual Mayoral la incluye en las figuras morfológicas), ya que era considerada un tipo de *anadiplosis*: repetición de una palabra al final de un verso y al inicio del siguiente; una serie o cadena de anadiplosis conforma una gradación. Este recurso fue empleado y modificado por los escritores de posteriores épocas, que aprovecharon esa estructura encadenada para expresar un incremento semántico, ya sea ascendente o descendente, por lo que su nivel de operación de la gradación cambió al semántico (Azaustre y Casas, 1997: 99). Desde esa perspectiva, García Barrientos (2009: 34, 46) y Beristáin (2000: *s.v. gradación*) consideran la gradación como figura semántica, y es así como la consideraré aquí.

*Gradación.* En su acepción moderna, es un tipo de enumeración de elementos oracionales establecidos en determinado orden, en relación con valores significativos: intensidad, expresividad, extensión, comprensión, magnitud, etcétera. Ejemplo de “Las focas”: “He oído sus *gritos de júbilo, sus risotadas procaces, sus falsos llamados de naufrago*”.

*Metáfora.* La definición más antigua de metáfora es de Aristóteles: “el hecho de transferir a un objeto el nombre que es propio de otro” (Aristóteles, en Pozuelo Yvancos, 1989b: 187). Según Quintiliano, con la metáfora “se traslada un nombre o un verbo de un lugar donde es empleado con su significado propio a otro donde o el propio falta o el trasladado es mejor que el propio” (Quintiliano, en Pujante, 2003: 207). Estas definiciones clásicas fueron completadas por Du Marsais, que, según Pozuelo Yvancos, establece una de las teorías de la metáfora más aceptada hoy en día: se trata de un tropo que transporta el significado de una palabra a otros significados, por lo que hay un cambio de sentido basado en una semejanza; ésta es establecida por la mente, por lo que la traslación implica un fenómeno de significación (Pozuelo Yvancos, 1989b: 187-188).

Así pues, la metáfora es un tropo o metasemema que se produce cuando el emisor elige un término B –extraño, inusual, impropio– en lugar de un término A –normal, adecuado, propio–; ambos se vinculan en virtud de que comparten al menos un sema; es decir, hay una relación de semejanza entre algunas propiedades de sus referentes. Tal coposición de semas se da en el plano conceptual o semántico. Así, por un lado, en una metáfora hay una identidad de los significados, y al mismo tiempo hay una no identidad de los significantes correspondientes, ya que éstos habitualmente no se vinculan. Entonces, en la metáfora se relacionan dos significantes, cuyos significados guardan entre sí una relación de semejanza, por lo que se produce una interacción de semas comunes. De esa interacción resulta un “tercer significado”, que posee mayor relieve. Por ello, en la metáfora, más que una sustitución, hay una modificación del contenido semántico de los términos asociados.

De acuerdo con varios tratadistas, entre ellos Mayoral y García Barrientos, la metáfora fue ligada en el periodo clásico a una actitud valorativa del autor: “en la doctrina clásica del discurso poético, parece impensable un proceso de sustitución metafórica, si ésta



no está orientada a una finalidad enaltecedora o degradadora del correspondiente referente textual” (Mayoral, 1995: 233); aspecto que, como se verá en los posteriores análisis, está presente en los textos de Arreola.

La tradición clásica, a partir de Quintiliano, considera una tipología de las metáforas a partir de los rasgos “animado” e “inanimado” (Mayoral, 1995: 230-232). Así, las traslaciones metafóricas pueden efectuarse de los siguientes modos:

a) entre términos animados. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “¿Qué pasa con los *dueños del libre albedrío?*”.

b) entre términos inanimados. Ejemplo de “El hipopótamo”: “y se queda dormido a la orilla de su *charco*”.

c) de un término animado a uno inanimado. Ejemplo de “El rinoceronte”: “Abre luego sus *válvulas de escape* y *bufa a todo vapor*”.

d) de uno inanimado a otro animado. Ejemplo de “Las focas”: “las focas se deslizan por las *frescas entrañas del agua virgen*”.

*Hipérbole.* Es una sustitución de significados que presenta las cosas exageradamente más complicadas, importantes, grandes, pequeñas, etcétera, de como en realidad lo son, exageración que puede implicar tanto la amplificación como la reducción, y que rebasa los límites de lo verosímil. Algunos tratadistas, entre ellos García Barrientos (2000: 54) y Mayoral (1995: 235), afirman que puede haber hipérbolés en cada uno de los tropos o metasememas. Como en el caso de la metáfora, la hipérbole también tiene una finalidad enaltecedora o degradadora, y manifiesta valoraciones subjetivas del emisor. Ejemplo de “Las focas”: “[las focas son] Pesados lingotes de goma que *nadan y galopan*”.

*Ironía.* Expresión de una significación distinta a la enunciada, lo cual se pone de manifiesto por el contexto, la pronunciación, el gesto, etc. Ejemplo de “Las focas”: “Como en la gota microscópica, las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen con movimiento flagelo de zoospermos, y las mujeres y los niños miran *inocentes* la pantomima genética”. Como se verá en el análisis, este fragmento es la parte final de la representación de un acto sexual y de la fecundación que las focas efectúan, e irónicamente las mujeres y niños miran esta escena “sin darse cuenta” de ello.

*Metonimia.* La metonimia es un tropo o metasemema en el cual hay una sustitución de significados entre términos relacionados “por contigüidad”; se efectúa cuando un término B (explícito) “nos lleva” a un término A (ausente). Entre ambos se presenta una relación no de semejanza, como en la metáfora, sino “de contigüidad”; es decir, los términos son “próximos”.<sup>18</sup> Tal proximidad se basa en la relación lógica de *causa / efecto*, así como su reverso *efecto / causa*, en donde el concepto de *causa*, como apunta Mayoral (1995: 242), debe entenderse desde la perspectiva clásica: causa eficiente, material, formal y final. Dentro del primer grupo, metonimias de causa / efecto, se encuentran las siguientes (Mayoral, 1995: 244):

---

<sup>18</sup> El concepto de *contigüidad* ha dado lugar a dos posturas teóricas principales. En primer lugar, algunos tratadistas consideran que la contigüidad entre los términos metonímicos es lógica y de sentido. De ello se deriva que la metáfora sea entendida como el producto de una sinécdoque generalizante más una sinécdoque particularizante; mientras que la metonimia es vista como “una variante lógica de la metáfora [...]. Para Dubois, en efecto, tanto la metáfora como la metonimia son grados distintos de intersección de semas comunes que identifican dos términos” (Pozuelo Yvancos, 1989b: 189). La otra postura sostiene que la contigüidad es un fenómeno contextual; es decir, la relación de proximidad se origina en el referente, es externa, y no en la significación. Según esta perspectiva, la diferencia entre la metáfora y la metonimia radica en que en aquélla hay un cambio de sentido, mientras que en ésta se efectúa un “desplazamiento de la referencia”. En la frase “Leo a Arreola”, la palabra *Arreola*, término B, “nos lleva” a un término ausente, término A: *obra literaria de Arreola*, al que le corresponde de forma más “natural” el verbo *leer*: “Leo la obra literaria de Arreola”. La inclusión de *Arreola* y la exclusión de *obra literaria de Arreola* no suponen un cambio de sentido de la palabra *Arreola*. Asimismo, entre *Arreola* y *obra literaria de Arreola* no hay una relación “de semejanza”, sino que son próximos: al autor Arreola produjo una obra literaria.

a) las metonimias de causa eficiente:

- nombrar un autor para designar sus obras (“leer a *Arreola*”).
- “metonimia mitológica”: nombrar un dios mitológico para designar los objetos y demás fenómenos a él asociados (“El *Eolo* derecho hinche la vela en popa...”).

b) las metonimias de causa instrumental: nombrar un instrumento para designar al que lo usa o designar lo que se hace con ese instrumento (“La mejor *pluma* del siglo XX”).

c) metonimias de “causa material”: nombrar el material para designar el objeto hecho de ese material (“traigo *plata*”).

d) metonimias de “causa final”: nombrar la finalidad de un objeto o cosa para designar ese objeto (“porque cuando me pinta estéril año / no siembro, ni vender mi *pan* procuro”).

Por su parte, las metonimias de efecto / causa serían las siguientes (Mayoral, 1995: 245-247):

a) “epítetos metonímicos”: el adjetivo denota “el efecto” del sustantivo, considerado como “la causa”. Localicé un caso en “Aves de rapiña”: “como los *pensamientos rencorosos* de un grande disminuido” (los pensamientos causan rencor).

b) “metonimia simbólica”: nombrar el símbolo para designar lo simbolizado (“el *cetno* está en peligro”).

c) relaciones de continente / contenido:

- nombrar el continente para designar el contenido (“Gracias por la *copa*”).
- nombrar una nación para designar a sus habitantes: (“*México* perdió”).
- nombrar ciertas partes del cuerpo para designar las supuestas propiedades espirituales que contienen (“tiene buen *corazón*”).

d) relaciones abstracto / concreto: tradicionalmente se efectúa al nombrar un sustantivo abstracto que denota una cualidad para designar a la persona que tiene tal cualidad (“Aquí la *envidia* y *mentira* / me tuvieron encerrado...”). En “El hipopótamo” localicé esta metonimia: “o que sus *toneladas* flotan plácidas entre nenúfares”. En la oración, se hace referencia al hipopótamo presentando una cualidad, del orden de lo físico, que es esencial en él: ser pesado. Pero para designar esa cualidad se emplea una unidad de medida. No se trata entonces de expresar sólo que es pesado, sino que lo es tanto que todo él son toneladas. Así, estaríamos ante una “abstracción relativa”, pues la cualidad de ser pesado no llega al orden de lo metafísico o moral, como lo son “envidia” y “mentira”, ejemplos que en los manuales suelen aparecer para este tipo de metonimias. Cuando se dice “la *mentira* me tuvo encerrado”, se quiere resaltar que lo más importante de la persona es su cualidad de ser mentirosa, por lo que la persona toda es la mentira.

*Hipálage*. Se presenta cuando se atribuye a un término un complemento que le corresponde a otro término, ubicable en el contexto. Ese intercambio puede darse en el ámbito nominal, por lo que los términos implicados serían sustantivos y adjetivos, o bien puede darse en el ámbito verbal, con lo que el intercambio se presenta entre predicados y complementos verbales. Algunos tratadistas consideran la hipálage como un tipo de metonimia (Mayoral, 1995: 247), dado que hay una “transferencia de atributos” y, principalmente, porque hay una “alteración semántica” provocada por esa transferencia (García Barrientos, 2000: 31). En los textos analizados encontramos casos de hipálages en el ámbito nominal. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “Todos, halcones, águilas o buitres, repasan como frailes silenciosos su *libro de horas aburridas*”.

Cuando el intercambio de lexemas se presenta en el nivel paradigmático, se trata de una *hipálage transcategorial* (Gómez Montoya, 2010: 39-40). Ejemplo de “Las focas”: “Pesados lingotes de goma que nadan y galopan *con difíciles ambulacros*”. El adjetivo *difíciles* suele modificar a sustantivos que expresan un proceso o tarea: pesados lingotes que nadan *difícilmente* con ambulacros. Así, vemos que hubo un cambio de categoría gramatical, de adverbio a adjetivo.

*Sinécdoque*. Recientemente se ha considerado la sinécdoque “una variante cuantitativa” de la metonimia, que consiste en el intercambio entre términos de mayor y de menor extensión conceptual (Mayoral, 1995: 249; Pozuelo Yvancos, 1989b: 190; García Barrientos, 2000: 60). Se trata de un tropo o metasemema, cuya definición es casi idéntica a la de metonimia: se efectúa cuando un término B (explícito) designa a un término A (ausente); entre ambos hay una relación de contigüidad. En el caso de la metonimia, la relación de contigüidad es causal, mientras que en la sinécdoque es cuantitativa: “todo por la parte”, o su reverso “la parte por el todo”. Por ello, en esta relación hay una inclusión de un objeto en otro.

Hay tres tipos de sinécdoques, según el tipo de relación que establezca la contigüidad de los términos implicados (Mayoral, 1995: 250-252):

- a) las basadas en la relación género / especie o especie / género.
- b) las basadas en la relación todo / parte (particularizante) o parte / todo (generalizante).
- c) las basadas en la relación singular / plural o plural / singular.

En los textos analizados hallamos sólo casos de sinécdoques “particularizantes”. Ejemplo de “El hipopótamo”: “*las mandíbulas disformes* [del hipopótamo] añoran y devoran”. En la oración se usa una parte del cuerpo para designar al hipopótamo.

*Antítesis.* Se efectúa cuando dos términos antónimos se confrontan en un contexto. En ocasiones, esta oposición se refuerza con el quiasmo o el paralelismo. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “deyecciones y vísceras blandas: triste manjar para sus picos *desgarradores*”.

*Oxímoron.* Es una fusión de términos opuestos, que se excluyen, implicados en una misma unidad de sentido. Ejemplo de “Las focas”: [las focas son] *Microbios gigantes*”.

#### 1.3.1.6. Figuras pragmáticas

La tradición retórica no contempla un grupo definido de las “figuras pragmáticas”. No obstante, para Mayoral, dentro de las “figuras de pensamiento” hay algunas figuras que tienen un “rasgo pragmático diferenciador”: su vinculación con un marco enunciativo de carácter simulado o ficcional. Es decir, las figuras pragmáticas consistirían en un desvío de la norma de comunicación lingüística al simular una forma de comunicación. De esta manera, las figuras pragmáticas están en relación con la configuración simulada o ficticia de un acto enunciativo: emisor, receptor, situación de enunciación y enunciado (Mayoral, 1995: 276-277).

Mayoral distingue dos grupos de figuras pragmáticas: *a)* las que instauran un marco enunciativo, es decir, las “Figuras que canalizan [...] el proceso de ficcionalización o simulación del propio acto de comunicación intratextual”; y *b)* todas las estructuras orientadas o, mejor dicho, fingidamente orientadas al emisor y al receptor (1995: 278). De las primeras, en los textos analizados encontré un caso (prosopopeya o personificación), y dos casos de las segundas (interrogación y deprecación).

*Prosopopeya (o personificación).* Es la atribución de cualidades o actos humanos a seres inanimados (objetos) o a irracionales (seres vivos no humanos). Ejemplo de “El rinoceronte”: “[embiste] en *arranque total de filósofo positivista*. Nunca da en el blanco, pero *queda siempre satisfecho* de su fuerza”.

*Interrogación retórica.* Consiste en expresar una pregunta, cuya respuesta es evidente, o bien el emisor es quien la responde; por lo que la forma interrogativa funciona más como afirmación o la expresión de un sentimiento. Ejemplo de “Aves de rapiña”: “¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica? ¿Qué pasa con los dueños del libre albedrío?”.

*Deprecación.* Es la expresión de un deseo, petición o súplica por parte del emisor. Ejemplo de “El rinoceronte”: “*Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa*”.

## 2. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

Lo antes expuesto sobre la descripción, en particular, y las figuras retóricas, en general, tiene el objetivo de mostrar un posible acercamiento a *Bestiario* de Juan José Arreola por medio de supuestos teóricos provenientes de la retórica. Antes de comenzar el análisis de cada texto, me parece preciso hacer un par de anotaciones sobre los bestiarios para ver el contexto cultural del libro de Arreola.

La tradición de los bestiarios se remonta al *Fisiólogo* (*Physiologus*), una obra anónima, de carácter científico y religioso, escrita en griego a principios de la era cristiana. Allí se describen las características físicas y el comportamiento de poco menos de cincuenta seres reales o míticos (que no “irreales”), entre los cuales hay animales, plantas y piedras. Tales descripciones son interpretadas desde un punto de vista moralizante: los animales simbolizan conceptos y preceptos cristianos. La popularidad de este documento dio origen a un conjunto de manuscritos de carácter enciclopédico: los bestiarios, que incorporan otras fuentes, como Aristóteles, Plinio el Viejo, Solino o san Isidoro de Sevilla; añaden más animales y, por tanto, más ilustraciones (Villanueva Noriega, 2012: 12). Al parecer, en esta evolución, cuyo auge se sitúa durante los siglos XII y XIII, los bestiarios trataron de ser más científicos, por lo que el aspecto moralizador en los bestiario es menor que en el *Fisiólogo* (Luna Mariscal, 2000: 33). A pesar de ello, los animales de los bestiarios siguieron siendo “ejemplo y aprendizaje moral y símbolo crístico, de inspiración



artística y de comparación amorosa; y eso constituye esencialmente su realidad primordial” (Luna Mariscal, 2000: 11).<sup>19</sup>

Los bestiarios tradicionales se dividen en capítulos en los que se describe físicamente a un animal y se concluye con los dogmas cristianos que éste simboliza. En muchos se incluyen dibujos, sobre todo a partir del siglo XII, con valor decorativo y didáctico (Luna Mariscal, 2000: 65). Al respecto, López Parada afirma que los bestiarios funcionarían como un “corpus de entradas”, en el que cada animal “configura una casilla en la que permanece y en la que es retratado. Porque, sin duda, el tono dominante de los escritos ortodoxos era la descripción, el ejercicio retórico de pintar con palabras una imagen, de atraparla en una red lingüística de propiedades” (López Parada, 1993: 20-21).

En Hispanoamérica, las crónicas de Indias funcionarían como la expresión de un incipiente bestiario americano, cuyos autores manifiestan en todo momento su amplio conocimiento de los bestiarios medievales. Sin embargo, no fue sino hasta mediados del siglo XX que el subgénero toma nuevos bríos con la publicación de *Bestiario* (1951) de Cortázar, pero principalmente con el célebre *Manual de zoología fantástica* (1957); estos libros se complementan con *Punta de plata* (1959) de Arreola y el pintor Héctor Xavier.<sup>20</sup> A partir de 1950 es tal la fecundidad de textos literarios que aluden directa o indirectamente

---

<sup>19</sup> Los bestiarios de amor (siglos XIV-XV) constituyen la etapa final del subgénero, en la cual ya no hay rastros moralizantes; el amante, mediante analogías de sus cualidades con las de los animales, intenta convencer a la dama de su amor (Luna Mariscal, 2000: 43).

<sup>20</sup> Además de esos tres libros, López Parada (1993: 9-10) enlista otros más que abarcan las décadas de 1950 y 1960: *Mundo Animal* de Antonio Di Benedetto (1953), *Jaulario* de Piglia (1955), “Bestiario” en *Estravagario* de Pablo Neruda (1958), *Historia Natural das Laranjeiras* de Alfonso Reyes (1959), *Nuevo diario de Noé* de Germán Arciniegas (1963), “Parque de diversiones” de José Emilio Pacheco (1963), *El fabulista* de Rogelio Llopis (1963), “Bestiario” en *El gato de Chesire* de Enrique Anderson Imbert (1965), *El gran zoo* de Nicolás Guillén (1967), *Fabulario* de Gudiflo Kieffer (1969), *La oveja negra y otras fábulas* de Monterroso (1969). Desde luego, estas obras tienen un antecedente europeo más inmediato; López Parada (1993: 9) menciona *Oiseau* (1856) y *Insecte* (1857) de Michelet, *Souvenirs Entomologiques* de Fabre (1891-1909), *Abeilles* (1901), *Termites* (1926) y *Faurmis* (1930) de Maeterlink, *Le bestiaire ou Cortège d’Orphée* de Apollinaire (1920), *Le Bestiaire Spirituel* de Paul Claudel (1949), *Les Animaux et leurs hommes, el les hommes et leur animaux* de Eluard (1928), *Histoires Nahirelles* de Renard (1938), “Bestiario” en *La pipa de Kif* de Valle-Inclán (1919).

a los bestiarios, que Margaret L. Mason, Yulan M. Washburn y López Parada toman esa década como el renacimiento del género (especialmente se refieren a *Manual de zoología fantástica* y *Punta de plata* como pilares de esa reaparición). Así pues, los textos de Arreola están un contexto hispanoamericano que “retoma” una tradición medieval al parecer ya extinguida.

En el “Prólogo” a *Punta de plata* (la “primera edición” de lo que posteriormente sería *Bestiario*), Arreola cuenta que el pintor Héctor Xavier le pidió unos textos para unos dibujos de animales que estaba elaborando con la técnica conocida, precisamente, como punta de plata. Según Arreola, ambos iban al zoológico de Chapultepec a contemplar a los animales. (Arreola, 1993: 8). Así, los textos de Arreola proceden, aparentemente, de lo directo, de la cotidianidad y, sobre todo, de la realidad de un zoológico. Estas circunstancias fueron el camino adecuado para el carácter general que adquirirían los textos: en total fueron dieciocho textos breves (de una a dos cuartillas), incluidos en *Punta de plata*, que tratan a un animal o a un grupo de ellos.<sup>21</sup> Los animales son descritos según sus características físicas y a partir de sus acciones cotidianas, con lo cual el descriptor juega y construye “imágenes” irónicas, sórdidas y líricas. Esas descripciones se entremezclan con referencias culturales y dan como resultado textos lúdicos, de marcado carácter subjetivo.

Los de *Bestiario* son textos a partir de los cuales el lector, al no percibir una narración, comienza a concentrarse en lo que se dice de los animales y la forma en que se dice. Esta actitud está condicionada, desde el principio, por el título del libro. El lector ha de echar mano de sus conocimientos enciclopédicos para darse cuenta de que el título

---

<sup>21</sup> Para lo que posteriormente sería en definitiva *Bestiario*, Arreola agregó textos redactados antes y después de *Punta de plata* (pero los dibujos de Héctor Xavier fueron excluidos; y, en varios casos, Arreola cambió la redacción para borrar cualquier referencia a los dibujos).

remite a una tradición secular de libros dedicados a describir animales, reales y míticos, cuyas características físicas fundamentan una alegoría o simbología moralizante.

Los textos que componen el corpus del análisis fueron seleccionados por estar ellos especialmente más cargados de figuras retóricas que otros textos del libro, y serán analizados en los subsiguientes apartados: “Aves de rapiña”, “El hipopótamo”, “Las focas” y “El rinoceronte”. Los cuatro tratan animales en cautiverio y tienen la estructura típica de una descripción y de un bestiario tradicional: el tema descriptivo (el animal, enunciado en el título de cada texto), y la serie predicativa o desarrollo (la descripción propiamente). Así pues, comentaré los textos a partir de la premisa de que son descripciones construidas mediante otras figuras retóricas.

### 2.1. “AVES DE RAPIÑA”. CAZADORAS CAZADAS<sup>22</sup>

Una lectura global del texto muestra que éste puede ser dividido en dos “secuencias descriptivas”. La primera incluiría hasta el cuarto párrafo; en ésta la voz descriptiva expresa cierta conmiseración por el estado degradado de las aves. En la segunda secuencia, el tono de la voz descriptiva cambia y comienza a ironizar ciertas acciones de ellas. Esta división está “marcada” con la conjunción *pero* con la que se inicia el quinto párrafo, la cual nos indica ese cambio de tono.

“Aves de rapiña” –como los demás textos analizados– tiene la estructura típica de una descripción: un nombre: aves de rapiña, y la serie predicativa: metáforas, epítetos y

---

<sup>22</sup> En el Apéndice 1 están sintetizadas en un cuadro todas las figuras retóricas que encontré en “Aves de rapiña”.

demás elementos comparativos, en este caso se hilarán unos tras otros, digamos, “en cascada”, ya que la descripción así se presenta, como una gradación descendente, como lo veremos a lo largo del análisis. Por otro lado, los elementos comparativos están relacionados con el espacio y el ser de las aves, por lo que tipos de descripción que predominan son la topografía (espacio) y la prosopografía (rasgos físicos), y a partir de éstas se trazan rasgos de una etopeya (costumbres) y una pragmatografía (acciones). Dichas descripciones no son pormenorizadas, sino que se centran en determinados aspectos del animal. Ello crea un “efecto caleidoscópico” de la realidad; es decir, ofrece distintas perspectivas de determinados, y limitados, elementos descritos.

El texto analizado está estructurado a partir del desarrollo de lo que podría nombrar como una “isotopía de la degradación”,<sup>23</sup> que está expresada mediante una serie de figuras de sentido, como epítetos, metáforas y antítesis, y reforzada con figuras morfosintácticas, como el quiasmo y el paralelismo, y con figuras fónicas, como la aliteración y la asonancia. La voz descriptiva subraya la presencia del otro, del receptor del discurso, mediante dos interrogaciones retóricas que abren el texto: “¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica? ¿Qué pasa con los dueños del libre albedrío?”. La primera interrogación es un acto reflexivo enmarcado en dos procedimientos retóricos: en el nivel fónico, presenta una asonancia (resaltada en negras) y, en el nivel sintáctico, un paralelismo (las palabras con subrayados sencillos y dobles); su fuerza como acto de habla se despliega también hacia el nivel del sentido con dos metáforas acerca del espacio de las aves: “sala de armas” y “celda monástica”. Ambas reiteran la idea de la contradicción, pues ambos son espacios de

---

<sup>23</sup> Entenderé por *isotopía*, siguiendo a Helena Beristáin (2001: s. v. *isotopía*), como el efecto de sentido que tienen todos aquellos recursos y elementos léxicos empleados en un texto para acumular y reiterar una misma idea abstracta; en este caso, la idea de la degradación.

estatismo y encierro. La suma metafórica y antagónica nos conduce a una hipérbole irónica: aves en el exilio de su naturaleza, en el encierro injusto.

Por su parte, la segunda interrogación responde a la primera con otra metáfora de las aves (“dueños del libre albedrío”) y es, al mismo tiempo, un complejo procedimiento argumentativo. De acuerdo con la tradición, la interrogación retórica no pide una respuesta a la pregunta, sino que es una forma de reafirmar lo que se pregunta. En el caso del texto analizado, la primera pregunta tiene ese carácter que prescribe la retórica; en cambio, la segunda sí funciona como una oración interrogativa plena, pues lo que se desarrollará en el texto podría funcionar como la respuesta a tal pregunta.

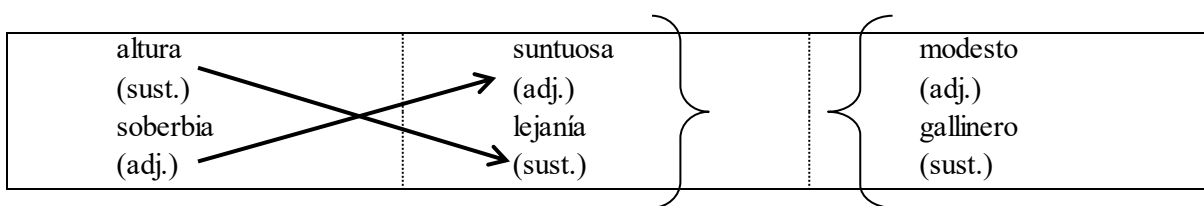
### *2.1.1. El espacio degradado*

La primera interrogación retórica está construida a partir de una elipsis del verbo y del sujeto, por lo que los sintagmas funcionan como predicado: “¿[vemos una... / esto es una...] Derruida sala de armas o profanada celda monástica?”. Esta oración, con tales elementos oracionales elididos, podría funcionar como una primera marca de la isotopía de la degradación: así como el texto es privado de ciertas palabras necesarias para que su condición sea plena, del mismo modo las aves, como se verá, están privadas de su natural libertad.

Los espacios metaforizados están relacionados con lo bélico y lo religioso, además tienen un carácter de encierro e inmovilidad. En la sala de armas, como se sabe, se almacenan armas desuso y su función es la de ser contempladas; al igual que estas armas, las aves, antes móviles y agresivas, son objetos en reposo con la misma función de ser observadas. Aunado a ello, los epítetos “derruida” y “profanada” añaden un sentido de

deterioro y establecen una relación antitética con la metáfora “dueños del libre albedrío”. Así, desde el inicio se va configurando un espacio degradado –que aumentará progresivamente–, pues connota inmovilidad, deterioro y confinamiento.

En el segundo párrafo hay otra relación antitética, ahora entre un espacio del pasado y uno del presente: “Para ellos, la altura soberbia y la suntuosa lejanía han tomado bruscamente las dimensiones de un modesto gallinero”. Las antítesis están ordenadas en forma quiásmica, como lo apreciamos en este esquema:



Vemos que la voz descriptiva ha optado por estructuras sintácticas y semánticas que amplifican las oposiciones y contrastes (y reforzadas eufónicamente con la asonancia que resaltamos en negras). En este *in crescendo* textual, las aves comienzan a definirse por el espacio que habitan: repentinamente se ven encerradas en un gallinero, lo cual las asemeja a aves de corral. El párrafo se completa con una prosapódosis, figura que se encarga de definir o ampliar un concepto previamente enunciado, por lo que amplía la noción de un espacio reducido –y modificado– drásticamente: “una jaula de alambres que les veda la pura contemplación del **cielo** con su **techo** de láminas”. Dicha prosapódosis contiene una hipérbole, que reduce y degrada, lograda por el epíteto “de láminas” (y también reforzada con la asonancia, resaltada en negras). Estas figuras se conjugan para expresar el hiperbólico poder de su jaula: vedar un espacio de libertad incluso para la mirada.

El nuevo espacio se instaura como un lugar por completo ajeno a las aves de rapiña. En este *continuum* categorial, de un gallinero, el espacio es caracterizado, en el tercer

párrafo, como una “celda monástica”,<sup>24</sup> que, a su vez, es equiparado a un “escenario” donde se mezclan despojos y vísceras. Con esta última metáfora, la voz descriptiva toma la perspectiva de un espectador de zoológico y añade otro elemento más a la degradación de las aves: su ruina resulta un espectáculo para los visitantes (elemento que ya se había enunciado implícitamente en la metáfora “sala de armas”).

En este espacio degradado, la voz descriptiva clausura toda posibilidad de retorno a un espacio de libertad. Así lo leemos en el cuarto párrafo: “Se acabaron para siempre la libertad entre *la nube y el peñasco*, los amplios *círculos del vuelo* y *la caza de altanería*”. Como se aprecia en la cita, hay una enumeración que consta de tres oraciones que conforman un campo semántico “del arriba”; no obstante, éste se relaciona antitéticamente con la segunda parte de ese mismo párrafo, en el que las aves son mostradas como seres inutilizados, en un espacio metaforizado como “prisión”.

La mención de la “caza de altanería” (que, como se sabe, es una práctica propia de la cetrería) imposibilita establecer una oposición entre el presente frente al pasado, entendido éste como un tiempo de libertad absoluta. Quizá la voz descriptiva alude a una domesticidad anticipada; como si las aves desde siempre hayan estado al servicio del humano.

En el quinto párrafo se inicia la segunda secuencia descriptiva, en la cual dejan de realizarse rememoraciones de un espacio y tiempo del pasado. Podría afirmarse que el nuevo espacio degradado es asimilado y aceptado por las aves. La conjunción *pero* con la que se inicia la enumeración del quinto párrafo así lo sugiere: “*Pero* todos, halcones, águilas o buitres, disputan sin cesar en la jaula por el prestigio de su común estirpe

---

<sup>24</sup> Por su fuerte relación con la descripción corporal, en el siguiente subapartado comentaré esta caracterización del espacio como “celda monástica”.

carnicera”. La última caracterización del espacio está en el último párrafo, en el que se le designa –y degrada– indirectamente como “corral”, y, de forma también indirecta, se le describe como un lugar donde las aves se asumen como cazadoras-cazadas.

Para revisar esta “asimilación” del espacio, es preciso comentar antes la degradación corporal de las aves.

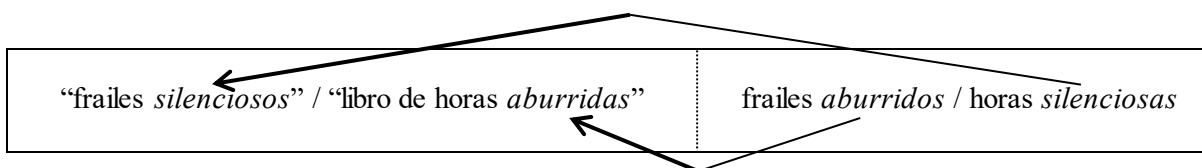
### *2.1.2. El cuerpo degradado*

Como mencionamos al principio del presente análisis, la segunda interrogación retórica del primer párrafo metaforiza a las aves: “¿Qué pasa con *los dueños del libre albedrío*?”. Esta metáfora contiene una prosopopeya que vincula a las aves con conceptos como la libertad y la voluntad de elección, aspectos prototípicamente humanos; sin embargo, tal idea no tiene más desarrollo en el texto, y los demás elementos comparativos de las aves estarán en constante oposición con esta primera metáfora. Así lo vemos de inmediato en el segundo párrafo, en el que, como comentamos, las aves son definidas, a partir del espacio que habitan, como aves domésticas.

En el párrafo tercero se condensa uno de los principales elementos comparativos del ser de las aves. El párrafo abre con una breve enumeración: “Todos, halcones, águilas o buitres, repasan como frailes silenciosos su libro de horas aburridas”. El adjetivo *todos* contrasta con la brevedad de la enumeración, así como la conjunción *o* que la cierra. Así, la intención totalizadora de la enumeración se quiebra, y en cambio nos queda una idea de indeterminación y reducción. El símil, que pone en equivalencia a las aves con frailes, proyecta una imagen en la que podemos ver su posición ordenada y su mirada hacia abajo.



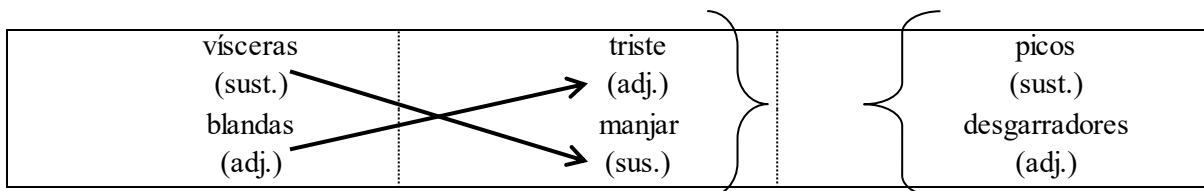
Ahora bien, recordemos que la hipálage es un intercambio de adjetivos y sustantivos, identificable por el contexto. El predicado de la oración que citamos se formula a partir de tal intercambio:



Las frases implicadas en esta hipálage resaltan la idea del silencio y el hastío. Lo anterior tiene su asociación y realización sonora mediante la aliteración de /s/, que evoca el murmullo de las aves, la cual se encadena con otra aliteración, de /rr/, que está acompañada de una asonancia (resaltada en negras): “...su libro de horas **aburridas**, mientras la **rutina** de cada **día** miserable les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas”. De esta forma, el murmullo inicial se interrumpe por un ruido áspero que lo apaga; así se impone el hastío, la inmovilidad y un espacio que retoma la metáfora “celda monástica”. Las aves van perdiendo su animalidad al ser comparadas con frailes, seres estáticos, sometidos, que viven en la clausura del monasterio. El tiempo, antes regulado por instintos, ahora está regido por horarios, tal como un libro de horas regula lo que debe ser rezado cada día e impide el azar. Así, pues, podemos ver que, a la par de la isotopía de la degradación, se va configurando una “isotopía del estatismo”.

Antes apuntábamos que una prosapódosis definía el espacio como un corral; ahora otra prosapódosis define el alimento como algo ajeno a las aves, un alimento también envilecido: “[la rutina] les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas: triste manjar para sus picos desgarradores”. La inutilidad de sus picos está expresada con el uso irónico del epíteto metafórico “triste”, que establece una relación antitética e irónica con el epíteto “desgarradores”, que describe una acción de las aves de rapiña y, al mismo tiempo,

una condición lamentable. Esta oración se enmarca en un quiasmo, figura prototípica para expresar relaciones de oposición y contraste (una sintaxis simétrica muy parecida a la que vimos en el segundo párrafo):



El cuerpo inutilizado y la inmovilidad de las aves también están desarrollados en el cuarto párrafo: “Plumas remeras y caudales se desarrollan en **balde**; los garfios *crecen, se afilan y se encorvan* sin **desgaste** en la prisión, como los pensamientos rencorosos de un **grande** disminuido”. Nuevamente las asonancias (resaltadas en negras) refuerzan eufónicamente el mensaje. En la segunda oración de la cita, la enumeración de los verbos, *crecer, afilarse y encorvarse*, expresa un ciclo de la vida de las garras y, sinecdóquicamente, el ciclo de la vida de las aves. El verbo *encorvarse* remite a lo viejo, como si estuviéramos frente a la última etapa de la vida de las aves; asimismo se vincula con el símil del tercer párrafo, en el que son vistas como frailes. Dicha enumeración, y en especial el verbo *encorvarse*, refuerza la imagen de su dificultad para moverse, en oposición a su libertad y movilidad anteriores. Así, se establece la oposición entre el pasado, relacionado con el arriba, lo externo, el vuelo y la caza; y el presente, relacionado con el abajo, el encierro, la inmovilidad y la inutilidad del cuerpo.

La topografía y prosopografía vistas hasta ahora son el despliegue de lo que podría sintetizarse en el símil que cierra el párrafo: “como los pensamientos rencorosos de un grande disminuido”. El símil, a su vez, contiene un epíteto metonímico: “pensamientos rencorosos” (pensamientos que causan rencor); ambas figuras reafirman un tiempo y

espacio pasados, de bonanza y libertad, frente al presente, en el que esa “disminución” afecta el espacio y el propio ser de las aves. El destino de éstas había hecho que la voz descriptiva tuviera un tono encomiástico y que las presentara como seres caídos en desgracia. Sin embargo, a partir del quinto párrafo las alusiones a un espacio del pasado dejan de realizarse, y el espacio actual se queda como el de una jaula, en el cual las aves fatalmente se instalan. La voz descriptiva adquiere un tono “vituperante” ya que comienza a ironizar ciertas costumbres de ellas.

Entre los párrafos tercero y quinto se construye una “anáfora textual” (Mayoral, 1995: 209). Ambos se inician con una misma enumeración de aves; sin embargo, la parte de la anáfora correspondiente al quinto párrafo tiene añadida la conjunción *pero*, que marca el inicio de la segunda secuencia descriptiva: “*Pero* todos, halcones, águilas o buitres, disputan sin cesar en la jaula por el prestigio de su común estirpe carnícora”. En un intento por repetir una acción del pasado, las aves enjauladas, como reos humanos, pelean por una hegemonía en un espacio que niega la libertad. La pelea por un “prestigio” en un espacio que se ha caracterizado como ruín se torna absurda, valoración que se complementa con la ironía del paréntesis: “(Hay águilas tuertas y gavilanes desplumados.)”.

En los dos párrafos finales, una vez más las aves son objeto de metaforizaciones que las inmovilizan y les quitan su carácter de seres vivos. Así lo vemos en la metáfora “blasones” del quinto párrafo: “Entre todos los blasones impera el blanco purísimo del Zopilote Rey, que abre sobre la carroña sus alas como cuarteles de armiño en campo de azul”. El efecto sonoro refuerza su declive existencial: acentuada por la cacofonía de las aliteraciones de /k/ y /rr/, la descripción en cursivas imita los usos de un léxico de la heráldica, como si lo que se estuviera describiendo fuera un escudo de armas.

Sabemos que la heráldica prescribe los animales que pueden representarse en el escudo. Nunca un zopilote podría ser parte de éste. La ironía del descriptor no sólo radica en lo anterior. La antítesis del epíteto hiperbólico “blanco purísimo” con la mención de “la carroña” prolonga el sentido irónico de la exquisita descripción del zopilote, que termina así: “y que ostenta una cabeza de oro cincelado, guarnecida de piedras preciosas”. Tal antítesis deviene una “ironía semántica”: por un lado, hay una descripción de un zopilote, de gran blancura, cuya cabeza, mediante una metáfora adjetival (“guarnecida de piedras preciosas”) es descrita a partir de elementos que culturalmente remiten a lo oneroso; es decir, como si fuera una joya; por otro lado, ese zopilote está en contacto con lo vil, lo degradado, que representa la carroña.

En el párrafo final del texto, la descripción sugiere que las aves han asimilado su espacio y su condición de encierro: “Fieles al espíritu de la aristocracia dogmática, los rapaces observan hasta la última degradación su protocolo de corral”. El epíteto “fieles” remite a las aves-frailes, a la celda monástica y, en fin, a lo que se ha desarrollado a lo largo del texto: unas aves encerradas que, lejos de buscar la libertad, terminan por asumir su encierro.

Antes vimos que la idea del arriba se vinculaba con el pasado y la libertad, mientras que la idea del abajo se relacionaba con el presente y el encierro. Ahora esta oposición expresa un estado contradictorio y absurdo: “En el escalafón de las perchas nocturnas, cada quien ocupa su sitio por rigurosa jerarquía. Y los grandes de arriba, ofenden sucesivamente el timbre de los de abajo”. Las asonancias, como hemos visto en repetidas ocasiones, tienen un efecto eufónico. La voz descriptiva metafórica a las aves como “perchas nocturnas”, que puede tener varios sentidos. El sustantivo *perchas* refiere, en la cetrería, a un soporte en el que se posan las aves; también se les denomina así a las propias

aves cetreras que se posan en alguna rama durante la noche; también puede ser un saco, sostenido por una vara, en el cual los cazadores portan la presa. Cada una de estas definiciones es susceptible de leerse en el texto y cada una arroja diversas formas de ver a las aves: como aves entrenadas y, por tanto, domesticadas, como presas ellas mismas, pero sobre todo como meras representaciones de un ser vivo, cazadoras cazadas (disecadas), vejadas que vejan, imagen que al final da la voz descriptiva: “Y los grandes de arriba, ofenden sucesivamente el timbre de los de abajo”. Como se sabe, el timbre es una insignia que se coloca en la parte superior de los escudos de armas e indica algún grado nobiliario. Las acciones del vuelo y la caza se ven ahora sustituidas por esa “ofensa” sucesiva, eufemismo que está lejos del tono conmovedor del inicio del texto, y que en cambio caricaturiza a las aves.

Los distintos recursos retóricos conforman lo que propuse como una “isotopía de la degradación” y una “isotopía del estatismo”, pues, como se vio, acumulan una imagen de decadencia de las aves, de la pérdida de su naturaleza salvaje y, por tanto, de una domesticación que las estatiza, al grado de ser sólo imágenes de un blasón o trofeos disecados en una sala de armas. Tanto la prosopografía como la topografía están configuradas por las acciones de las aves (pragmatografía). Estas descripciones, además, configuran una etopeya, sintetizado en el quinto párrafo, en la aceptación de su encierro. Así, pues, la degradación *in crescendo* del espacio y del ser de las aves va del pasado al presente, de la libertad al encierro, de aves de rapiña a aves de corral, de lo móvil a lo estático, de lo vivo a lo muerto.

## 2.2. “EL HIPOPÓTAMO”. EXPULSADO DEL PARAÍSO<sup>25</sup>

En “El hipopótamo” se puede observar dos secuencias descriptivas que, como en “Aves de rapiña”, crean un efecto de caleidoscopio mediante la reiteración de determinados elementos comparativos del hipopótamo. Éstos versan en torno al tamaño, inmovilidad y aburrimiento, suma cruel que proviene del cautiverio. Así, tales alusiones conformarán una isotopía del estatismo. Además de esta isotopía, veremos que en el texto se va conformando una degradación tanto del espacio, reducido hiperbólicamente, como del hipopótamo, al ser cosificado y reiterar su estatismo. Veremos, entonces, que también se configura una isotopía de la degradación.

En la primera secuencia, que abarca los primeros tres párrafos, predomina la pragmatografía –descripción de acciones–, que articula el cuerpo y el espacio del hipopótamo. Tales acciones no constituyen una narración, sino que adquieren un valor habitual; además establecen un carácter de hastío en el animal, con lo que se configura una etopeya –descripción de costumbres–. Por su parte, en la segunda secuencia predomina la prosopografía –descripción de los rasgos físicos–, que remitirá a pasajes de la primera secuencia, referidos principalmente al tamaño del hipopótamo y su cosificación.

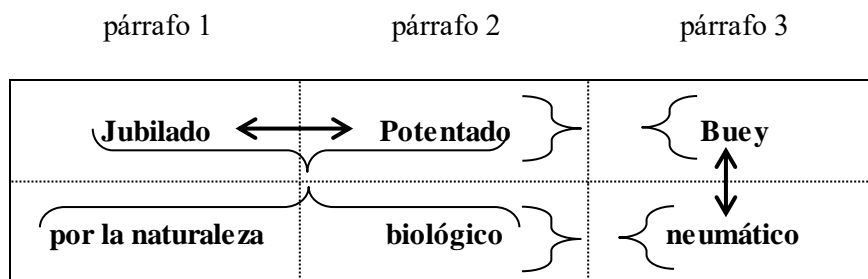
### 2.2.1. *La melancolía colosal*

Los tres párrafos que conforman la primera secuencia se inician con una metáfora; al estar localizadas en un lugar nuclear, ofrecen una visualización previa del hipopótamo, una

---

<sup>25</sup> En el Apéndice 2 están sintetizadas en un cuadro todas las figuras retóricas que encontré en “El hipopótamo”.

suerte de “rótulo”. Además, tales metáforas establecen entre sí relaciones sinonímicas y, principalmente, antitéticas:



Como puede apreciarse en el cuadro, en la fila superior, entre los dos primeros términos metaforizadores, “jubilado” y “potentado”, hay una relación antitética, pues el primero expresa inactividad, y el segundo, acción. Ambos términos en conjunto conforman una prosopopeya, que se opone a “buey”; es decir, “humano” frente a “animal”. En la fila inferior, “por la naturaleza” y “biológico” pertenecen al campo semántico de lo vivo, en oposición lo artificial o lo no vivo, que está expresado en “neumático”. De modo similar, el par “jubilado” y “potentado” se relaciona antitéticamente con el par “por la naturaleza” y “biológico”; es decir, “lo social” frente a “lo natural”. Finalmente, entre “buey” y “neumático” hay una relación antitética: ser animado frente a ser inanimado. Vemos que, en general, el hipopótamo es descrito, simultáneamente, a partir de valores animales, humanos e inanimados.

En el primer párrafo se condensan tres ejes temáticos que serán desarrollados a lo largo del texto: la inmovilidad, el aburrimiento y la hiperbolización del tamaño del hipopótamo: “*Jubilado por la naturaleza* y a falta de pantano a su medida, el hipopótamo se sumerge en el hastío”. La metáfora inicial, como dije, personifica al animal y remite a un conocimiento estereotipado del mundo, según el cual el jubilado se torna un ser aletargado

por su permanente inactividad. El hipopótamo ha dejado de ser parte de mundo “salvaje” de la naturaleza y se ha tornado un animal doméstico, inserto en un espacio demasiado pequeño para él, que lo mantiene quieto y le causa fastidio.

Los párrafos segundo y tercero se construyen como una paráfrasis del primero, pues retoman y amplían los mismos ejes temáticos: “*Potentado biológico*, ya no tiene qué hacer junto al pájaro, la flor y la gacela. Se aburre enormemente y se queda dormido a la orilla de su charco, como un borracho junto a la copa vacía, envuelto en su capote colosal”. La metáfora “Potentado biológico” crea una oposición entre las cualidades proyectadas por el sustantivo *potentado*: dominante, activo, con poder, y las acciones del animal: “ya no tiene qué hacer”, “se aburre”, “se queda dormido”. A partir de esta oposición, la metáfora remite a un tiempo pasado, cuando el tamaño y fuerza del hipopótamo tenían sentido, frente al presente, en el que su lugar es un “charco” y sus actividades se reducen a aburrirse y dormir. De este modo, en su situación de animal domesticado, esa fuerza no puede realizarse, pues ahora ese “potentado biológico” está cautivo. Asimismo, su cuerpo contrasta con los seres que lo rodean, ligeros y de menor tamaño: un pájaro, una flor y una gacela. La aliteración de /rr/ (que subrayamos en la cita) crea un efecto sonoro que refuerza las acciones enunciadas: aburrirse y dormir. Esa aliteración continúa y se mezcla con la aliteración de /ch/ (también subrayada), que crea otro efecto onomatopéyico, pues simula el chapoteo del hipopótamo en el agua. Ambas aliteraciones y la asonancia (resaltada en negras) se presentan principalmente en los lexemas *charco* y *borracho*: una metáfora del espacio y un símil del animal, respectivamente; efectos sonoros que llaman la atención hacia esos términos.

Ahora bien, a partir del símil “como un borracho” podemos afirmar que así como hay un contraste entre el tamaño del hipopótamo y su espacio y los seres que lo rodean, del



mismo modo la “copa vacía” contrasta con el “capote colosal”. Además, al igual que el alcohol provoca el sueño y degrada al ebrio, también el espacio provoca el sueño y degrada al hipopótamo. De esta forma, el espacio-charco se relaciona con la “copa vacía”, lo cual configura una reducción hiperbólica del espacio y, por tanto, su degradación: pantano → charco → copa vacía. Además, el epíteto “vacía” reafirma la ausencia de un medio acuoso: el hipopótamo se sumerge en el vacío, en el hastío, en la ausencia de su condición salvaje o natural.

Paralelamente, la frase final de este párrafo se relaciona con la frase final del primero. Ésta, “se sumerge en el hastío”, es una metáfora del espacio, en el que el hipopótamo queda sepultado. En la frase final del segundo párrafo, “envuelto en su capote colosal”, hay una metáfora (“capote colosal” por la piel del hipopótamo), que nos muestra una imagen parecida: el animal envuelto, sepultado. En el primer caso, el espacio es el hastío y envuelve al animal; en el segundo caso, es el propio animal que se oculta a sí mismo, envilecido por su espacio.

Por otro lado, esta misma metáfora está vinculada con la metáfora que abre el párrafo tercero, pues ambas figuras se refieren a la piel del hipopótamo. Así, en “Buey neumático” el sustantivo *neumático* comparte con *hipopótamo* el sema “color negro”, con lo que, además de resaltar el color del animal, se sugiere su cosificación, pues se le relaciona con máquinas móviles; el otro sustantivo, *buey*, tiene un efecto negativizante, pues el hipopótamo es nombrado como un bestia de carga.

La descripción de las acciones de esta primera secuencia trazan una gradación descendente: “ya no tiene que hacer” → “se aburre” → “se queda dormido”. Es decir, el ocio causa aburrimiento, que invita a dormir, acción que lleva a soñar, acción enunciada en

el tercer párrafo. También vemos que la inactividad se incrementa en cada una de las acciones, hasta que casi se llega al completo estatismo.

El sueño conduce al hipopótamo al tiempo y espacio del pasado, descrito con un léxico que recuerda un *locus amoenus* (lo cual acerca este pasaje a una topotesia: descripción de lugares ficticios): “Buey neumático, sueña que pace otra vez las praderas sumergidas en el remanso, o que sus toneladas flotan plácidas entre nenúfares”. La tranquilidad de ese espacio está sintetizada con una metonimia y una hipálage, y reforzada con el efecto onomatopéyico de la aliteración de /s/. La metonimia “toneladas” (por “hipopótamo”) presenta un hipopótamo que puede flotar a pesar de su peso y tamaño. Tal contraste se refuerza con el epíteto “plácidas”, cuya ubicación después del verbo *flotar* nos permite leer la oración como un caso de “hipálage transcategorial”, es decir, cuando el intercambio de lexemas se presenta en el nivel paradigmático; así, a partir de ésta la cualidad de apacibilidad que está en el animal se “traslada” a la acción: “sus toneladas *flotan plácidas*” → sus toneladas *flotan plácidamente*. Este reforzamiento del estado de tranquilidad, tanto de la acción como del propio hipopótamo, se opone al tiempo y espacio del presente, caracterizado por la inmovilidad y el hastío: “*De vez en cuando se remueve y resopla, pero vuelve a caer en la catatonía de su estupor*”.

La secuencia descriptiva finaliza con una sinécdoque: “Y si bosteza, las mandíbulas disformes *añoran* y *devoran* **largas etapas** de tiempo abolido”. El proceso retórico se refuerza con la hipérbole acerca del tamaño de las mandíbulas del hipopótamo. Esta oración final está complementada con una simlicadencia y una asonancia (resaltadas en negras), que tienen un efecto eufónico. La hipérbole del tamaño de las mandíbulas se efectúa, en primera instancia, a partir del par de acciones que éstas realizan: *añorar* y *devorar*; la primera constituye una prosopopeya, y el objeto directo de ambos verbos, “largas etapas”,

remite a las edades o etapas históricas. En segundo lugar, el epíteto “abolido” remite a un tiempo y espacio suprimidos arbitrariamente por una acción humana. En ese bostezo está un lapso hiperbólicamente extenso: todo el pasado del hipopótamo, como si su encierro causara la prohibición de ese pasado. Así, en este párrafo se opone una descripción proveniente del ensueño y otra de la “realidad”: al sueño pertenecen el pasado idílico, la tranquilidad y la movilidad; en cambio, el presente es la nostalgia del pasado, el cautiverio, un espacio por completo inadecuado, el hastío y estatismo.

### 2.2.2. *El cuerpo colosal*

La segunda secuencia –cuarto y quinto párrafos– se concentra en la descripción corporal del hipopótamo –prosopografía–, y los elementos comparativos son principalmente objetos y máquinas. Al mismo tiempo, la voz descriptiva lo caracteriza como un ser primigenio. Veremos que en el cuarto párrafo los elementos comparativos involucran el cuerpo entero del animal, mientras que en el quinto, de forma irónica, la voz descriptiva sólo se ocupará de su cola.

El cuarto párrafo se inicia con una interrogación retórica que contiene tres metáforas del cuerpo del hipopótamo, las cuales lo cosifican: “¿Qué hacer con el hipopótamo, si ya sólo sirve como *draga* y *aplanadora* de los terrenos palustres, o como *pisapapeles de la historia*?”. La expresión “si ya sólo...” refuerza la cosificación y degradación corporal del animal, pues enfatiza que el hipopótamo únicamente es apto para realizar las funciones de una máquina. Recordemos que en la primera secuencia el hipopótamo “regresa” a su espacio del pasado tan sólo mediante el sueño; de forma similar, en esta secuencia la voz

descriptiva anula la posibilidad de un retorno al estado salvaje del hipopótamo, o bien sugiere que puede estar en un pantano sólo como un objeto manejable, sin vida.

Los dos primeros términos metaforizadores, *draga* y *aplanadora*, comparten con el hipopótamo los semas del peso y el tamaño de grandes dimensiones; por su parte, la tercera metáfora, “pisapapeles de la historia”, degrada aún más al hipopótamo pues lo caracteriza como un adorno por completo estático, en oposición al relativo movimiento de las máquinas. Al mismo tiempo, el epíteto “de la historia” remite a un periodo de tiempo hiperbólicamente extenso. Así, el hipopótamo es visto como un representante estático, un símbolo sin vida, de un tiempo pasado al cual ya no pertenece.


A pesar de esta cosificación y la cancelación, al parecer definitiva, del mundo natural del hipopótamo, la voz descriptiva lo dota de otras cualidades hiperbólicas: “Con esa *masa de arcilla original* dan ganas de modelar una nube de pájaros, un ejército de ratones que la distribuyan por el bosque, o dos o tres bestias medianas, domésticas y aceptables”. A la manera de los mitos creacionistas, la metáfora “masa de arcilla original” presenta al hipopótamo como un ser creado a partir de una materia primigenia, de la cual podrían formarse otros muchos seres. Además de esta caracterización enaltecedora, la enumeración (subrayada en la cita) de los tres complementos directos del verbo *modelar* crea una imagen hiperbólica del cuerpo del animal. Los dos primeros elementos de la enumeración son dos metáforas que funcionan para contrastar hiperbólicamente el tamaño del hipopótamo con el de los pájaros y los ratones (un recurso comparativo similar al realizado en el segundo párrafo de la primera secuencia: “ya no tiene nada qué hacer junto al pájaro, la flor y la gacela”, que también contrasta las dimensiones de esos animales). Esta serie de relaciones antitéticas continúa en el tercer elemento, “bestias”, que está acompañado, a su vez, de otra breve enumeración de epítetos (con subrayado doble en la

cita), que igualmente se relacionan antitéticamente con características “naturales” del hipopótamo.

Hay una valoración del animal a partir de sus rasgos físicos: la enormidad del hipopótamo es considerada más cercana a animales ancestrales o míticos que han habitado la tierra desde siempre, y por tanto se opone a la domesticidad de otros seres de menor tamaño que pueden ser más fácilmente domesticados, o bien a animales cotidianos, como los ratones y los pájaros.

En el párrafo comentado, la voz descriptiva enfatiza el estatismo y cosificación del hipopótamo, y por tanto su alejamiento de su condición de animal. Pero simultáneamente enaltece al animal cuando alude a su condición casi mítica y resalta su gran tamaño. Así, estamos frente a una “fluctuación” del ser del hipopótamo, una inestabilidad o imposibilidad de definirlo. Tal vacilación es resultado de un juego de la voz descriptiva al elegir elementos comparativos que se oponen entre sí. Este juego y serie de “contradicciones” se sintetizan en la oración final del párrafo: “El hipopótamo es como es y así se reproduce: junto a la ternura hipnótica de la hembra reposa el bebé sonrosado y monstruoso”. En la cita apreciamos un “intercambio” entre las características estereotípicas de una hembra y las de su cría, el cual se efectúa por una hipálage, que, recordemos, se construye cuando se asigna a un término el complemento que corresponde a otro término, localizable en el contexto:

ternura hipnótica de la hembra // bebé sonrosado y monstruoso



Este intercambio de cualidades tiene un efecto irónico, que surge por la antítesis entre los epítetos “sonrosado” y “monstruoso”. En nuestro conocimiento estereotipado del

mundo, una cría no suele estar relacionada con lo monstruoso y sí, en cambio, con cierta simpatía que genera en quien la mira, cualidad que en esa frase está vinculada a la hembra adulta.

Este tono irónico continúa en el párrafo final del texto. La voz descriptiva introduce una oración con la cual finge que la descripción del hipopótamo ha sido exhaustiva: “Finalmente, ya sólo nos queda hablar de la cola del hipopótamo, el **detalle amable** y casi **risueño** que se ofrece *como único asidero posible*”. En la cita resaltamos en negras las asonancias, que a lo largo de este último párrafo tendrán un efecto eufónico. La aparente lisura del hipopótamo da pie para compararlo con un objeto pulido, casi un juguete, caracterización que lo caricaturiza y cosifica. Además, se relaciona con la metáfora “pisapapeles de la historia” –de la primera secuencia–, que presenta al hipopótamo como un objeto inmóvil, pulido, hecho para ser un adorno y ser contemplado. Así, pues, se reitera la idea de estatismo, cosificación y “petrificación” del animal, la cual estaba anunciada desde el segundo párrafo, en el que vimos que había una progresión del estatismo en las acciones del animal.

Dicha “petrificación” se retoma en el resto de párrafo, que está dedicado a la descripción de la cola del hipopótamo, para la cual la voz descriptiva se vale otra vez de elementos comparativos inanimados, que son partes de conjuntos de grandes dimensiones: “Del **rabo** corto, grueso y **aplanado** que cuelga *como una aldaba, como el badajo de la gran campana material*. Y que está **historiado** con finas crines **laterales**, borla suntuaria entre el doble **cortinaje** de las ancas **redondas** y **majestuosas**”. Los dos símiles (en cursivas) y la metáfora “borla suntuaria” proponen una equiparación del hipopótamo con construcciones de grandes dimensiones.

Los elementos comparativos (aldaba, badajo, campana, borla, cortinaje) son objetos utilitarios, partes de vastas edificaciones, por lo que el cuerpo del hipopótamo queda caracterizado como un espacio magnífico; digamos que resulta un “cuerpo especializado”: un cuerpo domesticado, similar a estas edificaciones, con las que comparte el estatismo y majestuosidad, que distan de su condición original: dinámica y natural. La voz descriptiva exalta el tamaño del animal, para lo cual utiliza un tono enaltecedor, que logra por medio de epítetos que tienen ese carácter: “gran”, “finas”, “suntuaria”, “majestuosas”. Sin embargo, al mismo tiempo, los elementos comparativos continúan la idea del estatismo y la cosificación del hipopótamo.

Los tres párrafos que componen la primera secuencia conforman una pragmatografía y tienen un carácter perifrástico: presentan el desarrollo temático del tamaño, hastío e inmovilidad del hipopótamo. La isotopía de la degradación se efectúa, por un lado, en el espacio, que se reduce y se vincula con ámbitos cotidianos; por otro lado, en el cuerpo del hipopótamo por medio de la equiparación de éste con un ser humano envenenado (“como un borracho”) o mediante su cosificación. También vimos en esta primera secuencia una añoranza por un pasado idílico: cómo era, qué hacía y qué era el hipopótamo, frente a lo que hace, cómo es y qué es ahora, lo cual esbozó una toposesia. Todo esto configura, a su vez, una etopeya.

La isotopía del estatismo se inicia desde la primera secuencia, pues la inacción del hipopótamo se va acentuando hasta que éste apenas tiene movimientos. Ya para la segunda secuencia, su movilidad es prácticamente nula, aspecto que se refuerza con los elementos comparativos que resaltan su gran tamaño, pero que también lo cosifican y, por tanto, degradan. Sin embargo, la voz descriptiva configura al hipopótamo como un ser “mutable”: establece un “vaivén” entre la degradación espacial y corporal y la exaltación de su tamaño

y su vínculo con aspectos míticos. El hipopótamo ha sido expulsado de su paraíso, y se ha convertido en algo completamente ajeno a su condición primera.

### 2.3. “LAS FOCAS”. FOCAS ESTANCADAS<sup>26</sup>

Localicé tres secuencias descriptivas en “Las focas”. En cada una de éstas la descripción de acciones –pragmatografía– es la base de la descripción física –prosopografía–, del carácter –etopeya– y del espacio de las focas –topografía–. La primera secuencia abarca los tres primeros párrafos y, como trato de mostrar, configura una “alegoría del coito”. La segunda secuencia –cuarto y quinto párrafos– también constituye una alegoría, que se desprende directamente de la primera: una “alegoría de la fecundación”. Las focas, de ser participantes de una representación del acto sexual, pasarán a ser células reproductoras; y el espacio, de ser un estanque y alberca, será el lugar de recepción de aquéllas.

La voz descriptiva configura el espacio como una materialidad acuosa: “estanque”, “alberca”, “gota microscópica”, “frescas entrañas”, un espacio delimitado y contemplado desde el exterior. Asimismo, la voz descriptiva ve en el cuerpo de las focas una forma básica, cónica o cilíndrica, a partir de la cual desplegará una serie predicativa que incluirá otros animales y objetos. Al igual que en otros textos analizados, aquí la descripción no es detallada, sino que está centrada en la acumulación de elementos comparativos, por lo que hay un efecto caleidoscópico de la realidad descrita. Además, la configuración corporal, aunada a la espacial, alcanza dimensiones eróticas, pues la voz descriptiva vincula su peculiar forma anatómica con labios, lenguas, penes y espermatozoides humanos;

---

<sup>26</sup> En el Apéndice 3, están sintetizadas en un cuadro todas las figuras retóricas que encontré en “Las focas”.



caracterización a la cual añade cualidades sensibles: húmedas, viscosas, blandas, ruidosas y dinámicas.

Asimismo, la forma física de las focas y su vinculación con un ser primigenio darán pie a una serie de metáforas y epítetos hiperbólicos: una muestra de *adínata* o “enumeración de imposibles”. La última secuencia, el párrafo final, es una larga interrogación retórica, elaborada a partir de una reticencia. La voz descriptiva aparentemente opondrá dos aspectos de un mismo ser: las focas del estanque y las “focas de circo”. No obstante, se entiende que ambos grupos están en espacios artificiales, y es notorio que la voz descriptiva, en última instancia, rechaza a todas las focas. Así, este último segmento parece configurar una compleja conclusión de la “paradoja” que representa la existencia de estos seres.

### 2.3.1. Alegoría del coito

En las primeras líneas, las focas son vistas como un torso sin extremidades que, por su epíteto “desnudo”, alude a uno humano; también son presentadas como un odre, objeto inanimado que contiene un elemento vital, el agua: “Difícilmente erguida en su blandura musculosa, una levanta el puro *torso* desnudo. Otra reposa al sol un *odre* lleno de agua pesada”. Estas características físicas están acompañadas de cualidades sensibles, que en este caso están expresadas en el oxímoron “blandura musculosa” y en la metáfora “odre lleno de agua pesada”. A partir de los semas que comparten el cuerpo de las focas y el odre es posible establecer una analogía entre el espacio y el cuerpo de las focas. Así como las focas habitan un espacio delimitado y lleno de agua, también su cuerpo-odre constituye un espacio delimitado, con líquido dentro. Como veremos más detalladamente, en el cuarto

párrafo las focas son comparadas con espermatozoides, por lo que la analogía se establece de este modo: hay un primer espacio acuoso, un estanque o alberca, en el que se mueven las focas; a manera de una caja china, estas focas, de ser habitantes, se transforman en un segundo espacio, también acuoso, que a su vez contiene a otros seres: espermatozoides-focas.

Este primer párrafo se completa con una oración que caracteriza al resto de las focas y que designa el espacio que habitan: “Las demás circulan por el estanque, **apareciendo** y **desapareciendo**, **rodando** en el oleaje que sus evoluciones promueven”. El estado de reposo de las primeras focas se opone al movimiento del resto, que se percibe no sólo en los verbos, sino también en dos figuras que expresan un movimiento repetitivo: la similicadencia de los gerundios y en la parequesis “apareciendo y desapareciendo”. Recordemos que la parequesis se conforma a partir de la repetición, en una frase, de una palabra derivada de otra anterior, entre las cuales se agrega una conjunción. Esta figura refuerza la idea del movimiento de las focas, pero también alude a una acción repetitiva de entrar y salir, en este caso, en un espacio acuoso. Tal imagen proyectada se completa con el resto de la oración: “rodando en el oleaje que sus evoluciones promueven”. De este modo, entrar, salir, rodar y demás movimientos, así como la réplica sonora del juego en el agua, van preparando la “alegoría del coito”.

El efecto semántico del movimiento de las focas, logrado por la similicadencia y la parequesis, se sintetiza en esta hipérbole: “He visto el *quehacer incesante* de las focas”. La voz descriptiva realiza una enumeración de acciones, en asíndeton, que expresa la producción de ruidos, la cual gracias a los epítetos construyen una prosopopeya. Tal enumeración configura una gradación ascendente de los sonidos que se van haciendo cada vez más humanos:

“He oído sus *gritos de júbilo*, sus *risotadas procaces*, sus *falsos llamados de náufrago*”.

— — — →                      →                      →

El asíndeton –informan los rétores– propone enumeraciones abiertas; en este caso, provoca la sensación de que las acciones y sonidos, si se continuaran enumerando, serían cada vez más humanos. Por otro lado, los mismos epítetos evocan un campo semántico del goce; es decir, las causas de estos ruidos son la algarabía y el placer. El último elemento de esta enumeración establece una referencia intertextual con *La Odisea*: los gritos de las focas y sus llamados se vinculan con los cantos con que las sirenas llamaban a los marinos y los hacían naufragar. Tanto los cantos de las sirenas como los de las focas son una invitación o una antesala de un encuentro sexual; en el caso de *La Odisea*, son una trampa; en el caso de “Las focas”, en contraste, es una invitación a un acto que se efectúa.

Esta primera alegoría tiene su principal desarrollo en el párrafo tercero, en el que las descripciones de acciones, del cuerpo y del espacio se condensan, y los semas de las metáforas completan la “alegoría del coito”, ya esbozada en los primeros párrafos: “Veloces *lanzaderas*, las focas *tejen* y *destejen* la *tela interminable* de sus *juegos eróticos*”. En este par de metáforas que inician el párrafo nuevamente hay una idea de un movimiento reiterativo, que está sustentada, en primer lugar, por la aliteración de /t/ y /j/, que tiene un efecto semántico, pues ambas consonantes (una fricativa y otra dental) evocan un sonido sordo y un ajeteo constantes, son casi jadeos. En segundo lugar, el movimiento reiterativo se sustenta por la parequesis “tejen y destejen”, cuyo efecto semántico se ensancha por la metáfora hiperbólica “tela interminable”. La voz descriptiva deja de insinuar y expresa abiertamente lo que desarrollará en el párrafo: la representación de un acto sexual.

La referencia intertextual a otro conocido pasaje de *La Odisea*, en “Las focas”, cobra un matiz particular. Penélope –recordamos– echaba mano de ese ardid del sudario que tejía en el día y destejía por las noches para protegerse de sus obstinados pretendientes. En el texto de Arreola, las focas buscan, en cambio, nunca terminar sus prácticas. La voz descriptiva enumera rápidamente éstas, y el lector no tiene más remedio que asociarlas con la frase “juegos eróticos”: “Se abrazan sin brazos y resbalan de una en otra improvisando sus rondas *ad libitum*. Baten el agua con duras palmadas; se aplauden ellas mismas en ovaciones viscosas”. Las acciones enumeradas se realizan con las extremidades superiores, precisamente aquellas que la voz descriptiva se apuró en decir que las focas no tenían: brazos y, por tanto, palmas. De esta manera, reforzadas con la parequesis (subrayada), que conforma al mismo tiempo un oxímoron, así como la aliteración de /s/ (resaltada en negras), estas acciones enuncian un constante contacto corporal; en conjunto, expresan acciones relacionadas con el coito: abrazarse, resbalar, batir el agua, “aplaudirse”; todo ello sin las extremidades propias de esas acciones.

El epíteto metafórico “viscosas” aplicado a “ovaciones”, así como el símil “La alberca parece de gelatina”, ofrecen cualidades sensibles del cuerpo de las focas, en el primer caso, y del espacio, en el segundo. Tales características complementan la alegoría pues el espacio acuoso ahora es viscoso, consistencia propia de los fluidos corporales en el acto sexual.

La imagen construida tiene alcances orgiásticos al percatarnos de que se trata de una actividad colectiva. Así lo expresa la voz descriptiva con esta hipérbole: “El agua *está llena* de labios y de leguas y las focas entran y salen relamiéndose”. La mención de los labios y lenguas es, por un lado, una sinécdoque si consideramos que estas partes son de las focas; por otro lado, la frase también puede funcionar como metáfora si consideramos los labios y

lenguas como partes humanas que semejan el cuerpo de las focas. Otra vez las focas participan simultáneamente de naturalezas diversas.

Finalmente, por las acciones *entrar*, *salir* –ya connotadas en las parequis “apareciendo y desapareciendo” y “tejen y destejen”– y *relamarse* –que prolonga la característica de la viscosidad–, las focas son caracterizadas indirectamente como penes humanos. Esto se confirmará en el siguiente párrafo, en el que la alegoría del coito da pie a una “alegoría de la fecundación”, como lo veremos enseguida.

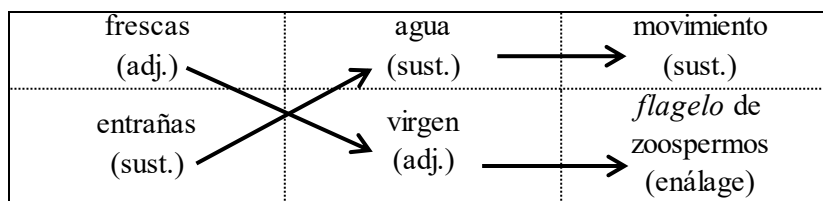
### 2.3.2. Alegoría de la fecundación

Mediante varios recursos que se entrelazan, el espacio y las focas sufren “transfiguraciones”; y las focas serán vistas como espermatozoides en camino hacia la fecundación: “Como en la gota microscópica, las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen con movimiento flagelo de zoospermos”. El verbo *deslizarse* continúa el campo semántico de la viscosidad, referido al final del tercer párrafo. Ese deslizamiento ocurre en un espacio interior y además su movimiento es descrito como parecido al de los espermatozoides.

Sabemos que la enálage consiste en un “desvío” gramatical de alguna parte de la oración: al sustituir una palabra por otra de igual lexema pero de distinta categoría gramatical. Las asonancias (resaltadas en negras en la cita anterior) se logra en gran parte por la presencia de la enálage del sustantivo *flagelo* en lugar de su forma adjetiva “*flagelado*”:



Asimismo, las metáforas y la enálage están puestas en una sintaxis simétrica (subrayadas en la cita anterior). Ésta y la asonancia tienen un efecto eufónico y visual en la oración, y el mensaje tiene más fuerza en la lectura:



Este fragmento bien podría entenderse como la “culminación” de la alegoría del coito. Así lo sugiere el epíteto “virgen” y la metáfora “frescas entrañas”, que remiten a un cuerpo femenino. No obstante, me parece que hay más elementos significativos. En la configuración espacial revisada hasta ahora, destacué rasgos sensibles de un espacio acuoso y viscoso. Al ser comparado este espacio con “la gota microscópica”, se configura una escena que sugiere el origen de los seres y su reproductibilidad, *la gota genésica*. Así, las focas no sólo representarían o semejarían espermatozoides, sino en general seres unicelulares originadores de la vida. Sobre este pasaje de “Las focas”, Saúl Yurkievich (1997: 199-200) afirma que “Esa agua fundamental impulsa la rememoración *ab ovo*, anula toda delimitación o distingo corporales. Convertida en caldo biogénico, remite al comienzo de los comienzos, se sitúa en la matriz generadora, hace retroceder hasta el protozario, al ovocito, a la célula inicial”.

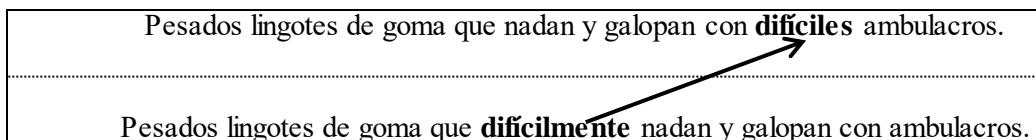
La idea del origen de la vida representado en las focas –idea que las enaltece– se mezcla con el tono irónico con el que la voz descriptiva cierra este párrafo: “y las mujeres y los niños miran inocentes la pantomima genética”. En la cita hay un caso de “hipálage transcategorial”; es decir, cuando el intercambio de lexemas se presenta en el nivel paradigmático. El adjetivo *inocentes* ocupa un lugar en la oración que es producto de un “desvío” o “desplazamiento”, pues está colocado después del verbo *mirar* (y no después de “niños”, uso más normativo). Así, la cualidad de inocencia no sólo estaría en “las mujeres y los niños” (los niños y las mujeres son inocentes), sino que también estaría “desplazada” hacia la acción de mirar (ellos miran inocentemente). La reiteración de esta cualidad de “inocencia” tiene un efecto irónico al confrontarla con las alusiones al coito y la reproducción que representan el estanque y las focas.

En consonancia con este contrapunto del tono, también se configura un juego de perspectivas: de la descripción de lo microscópico, la voz descriptiva regresa rápidamente al espacio del estanque. Esta mezcla de seres animados e inanimados, de diversos tamaños, que se parecen a las focas tiene su mayor expresividad en el quinto párrafo.

Me parece que el objetivo de ese párrafo es resaltar constantemente la forma de la foca: un molde casi geométrico, un cilindro, que, como ya vimos, tiene reminiscencias fálicas. Este párrafo se conforma principalmente a partir de una *adínata* o “enumeración de imposibles”, que, según la tradición retórica, es un caso particular de “hipérboles encadenadas”. Esta enumeración se estructura sintácticamente a partir de las elipsis del verbo y del sujeto (“Las focas son / parecen...”). La acumulación de éstas tiene un efecto de rapidez y de simultaneidad en el texto. Además, y en gran parte por esto mismo, la enumeración es asindética, que, como sabemos, presenta las enumeraciones abiertas o inacabadas.

En la siguiente cita están resaltadas en negras las asonancias, que producen un efecto eufónico en todo el párrafo: “Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros”. En el primer par de metáforas – que recuerdan la primera del texto “puro torso desnudo”–, la traslación metafórica se realiza entre seres animados, semejantes entre sí por la imagen creada de unos perros y aves sin sus extremidades. Las focas están representadas, aquí, paradójicamente por animales reducidos o “acoplados” a la forma física de aquéllas. La carestía de unos es habilidad en las focas, lo cual las hace seres superiores. Esto se ve también en los ambulacros: lo que sería una dificultad para unos, para las focas es un habilidad.

En la siguiente metáfora, la traslación se realiza de un ser animado a uno inanimado, “lingotes de goma”. El epíteto “de goma” recuerda otras cualidades sensibles: “blandura musculosa”, “odre lleno de agua”, “ovaciones viscosas”. Ahora bien, la frase “difíciles ambulacros” presenta un par de recursos; en primer lugar, hallamos una metonimia en “ambulacros” por “pies ambulacrales”;<sup>27</sup> y a partir de ésta se conforma otra “hipálage transcategorial”. El adjetivo *difíciles*, según nuestro conocimiento normativo, suele modificar a sustantivos que expresan un proceso o tarea. En una supuesta reconstrucción “lógica” de la oración, podríamos decir que lo difícil radicaría en las acciones: el agente “lingotes”, para nadar y galopar, se vale de ambulacros (o pies ambulacrales), extremidades que dificultarían, si fuera posible, su movimiento:



<sup>27</sup> Los ambulacros son una especie de surcos que tienen los equinodermos (estrellas de mar, holoturias, etc.), en los cuales se encuentran los pies ambulacrales, pequeños apéndices que ayudan a la respiración y en algunos casos a la locomoción de estos animales.



Sin embargo, tal lectura anularía las habilidades hiperbólicas que la voz descriptiva asigna a las focas: son tan hábiles como un pez o un caballo, aun cuando sus “extremidades” sean ambulacros y su cuerpo sea un lingote. Así, la *adínata* construye una irrealidad de esas extremidades que resaltan la habilidad de las focas para nadar y moverse en tierra.

El siguiente par de metáforas contiene tres sílabas asonánticas (resaltadas en negras), que vinculan a las metáforas y las destaca: “**Meros objetos sexuales**. Microbios gigantes”. La primera metáfora hace referencia al pasaje final del tercer párrafo, donde las focas son caracterizadas como penes. Éstos se convierten en su cuerpo entero, por lo que, en efecto, son enteramente objetos (órganos) relacionados con la sexualidad, pero también son objetos que sólo sirven para la satisfacción del deseo sexual. Algo similar sucede con “Microbios gigantes”, metáfora construida con un oxímoron y que se vincula con el inicio de la alegoría de la fecundación: las focas, por la forma de su cuerpo, son todas ellas microbios, espermatozoides.

Las hipérboles sobre la naturaleza de las focas llegan a un clímax cuando la voz descriptiva las designa como “Criaturas de *vida infusa* en un *barro de forma primaria*, con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo”. Las focas son vistas como seres primarios, pero ahora desde una perspectiva mítica-religiosa. La referencia al barro, *leitmotiv* de muchos mitos del origen de la vida, y la “posibilidad” de que las focas puedan ser focas o cualquier otro animal le otorgan, hiperbólicamente, un origen divino. En esta serie metafórica identificamos dos tipos de términos metaforizadores; por un lado, seres animados: perros y palomas (sin extremidades), microbios (espermatozoides), pez, reptil, ave, cuadrúpedo; por otro, seres inanimados: lingotes, jabones (que se mencionan al final

del párrafo). Así, esos términos conforman una enumeración caótica que intenta abarcar una cantidad representativa de especies y objetos que, de alguna manera, recuerdan el cuerpo de las focas: alargados y en forma cilíndrica. Algo de los demás animales está en las focas; o viceversa, algo de las focas está presente en el resto del reino animal. De cualquier modo, hay un afán de universalizarlas y de presentarlas como *esencia* de los demás seres.

El párrafo y la “alegoría de la fecundación” concluyen con un símil en el que es notorio un cambio de tono de la voz descriptiva: “En todo caso, las focas me parecieron *grises y manoseados* jabones de *olor intenso y repulsivo*”. El elemento comparativo “jabones” remite a ámbitos domésticos, en oposición al enaltecimiento anterior. Además, el epíteto “grises” remite a lo sucio, y “manoseados” alude a un tipo de contacto corporal desvalorizado. Por su parte, los epítetos que califican al olor de esos jabones, “intenso y repulsivo”, pueden remitir a los olores de un acto sexual, pero desde una perspectiva degradante. Como sucede al final del cuarto párrafo, aquí la voz descriptiva nos regresa rápidamente al espacio del estanque, pero con un notorio cambio: es un estanque opaco, sucio y de mal olor; y las focas son vistas como objetos sin valor, casi de uso público.

### 2.3.3. *Las hermanas*

La última secuencia descriptiva consta sólo del párrafo final del texto; es una larga interrogación retórica, en forma de reticencia, que enumera tres acciones de las “focas de circo”: “¿Pero qué decir de las hermanas amaestradas, de las focas de circo que sostienen una esfera de cristal en la punta de la nariz, que dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de La Pasión según San Mateo?”. La descripción de estas acciones y la metáfora “hermanas amaestradas”

resultan en una prosapódosis, ya que las definen como humanas. Así, pueden ser las “hermanas” de las focas del estanque, tal como se expresa en el texto, pero también pueden estar hermanadas con los humanos; esto se explica por el tipo de acciones que realizan, pues éstas van perdiendo gradualmente su aspecto de truco y se acercan más bien a complejos quehaceres humanos.

En esta tercera secuencia al parecer hay una relación antitética entre las focas del estanque: dinámicas, bulliciosas, eróticas, “primigenias”, frente a las de circo: mansas, estáticas, obedientes, listas para entretener. (Notemos además la oposición entre la obra de Bach, frente a las populares rondas, ejecutadas *ad libitum*, aludidas en el párrafo tercero.) Sin embargo, estas oposiciones son aparentes, pues ambos grupos de focas están en entornos artificiales. Esta domesticidad o pérdida de naturalidad las reduce y, de cierta manera, las degrada.

La imagen de una foca como un ser erótico proviene de una visión humana, que ve en su cuerpo y movimientos alusiones eróticas. Asimismo, las acciones de las focas de circo, como dijimos, tienen poco de truco pues rebasan esos límites: en realidad son como bufones, piezas de ajedrez a merced del jugador y juguetes que producen una tonada musical. Así, todas las focas al final se cosifican: son objetos “manoseados” que sólo sirven para entretener.

La configuración corporal y espacial de “Las focas” conforma una alegoría del coito y una alegoría de la fecundación. Esta imagen erótica de las focas se opone aparentemente a la mansedumbre de las “focas de circo”. Sin embargo, es claro que las focas del estanque y las de circo están en espacios artificiales. Ambos grupos se han domesticado y han perdido sus actividades “naturales”.

La voz descriptiva pone en equivalencia el cuerpo de las focas con seres creados por una deidad, que están *esencialmente* en todos los seres, animados e inanimados; además, su propio cuerpo es un “microespacio”, que contiene a otros seres (espermatozoides) similares a ellas; aspectos que desbordan los límites de lo verosímil. Igualmente, en una rápida enumeración, la voz descriptiva condensa la descripción de las focas de circo, que devienen apenas bufones obedientes, listos para entretener, con acciones humanizadas, a otros humanos. Así, las acciones de unas y otras son un mero entretenimiento: uno es promiscuo, “repulsivo”, libidinoso; el otro es un entretenimiento gradualmente inverosímil.

#### 2.4. “EL RINOCERONTE”. LA SUMISIÓN DE LA BESTIA<sup>28</sup>

“El rinoceronte” se configura a partir de la pragmatografía –descripción de acciones–, que no es detallada, sino que acumula elementos comparativos, con lo que acarrea un efecto caleidoscópico del objeto descrito, una característica común de los cuatro textos analizados.

Identifiqué dos secuencias en las cuales la prosopografía es mucho más amplia que la topografía; la primera se centra en la comparación del rinoceronte con objetos y máquinas de gran tamaño, principalmente bélicas, de distintas épocas históricas, así como con ámbitos humanos y fantásticos. En contraste, no hay un desarrollo descriptivo del espacio; tan sólo en el segundo párrafo hay una mención de “un claro del bosque” y, en el tercero, la voz descriptiva menciona la condición de cautiverio del rinoceronte.

---

<sup>28</sup> En el Apéndice 4 están sintetizadas en un cuadro todas las figuras retóricas que encontré en “El rinoceronte”.

#### 2.4.1. Guerra y apareamiento

La primera secuencia descriptiva se compone de los tres primeros párrafos, en los que la voz descriptiva se centra en la corporalidad del rinoceronte vuelta acción. El párrafo primero se articula a partir de una enumeración de hechos. Los verbos están en presente con valor habitual, por lo que no constituyen una narración, sino que expresan una actividad constante que caracteriza al animal. A partir de tales acciones, la voz descriptiva enlaza metáforas, símiles y epítetos, que describen los rasgos físicos –prosopografía–: “El *gran* rinoceronte se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco. Gira en redondo y dispara su *pieza de artillería*”. Como se sabe, la “pieza de artillería” puede referirse tanto al cañón como al artefacto que lo transporta, la cureña, por lo que es posible entender que el rinoceronte está metaforizado como el artefacto que transporta un “cañón”, su propio cuerno, o bien que la pieza de artillería es metáfora del cuerno. En ambos casos, la metáfora, a partir de los semas que comparten *cuerno* y el término metaforizador (arma, pesada, alargada), destaca al rinoceronte y su cuerno como máquinas bélicas, de gran peso y tamaño, cualidades que se enmarcan con el epíteto del inicio del texto: “El *gran* rinoceronte”.

Esta metáfora inaugura el campo semántico de lo bélico, que será amplificado en las siguientes acciones: “Embiste *como ariete*, con un solo *cuerno de toro blindado*, embravecido y cegato, en arranque total de filósofo positivista”. El símil “como ariete” tiene también un efecto anfibológico, ya que puede ser un elemento comparativo referido al cuerno del animal o referido al animal entero, y, como en el caso anterior, el símil también resalta la fuerza y tamaño del animal. Por su parte, la metáfora “toro blindado” reitera el mismo “patrón visual” de una arma alargada, grande y pesada, asentada en una base que la transporta, y que puede ser metáfora del cuerno o del animal entero.

La primera metáfora, “pieza de artillería”, por su carácter general, engloba al símil “como ariete” y a la segunda metáfora “cuerno de toro blindado”; el elemento comparativo del símil pertenece a una época antigua, mientras que el término metaforizador se inserta en la primera mitad del siglo XX. Estas alusiones a distintas épocas finalizan con las metáforas “válvulas de escape” y “bufa a todo vapor”, que aluden a una locomotora de vapor, símbolo de la primera revolución industrial. Esto da al rinoceronte “inmovilidad temporal”; es decir, cierta presencia a lo largo de la historia de la humanidad.

A la par de esta caracterización física, la voz descriptiva añade un breve trazo del carácter del rinoceronte, que efectúa mediante los epítetos “embravecido” y “cegado”, reforzados por el efecto cacofónico de la aliteración de /t/ (que subrayamos en la cita de arriba). Estos recursos, al estar enmarcados en el campo semántico de lo bélico, remiten a la torpeza y la violencia. Tales planteamientos se permean con el punto de vista subjetivo de la voz descriptiva, que compara esa irracionalidad y torpeza con la conocida escuela filosófica del siglo XIX, el positivismo.<sup>29</sup>

La colocación de los paréntesis en todo el párrafo segundo simula una información suplementaria o incidental: “(Cargados con *armadura excesiva*, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un *torneo desprovisto de gracia y destreza*, en el que sólo cuenta la *calidad medieval del encontronazo*.)”. La metáfora “armadura excesiva”, además de que continúa el campo semántico bélico, resalta la corpulencia del animal y la dureza de su piel. Asimismo, proyecta una prosopopeya que, aunada al epíteto “medieval”, caracteriza a los rinocerontes como caballeros, partícipes de los conocidos torneos medievales. No obstante, a este “torneo” se le asigna epítetos denostadores, que continúan

---

<sup>29</sup> Una primera versión de este texto se publicó en *Punta de plata*, que, como lo comentamos antes, fue la “primera edición” de *Bestiario*. Allí, en esa parte del texto, en lugar de “filósofo positivista” dice “filósofo materialista”.

las ideas expresadas en el primer párrafo sobre la irracionalidad y torpeza de las peleas del rinoceronte.

Por otro lado, la metáfora “torneo” adquiere una doble lectura: puede referirse a una pelea entre machos en celo, o bien puede ser metáfora de un apareamiento, que, al igual que la pelea, queda ridiculizada mereced a los mismos epítetos negativizantes. De esta manera, podemos decir que el segundo párrafo es ambiguo: funciona como una paráfrasis del primero; es decir, como una reiteración de la descripción de una pelea; y también como una segunda escena: luego de la descripción de una pelea, sigue otra más de un apareamiento, como si se tratara de la crónica de las actividades cotidianas del rinoceronte.

Esta primera secuencia descriptiva concluye en el tercer párrafo, en el que la voz descriptiva interrumpe la prosopografía y da paso a un par de alusiones al estado de cautiverio del rinoceronte y a su origen mítico; asimismo, marca un cambio espacial y temporal respecto de los primeros párrafos: “Ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada”. Mientras que en el segundo párrafo la voz descriptiva se ubica como un yo testigo que presencia la actividad del rinoceronte “en un claro del bosque”, en el tercer párrafo se traslada a un espacio de encierro. Con estas breves alusiones al espacio se establece un tiempo y espacio posiblemente del pasado, donde el rinoceronte es dinámico, violento y sexual; frente al tiempo y espacio actuales, que caracterizan al animal como un ser inactivo, aparentemente sin vida. Recordemos que en los dos primeros párrafos localizamos un par de prosopopeyas que presentaban al rinoceronte como alguien iracundo e irracional y como un caballero medieval; en contraste, con el epíteto “melancólica” se conforma un prosopopeya que lo caracteriza como un ser que añora su pasado. Aunado a éste, el epíteto metafórico “oxidada” también se relaciona antitéticamente con los epítetos y metáforas de los primeros párrafos que lo configuraban

como una máquina en acción. Así, en el espacio de encierro, el animal-máquina se halla deteriorado y abandonado.

Esta descripción del cautiverio se interrumpe, y la voz descriptiva vincula al animal con un “origen mítico”: “Su *cuerpo de muchas piezas* ha sido **armado** en los derrumbaderos de la prehistoria, con *láminas de cuero troqueladas* bajo la presión de los niveles geológicos”. Esta serie metafórica, como indica la tradición retórica, configura una alegoría acerca de los orígenes remotos, casi atemporales, del animal, así como de su “hechura”, que, como en los otros textos analizados, recuerdan los mitos creacionistas.

En el cuadro siguiente resaltamos la configuración corporal y las alusiones al tiempo y espacio proyectadas por esta serie metafórica. La alegoría se construye a partir de dos identificaciones: el rinoceronte como un objeto armable; y la corteza terrestre como un troquel. Las metáforas verbales (resaltadas en negras) trazan el vínculo entre esos ámbitos:

CUERPO	ESPACIO	TIEMPO
Su cuerpo de muchas piezas		
<b>ha sido armado</b>	en los derrumbaderos	de la prehistoria
con láminas de cuero	<b>troqueladas</b>	
	bajo la presión de los niveles	geológicos

Las metáforas “cuerpo de muchas piezas” y “láminas de cuero troqueladas” continúan el eje temático del cuerpo del animal visto como una máquina; en concordancia, la metáfora verbal “ha sido armado” presenta al rinoceronte como un objeto “armable”; hechura que se ha realizado en un espacio y tiempo recónditos. Así lo expresa la metáfora



“en los derrumbaderos de la prehistoria”, que combina un término espacial y uno temporal, y que aluden a “lo agreste” y lo lejano tanto física como espacialmente.

Por su parte, la metáfora verbal “troqueladas” y su continuación “bajo la presión de los niveles geológicos” desarrollan la identificación de la corteza terrestre con un troquel, de cuyo peso surgiría el rinoceronte. En el cuadro, esta última metáfora está colocada tanto el ámbito espacial como corporal, pues me parece que la metáfora implica el paso del tiempo, aunque los términos metafóricos no expresen temporalidad. Así pues, estas metáforas proyectan un tiempo y un espacio hiperbólicamente extensos y remotos, que magnifican las dimensiones del animal y, al ser aquéllos la génesis de éste, le otorgan un origen mítico.

Luego de las referencias al cautiverio y la exaltación del origen y tamaño del rinoceronte, la voz descriptiva retoma la descripción física:<sup>30</sup> “Pero en un momento especial de la mañana, el rinoceronte nos sorprende: de sus ijares *enjutos y resecos*, como agua que sale de la hendidura *rocosa*, brota el *gran órgano de vida torrencial y potente*”. En primera instancia, la sintaxis de la última frase de la cita presenta una anfibología: los epítetos “torrencial y potente” pueden referirse a “vida” o a “órgano”. Con esta ambivalencia, aunada a la fuerza sonora lograda por las aliteraciones de /t/ y /rr/, las cualidades enumeradas se propagan al órgano del animal y a lo que surge de él.

La conjunción *pero* marca una oposición entre el rinoceronte visto como un objeto oxidado y seco –un ser aparentemente sin vida– frente a la vitalidad del miembro viril, referido por medio de una perífrasis. Tal oposición se realiza mediante los epítetos (en

---

<sup>30</sup> Debido a que tales referencias rompen la continuidad de la prosopografía –constante a lo largo de todo el texto– podríamos decir que tienen un carácter parentético, mucho más marcado que el paréntesis que abarca todo el segundo párrafo. Es decir, creo que, por lo comentado antes, el párrafo con paréntesis en realidad tienen poco de incidental, mientras que esta mitad del párrafo tercero sí tiene un carácter parentético, aun cuando no se emplee ningún signo para expresarlo.

cursivas). Ahora bien, por un lado, hay epítetos que expresan sequedad en el rinoceronte: “enjutos”, “resecos”, “rocosa”; por otro lado, los epítetos que definen su pene expresan vitalidad y acuosidad: “gran”, “de vida”, “torrencial”, “potente”. Por su parte, el símil “como agua que sale...” refuerza la imagen del rinoceronte como un ser de piedra que, sin embargo, es capaz de poseer y dar vida. De este modo, el rinoceronte conjuga lo aparentemente inanimado y la vitalidad de la sexualidad.

La caracterización del pene concluye con una enumeración de diversos elementos con los que se le compara: “repetiendo en la punta *los motivos cornudos de la cabeza animal*, con variaciones de *orquídea*, de *azagaya* y *alabarda*”. Entre la flor y las armas se presenta una relación antitética debido a la fragilidad de aquélla y la dureza de éstas; pero al mismo tiempo se complementan: la flor traza el color rojo del órgano, mientras que las armas antiguas reiteran la equivalencia entre el rinoceronte y las máquinas bélicas (como lo vimos al principio del análisis).

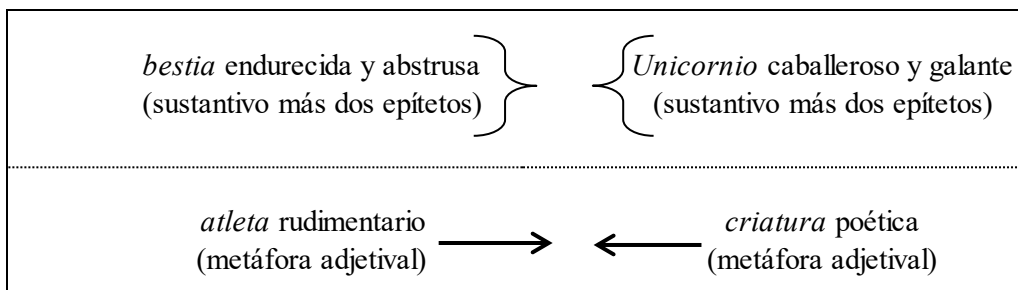
Ahora bien, el primer elemento de la enumeración, “motivos cornudos de la cabeza animal”, vincula el pene con el cuerno, relación que está reforzada con el paralelismo y la comparación logrados por el epíteto “gran”: “El gran rinoceronte...” (primer párrafo) y “el gran órgano de vida...” (tercer párrafo). Se aprecia que la voz descriptiva se centra en estas partes del cuerpo para caracterizar al rinoceronte. Dado que es visible una condensación en la descripción del cuerno y el pene, en sus respectivos párrafos, podríamos decir que para la voz descriptiva tales partes son “lo esencial” del rinoceronte; guardan una relación que va más allá de su parecido físico. Así como en los primeros párrafos el cuerno se configura como el símbolo de la fuerza y agresividad del rinoceronte, hacia el final de la segunda secuencia esa arma se traslada al pene, y también proyecta esa misma agresividad. Como el

rinoceronte se encuentra inmóvil, con un cuerpo pétreo y oxidado, la vitalidad que le queda es la que propaga en el acto sexual.

#### 2.4.2. *Metamorfosis y amansamiento*

La segunda secuencia descriptiva se compone de los dos últimos párrafos, en los cuales se equipara al rinoceronte con el unicornio. Para ello, además de los recursos retóricos que comentaré, la voz descriptiva se vale de una referencia intertextual, el mito del unicornio, específicamente la expresada en los tapices medievales de *La Dama del unicornio* (véase García Fernández, 1997). Nos parece que esa comparación es la fase culminante de un desarrollo de distintos elementos comparativos: el rinoceronte como una máquina de guerra, una persona iracunda, un caballero medieval, un ser de piedra, un animal fabuloso. Así pues, a partir de unas breves referencias a los elementos más conocidos del mito, la voz descriptiva va armando un contrapunto entre ambos animales, hasta que, merced a su atributo común, el cuerno, quedan fusionados.

Cito el párrafo cuarto en el que se establece una oposición entre las cualidades del rinoceronte y el unicornio, la cual se sustenta en una sintaxis simétrica: “Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este *atleta rudimentario* es el padre espiritual de la *criatura poética* que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante”. Como puede apreciarse en el siguiente cuadro, hay dos paralelismos entre dos sintagmas adjetivales (subrayados en la cita) y dos metáforas (en cursivas), que designan al rinoceronte y al unicornio:



Este párrafo adquiere un tono encomiástico debido a la formulación de una deprecación –expresión de un deseo, según la tradición retórica–. Las cualidades de torpeza, violencia y arrojo de los primeros párrafos se dejan de lado, y el rinoceronte adquiere otros atributos menos despectivos. Así lo vemos en los epítetos metafóricos “endurecida” y “abstrusa”, con los cuales, además de reiterar los atributos pétreos del párrafo tercero, el rinoceronte se presenta ya no torpe e iracundo, sino como un ser extraño, con un cuerpo hiperbólicamente duro, pero a la vez un ser de difícil de discernir. Por su parte, la metáfora “atleta rudimentario” también retoma la cualidad de la fuerza del rinoceronte en una personificación y oxímoron, que completa la imagen de un animal “elemental”, tanto en un sentido de “sencillez” o “rusticidad” como en un sentido más próximo a lo primordial, en relación con el origen mítico visto en el tercer párrafo.

Tales atributos del rinoceronte se oponen a los del unicornio. Así, la caracterización de éste implica una suerte de domesticación de los impulsos violentos y sexuales del rinoceronte: de ser un caballero participante de torneos, pasa a ser un caballero de la corte; de ser eminentemente activo físicamente, se convierte en un ser más apegado a conceptos estereotípicamente ligados a la fineza y la delicadeza.

La voz descriptiva toma el cuerno como elemento común de ambos animales, a partir del cual propone una “transformación” del rinoceronte que derivaría en la leyenda del unicornio: “Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona

su empuje y *se agacela, se acierva y se arrodilla*". Los sintagmas subrayados tienen una estructura paralela (sust. + adj., sust. + adj.) y se relacionan antitéticamente. Esa oposición se expresa además en la enumeración de los verbos (en cursivas), la cual, por medio de un par de neologismos, establece una gradación: de mayor a menor tamaño, de lo robusto a lo más delgado; el rinoceronte sufre una "mutación" corporal que lo aleja de su aspecto "original" y se acerca a animales de menor tamaño. La aliteración de /s/ tiene un efecto onomatopéyico que evoca tranquilidad, propia de la nueva condición del rinoceronte: un ser amansado, que culmina con el gesto del arrodillamiento.

Por su parte, la mutación del cuerno se efectúa de manera similar: "Y el cuerno de *agresión masculina* se vuelve ante la doncella una *esbelta enecha de marfil*". Las dos metáforas (en cursivas) se relacionan antitéticamente, de forma muy parecida a la relación antitética vista en los sintagmas adjetivales "virgen prudente" y "rinoceronte carnal". Al igual que el cuerpo grande y robusto se transforma en uno más pequeño y más delgado, así también el cuerno, grande y torpe como el rinoceronte, agresivo como una arma, se transforma en un objeto tan sutil que incluso deja de ser absolutamente material, tal como lo expresa la metáfora "esbelta enecha de marfil", armonizada con la asonancia (remarcada en negras). Así, pues, el marfil violento y sexual del rinoceronte se convierte una melodía delicada, como el cuerpo de ambos seres, ahora fusionados.

La prosopografía y la etopeya conformadas a lo largo de la primera secuencia se ven completamente nulificadas en la segunda. La escena del apareamiento agresivo da paso a una escena de galanteo y fineza. Los espacios abiertos y naturales se transforman en el espacio de encierro. El caballero soldado se transforma en un caballero galante. El cuerno, caracterizado como armas de tamaño y fuerza descomunales, se convierte en un cuerno melodiosamente fino. La transformación de ese cuerno-pene agresivo en el cuerno fino del

unicornio se debe a la acción amansadora de la “virgen prudente”. Así, sexualidad y vitalidad frente a la “virgen” desaparecen, y la bestia queda dominada.

## 2.5. LA DESCRIPCIÓN Y *BESTIARIO*. ANIMALIDAD PERDIDA

A partir de los análisis, es posible afirmar que los textos tienen el efecto deseado de la *enargéia*: las descripciones crean un cuadro o imagen del animal, lograda por diversas figuras retóricas. Así, de acuerdo con la definición tradicional de la *descripción* retórica, el texto se propone dar a *conocer* un objeto, ponerlo ante nuestros ojos mediante sus elementos más relevantes o esenciales, de tal modo que esta exposición resulta en un cuadro o una imagen “vívida”. Sin embargo, la voz descriptiva está lejos de presentar un cuadro fiel a una “zoología naturalista”: configura a los animales con características que ya no les son propias; intenta mostrar lo que ahora, en un ámbito de encierro, le parece que es la “esencia” de los animales, aquello que los hace ser en esta nueva naturaleza “transterrada”. Así entonces, las descripciones expresan un punto de vista, valoran críticamente, buscan un efecto de extrañamiento y fragmentariedad al presentarlos. El humano transgredió la naturaleza, y esta perversión impregna la esencia de estos animales; hay una alteración en el ser de éstos, e identificar a esos otros se vuelve subjetivo en estas descripciones.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Toda descripción es en principio subjetiva, pues el descriptor hace una primera selección del objeto, y luego elige los elementos de ese objeto para realizar la descripción. Además de ese primer sesgo, están las valoraciones que el descriptor imprime cuando la construye: elección de adjetivos, elementos comparativos, oposiciones, contrastes, analogías, etcétera.

Asimismo, de acuerdo con los análisis, la descripción y las figuras retóricas se dirigen hacia la prosopopeya (personificación), la cosificación y la presentación degradada de los animales, ya sea por su aspecto físico, su espacio o sus acciones.

Ahora bien, como ya lo comenté en el apartado 1.2, de acuerdo con la tradición retórica, los temas descriptivos eran por lo general de personas, lugares importantes o épocas relevantes. A partir de estos temas, la tradición estableció diversos subtipos de descripciones. Éstos se subdividen en un ámbito humano, en el que están las descripciones de sus rasgos físicos y emotivos, de sus costumbres y linaje; y en otro ámbito que “rodea” al humano: descripciones de unidades temporales, lugares reales o ficticios, hechos y acciones (Mayoral, 1995: 187-188). A lo largo de los análisis, vimos que los textos están contruidos a partir de, al menos, cuatro tipos de descripciones: topografía (lugares), pragmatografía (acciones), prosopografía (rasgos físicos) y etopeya (costumbres o “carácter”), y cada una de la cuales está imbricada en planos espacio-temporales del pasado y el presente.

Así, la naturaleza del bestiario se humaniza y aborda los ámbitos de la descripción de los humanos. En este apartado ahondaré un poco más en la forma en que estos tipos de descripciones están elaboradas, así como las relaciones que, a partir de éstas, pudieran trazarse entre los cuatro textos analizados.

### *2.5.1. Topografía*

Los espacios o lugares que habitan las bestias están en general divididos en dos ámbitos: un espacio del presente, de encierro y, por ello, degradado; y un espacio del pasado, “natural”,

de libertad, al que ya no es posible regresar.<sup>32</sup> En “Aves de rapiña” se mencionan conceptos que aluden a un espacio abierto donde las aves volaban y cazaban, pero la voz descriptiva clausura la posibilidad de regresar a tales espacios. En contraste, el espacio del presente está en concordancia con la degradación corporal de las aves. Así, al inicio del texto, el espacio se metaforiza como “derruida sala de armas” y “profanada celda monástica”. Este tono que desvalora los espacios aumenta gradualmente, ya que a lo largo del texto el espacio será metaforizado como “modesto gallinero”, “jaula de alambres”, “prisión”, en donde las aves se instauran y aceptan su condición de seres disecados, prisioneros y humillados.

En el “El hipopótamo” el espacio del pasado es descrito brevemente como un *locus amoenus* (lo que lo acerca a una topotesia); sin embargo, ese espacio sólo está en el sueño del animal. Esta sucinta alusión al pasado es la única en el texto. La voz descriptiva se ocupa un poco más del espacio del presente, al que metaforiza como “hastío” y “charco”. Como en el caso de “Aves de rapiña”, este espacio es por completo ajeno al animal y también lo envilece (“como un borracho”). Hacia el final del texto, el espacio deja de ser objeto de descripciones, con lo que el hipopótamo se instaura en su cautiverio presente.

En el caso de “Las focas”, la voz descriptiva sitúa a las focas, en primera instancia, en un “estanque” o “alberca”. Este medio acuoso es metaforizado posteriormente como “gota microscópica” y “entrañas del agua virgen”, pues, como lo comenté en el análisis, ese espacio es el de una “alegoría de la fecundación”. Se aprecia que las focas, a pesar de su

---

<sup>32</sup> Como se podrá advertir, los espacios no tienen un desarrollo amplio y, principalmente, están subordinados a las acciones de las aves e incluso a su caracterización física y del carácter de los animales. La división de cada tipo de descripción sigue fines meramente analíticos, y habrá ocasiones en que aparentemente se repiten ideas, defecto que traté de reducir al máximo.



dinamismo y las alusiones eróticas, están permanentemente instauradas en un espacio artificial.

En “El rinoceronte” la voz descriptiva apenas alude a un espacio aparentemente abierto: “en el claro del bosque”, o bien dice escuetamente: “ya en cautiverio, el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada”. No obstante, como lo comenté en el análisis, a partir de las acciones y de la configuración corporal de animal, puede establecerse una relación antitética entre las alusiones bélicas y eróticas que el rinoceronte efectúa “en el claro del bosque”, y la nulidad de tales acciones cuando se “transfigura” en un unicornio; además, la descripción física del unicornio lo relaciona con espacios cerrados, por lo que, nuevamente, la bestia se instaura en el encierro.

### *2.5.2. Pragmatografía*

La pragmatografía es la base a partir de la cual se configuran los cuerpos y los espacios de los animales descritos, así como su carácter forjado por el encierro. Las acciones de las bestias no constituyen una narración; en realidad son actos rutinarios que expresan permanencia, para lo cual la voz descriptiva en todos los casos emplea el tiempo presente, tal como lo estipulaban los rétores clásicos.

En “Aves de rapiña” y en “El hipopótamo” las acciones descritas rememoran un pasado irrecuperable y configuran un presente de encierro y hastío. Hay una primera “presentación” de los animales que sintetiza su estado; posteriormente hay una mención de las actividades pasadas, y el resto del texto se centra en la descripción corporal en un tiempo actual.

En el caso de “Aves de rapiña”, las acciones pasadas de volar y cazar en libertad se nulifican; y las acciones del presente muestran unas aves, en primera instancia, domesticadas, pero conforme avanza el texto las acciones progresivamente borran su condición de aves; en los primeros párrafos éstas se aburren, murmullan, se alimentan de despojos, pelean entre sí por una supuesta jerarquía, al final del texto, en la cúspide de su degradación, defecan unas sobre otras.

Por su parte, en “El hipopótamo”; las acciones descritas construyen la imagen de un animal inmenso, pero hastiado. La acción del pasado idílico, flotar plácidamente en un remanso, se opone a la acción metafórica de “sumergirse” en un espacio del presente que causa fastidio. Esa acción pasada es única en todo el texto, y en cambio predominan las del presente: aburrirse, dormir, bostezar, resoplar y recordar un pasado ya para siempre ido. Lo más dramático es que ya no hay acción, su ausencia e inmovilidad remarcan su derrota. Al igual que en “Aves de rapiña”, luego de estas acciones pasadas y presentes, la voz descriptiva se centra en la descripción corporal del animal. Así, la segunda parte del texto está dedicado a describir al hipopótamo; a partir de epítetos, símiles y metáforas, el hipopótamo es cosificado, a tal punto que sus acciones son nulas. Al final del texto el animal es, aunque majestuoso, sólo un objeto sin vida.

En “Las focas” y “El rinoceronte”, hay una descripción de acciones que funcionan como “escenas”, con alusiones eróticas, de su vida cotidiana. Tales acciones, en “Las focas”, ocupan casi la totalidad el texto y a partir de éstas se configura su cuerpo y espacio. En los primeros párrafos, las focas están en reposo o nadando. Posteriormente, a esas acciones se agrega un “quehacer incesante”, así como gritos y demás ruidos que expresan un ajeteo que crece. Para el tercer párrafo, las acciones remiten a un acto sexual. El dinamismo de los verbos, reforzados con distintas figuras retóricas, crea la ilusión de un

movimiento acelerado y continuo. Estas acciones, que denominé como “alegoría del coito”, tienen su continuación en los párrafos cuarto y quinto, en los cuales las acciones descritas engloban lo que llamé “alegoría de la fecundación”: luego de un acto sexual, las focas son vistas como espermatozoides, y el estaque, como unas “entrañas” y como una “gota microscópica”. De igual forma que en “Aves de rapiña” y “El hipopótamo”, en “Las focas” la descripción de acciones se interrumpe y da paso a la descripción corporal. Concluida ésta, se retoma la pragmatografía, en el último párrafo, que se dedica a las “hermanas de circo”. Las acciones de estas otras focas son poco verosímiles para unas focas pues en realidad son acciones cada vez más humanas que pasan por lo diestro o ridículo, lo genial o lo sublime: colocarse una bola de cristal en la nariz, jugar al ajedrez, tocar en la flauta una pieza de Bach. Así, nuevamente estamos ante animales que han perdido sus actividades “naturales” y, por ello mismo, han perdido su ser animal.

Por su parte, en “El rinoceronte”, en los primeros párrafos, la pragmatografía presenta dos “escenas” en las que el rinoceronte es configurado como una máquina y un caballero medieval. Estas escenas remiten a lo bélico y lo sexual; da la impresión de que la voz descriptiva trata de “mezclar” ambas. Pelea y apareamiento se superponen y se extienden al tercer párrafo, donde el pene del animal es equiparado con su cuerno. Posteriormente, la pragmatografía se interrumpe, y en la segunda parte del texto predomina la prosopografía. Además, la voz descriptiva establece otro paralelismo, ahora entre el rinoceronte y el unicornio, paralelismo que deviene una “metamorfosis”, expresada en esta enumeración de acciones: “el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla”.

Tanto los espacios donde están instalados los animales como sus acciones establecen contrastes con el pasado y el presente: un espacio del pasado “natural” y uno

presente “artificial” y humanizado. Su accionar está permeado de esa misma dicotomía: actividades pasadas propias de su especie, y acciones del presente que, además de degradarlos, los vinculan con lo humano y con seres sin vida. Esto mismo se observa en la descripción de los rasgos físicos y del carácter de las bestias, como lo veremos ahora.

### *2.5.3. Prosopografía y etopeya*

En el apartado 1.2 comenté que la descripción, según la retórica clásica, estaba relacionada con intenciones laudatorias y vituperantes, las cuales, a su vez, se relacionaban con la belleza y la fealdad. Así pues, desde antiguo, se ha vinculado el “carácter” con los rasgos físicos. En los textos analizados, el aspecto físico y el carácter de los animales son consecuencia de su encierro. Además, ambos tipos de descripciones están orientados por la cosificación del animal y por su personificación mediante la prosopopeya.

En “Aves de rapiña”, los rasgos físicos que se resaltan son su plumaje, sus garras, metaforizadas como “garfios”, y sus “picos desgarradores”. Estos tres elementos son caracterizados de tal forma que, en el encierro, son inútiles y ajenos a ellas. Según lo comenté en el análisis, la metáfora “garfios” funciona a la vez como sinécdoque de las aves: crecen y envejecen. Su condición de encierro propone una prosopopeya que las dota de nuevos rasgos degradados. Es el caso del símil “como frailes silenciosos”, que se efectúa a partir de su postura: en fila, con la vista hacia abajo, encorvadas. Así, su animalidad se pierde: ahora son seres parecidos a humanos quietos y sin instintos: el encierro llega al encierro en sí mismos; los monjes ensimismados, silenciosos, vertidos hacia adentro, es como un encierro del encierro, lo cual se convierte en su condición moral.

Como he dicho, la degradación de las aves se incrementa conforme avanza el texto. Así lo expresa la etopeya de los párrafos finales, en los que se presenta a unas aves violentas, altivas y con aspiraciones aristocráticas; sin embargo, tales rasgos son vistos con ironía por parte de la voz descriptiva. En los dos párrafos finales, la prosopografía se orienta completamente por la cosificación –y se ridiculizan en lo humano–. El símil “como frailes silenciosos” da paso a la metáfora “blasones” en la cual el elemento metaforizador nulifica la presencia de las aves, además de que el elemento comparativo va de un ser animado (frailes) a uno inanimado (blasón). Los demás elementos comparativos, estatuillas, perchas, escudos de armas, en conjunto presentan a estas aves como objetos sin vida, trofeos que sólo sirven para exhibir su propia ruina. A la par de esta cosificación, la degradación llega al clímax, pues, como ya lo comenté, las aves, aristócratas y domésticas, disecadas, defecan unas sobre otras.

En “El hipopótamo”, en los tres primeros párrafos la prosopografía y la etopeya presentan a un ser de enormes dimensiones, melancólico y aburrido. Las metáforas “jubilado por la naturaleza” y “potentado biológico” conforman una prosopopeya, y el carácter descrito es el de un ser inmóvil, fastidiado y con un cuerpo que, como en “Aves de rapiña” se muestra extraño en el nuevo espacio. Esta prosopopeya tiene un efecto degradador en el hipopótamo, que se sintetiza con el símil “como un borracho”: al igual que en “Aves de rapiña” (“como frailes silenciosos”), el hipopótamo es un ser enviciado por su nuevo espacio. Además, notemos que esta posición del hipopótamo, borracho y dormido, ausente de sí mismo, apoyado en una mesa donde está su copa, es parecida a la posición de las aves-frailes; en ambos casos, los animales están agachados: una postura que sugiere la derrota. También en ambos textos la voz descriptiva rememora un pasado de libertad al que, sin embargo, ya es imposible retornar. En “El hipopótamo” ese tiempo es representado

con el sueño, que de inmediato es interrumpido por la descripción de las mandíbulas, enormes, que sinecdóquicamente, representan al animal, deforme y paralizado (recurso similar a los “garfios” que también funcionan como sinécdoque de las aves).

La prosopografía también está orientada hacia la cosificación del hipopótamo, expresada en las metáforas “buey neumático”, “draga”, “aplanadora”, “pisapapeles de la historia”; una cosificación que resalta, además de su gran tamaño, una imposibilidad de volver a ser un animal (“¿si ya sólo sirve como draga y aplanadora de los terrenos palustres?”). Como en otros casos, la voz descriptiva dedica una parte de la descripción para dotar al hipopótamo de rasgos míticos, lo que claramente tiene un tono enaltecido. Tales rasgos son provocados, otra vez, por su tamaño. El animal es metaforizado como “masa de arcilla original” a partir del cual sería posible “formar” otras tantas bestias de distintos tamaños y especies. A pesar de ese tono encomiástico, la cosificación de la bestia continúa y, además, irónicamente la descripción física se centra en su cola. En el párrafo final se entremezclan metáforas que cosifican al animal y que lo convierten en una edificación majestuosa, pero sin vida.

En “Los focas” la prosopopeya se logra con la metáfora “puro torso desnudo”, que funge como un acto preparatorio para las alegorías del coito y la fecundación. En “El rinoceronte” la prosopopeya caracteriza al animal como una “bestia melancólica”, que remite a un pasado ya ido, o como “atleta rudimentario”, metáfora que funciona como un contrapunto con su “metamorfosis” en unicornio.

En cambio, la prosopografía orientada a la cosificación tiene en ambos textos un desarrollo mucho más amplio. En el caso de “Las focas”, su caracterización física parte de un “patrón visual”: alargadas o cónicas, y la voz descriptiva echa mano de elementos comparativos animados e inanimados de diversos géneros (“torso”, “odre”, “lanzaderas”,

“labios”, “leguas”, “zoospermos”, “perros”, “palomas”, “lingotes”, “microbios”, “jabones”); los entremezcla y acumula de tal forma que resulta en una *adinata* o enumeración de imposibles. Esta variedad de “naturalezas” que la voz descriptiva da a las focas se ve complementada con la etopeya que resalta su constante movimiento, algarabía y contacto corporal que llega, como lo vimos en los análisis, a la representación del acto sexual.

Por otro lado, la voz descriptiva dota a las focas de aspectos míticos: su forma alargada da pie a que sea vista como un “barro de forma primaria” a partir del cual las demás especies podrían ser creadas (del mismo modo en que el hipopótamo es visto como una “masa de arcilla original”). Este carácter dinámico, erótico y mítico se opone al carácter sumiso de las “focas de circo”. Sin embargo, como lo comenté en el análisis, las focas del estanque y la de circo en última instancia son animales presos; unas gozan de una aparente libertad de movimientos y actos, y las otras sólo sirven para entretener, pero ambas están en el encierro, en un estanque, lejos de su espacio natural.

En “El rinoceronte” la prosopografía se orienta hacia la cosificación en los primeros párrafos, la cual está en estrecha relación con el carácter del animal. De forma similar a “El hipopótamo”, el rinoceronte es comparado con máquinas de gran tamaño: “pieza de artillería”, “ariete”, tanque blindado, locomotora. Estos elementos constituyen un campo semántico de lo bélico, y el carácter adquiere ese sentido: el rinoceronte es iracundo e irracional. Posteriormente, en el tercer párrafo, los rasgos físicos y de carácter están fusionados mediante epítetos metafóricos: “bestia melancólica y oxidada”, por medio de los cuales se construye una prosopopeya que se conjuga con una cosificación. También en este caso la voz descriptiva enaltece al animal al asignarle un origen atemporal;

paradójicamente, ese origen refuerza la imagen de rinoceronte cosificado (“su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria”).

Ahora bien, el carácter violento del rinoceronte se relaciona con un carácter erótico, que en el texto está expresado en las escenas en que el rinoceronte participa de un par de escenas que pueden leerse o bien como peleas o como un acto sexual. Asimismo, lo bélico y lo erótico están conjugados en la descripción del pene del rinoceronte, que se equipara al cuerno: ambos órganos contienen elementos bélicos (“pieza de artillería”, “ariete”; “azagaya”, “alabarda”) y anatómicos (“motivos cornudos”, “con variaciones de orquídea”).

Como lo mencioné antes, la secuencia en la que el rinoceronte es “transformado” en unicornio opone rasgos físicos y de carácter del rinoceronte y el unicornio: el primero es duro, abstruso, rudimentario, carnal; y el unicornio es una “criatura poética”, caballeroso y galante. A pesar de estos atributos disímiles, la voz descriptiva ve en el unicornio a un rinoceronte domesticado. Merced al cuerno que ambos poseen y por obra de una “virgen prudente”, los atributos físicos y etopéyicos del rinoceronte se “metamorfosean” y se asimilan al unicornio. Así, la bestia y su cuerno se desintegran y dan paso a un ser amansado, sin impulsos eróticos.

Así pues, la dicotomía entre espacios del pasado y del presente está estrechamente vinculada con las acciones que los animales realizan. Los animales se instauran en espacios artificiales, cerrados, de cautiverio; y sus acciones progresivamente se van reduciendo hasta desaparecer o ser ya acciones prácticamente humanas. Del mismo modo, su cuerpo y su carácter también sufren estas transformaciones que los alejan de su condición animal; son seres inestables: cosificados, humanizados o “transformados” en bestias sumisas, alejadas de sus instintos o incluso seres sin vida.



## CONCLUSIONES

*Espectador a la fuerza, veo a los contendientes  
que inician la lucha y quiero estar de parte de ninguno.  
Porque yo también soy dos:  
el que pega y el que recibe las bofetadas.*

Juan José Arreola, “Telemaquia”

El objetivo de esta tesis fue analizar la manera en que se construye la descripción de los animales en los textos elegidos de *Bestiario* de Juan José Arreola. Para ello, partí de la categoría retórica textual de la descripción y de que los textos estudiados son descriptivos; recurrí a las llamadas “figuras retóricas” –un método que suele (o solía) dedicarse al análisis discurso en verso–, ya que vi en los textos de Arreola un material idóneo para este tipo de análisis.

Con estas premisas organicé la tesis en dos capítulos. En el capítulo 1 realicé una rápida reseña de la retórica; especialmente me centré en definir y exponer brevemente una de sus “fases elaborativas”: la *elocutio*, dentro de cuyas “virtudes” está el *ornatus*, el corpus que contiene los conceptos milenarios de *tropos* y *figuras*. También expuse las definiciones que ha dado la retórica clásica sobre *descripción*: un conjunto de recursos retóricos (“familia de figuras”) que buscan poner “ante los ojos” al objeto descrito; la descripción es una acumulación o enumeración de cualidades; busca el efecto de la *enargéia*, la pronta formación de una imagen del objeto descrito en el receptor. Para los rétores clásicos, el descriptor podía ser capaz de mostrar la “esencia” del sujeto descrito, por lo que no era necesario detallarlo, sino encontrar las frases exactas que resumieran su naturaleza;

asimismo, la descripción crea un cuadro enmarcado en la simultaneidad y suele echar mano de recursos de marcado carácter hiperbólico. Consideré pertinente también definir las figuras retóricas, para lo cual empleé la clasificación propuesta por Antonio Mayoral. A partir de este modelo, elaboré una “lista” con las figuras que encontré en los textos, di una breve definición y un ejemplo de los textos de *Bestiario*.

Cada texto de *Bestiario* funciona como una unidad textual autónoma, por lo que hice los análisis de cada uno por separado, los cuales presenté en el capítulo 2. En el último apartado de éste intenté resaltar algunos subtipos de descripción que encontré.

Los textos analizados son breves, por lo que la descripción no es por mucho exhaustiva. Como indican los rétores clásicos, para “poner ante los ojos” las características más relevantes del objeto descrito y con ello lograr que el receptor pueda imaginarlo rápidamente, la voz descriptiva echa mano de diversos recursos retóricos para que, con frases breves y palabras decisivas, la descripción condense toda una serie de significaciones sobre el animal (significaciones que traté de discernir).

Tras el análisis realizado, puede afirmarse que la descripción en estos cuatro textos se construye a partir de figuras retóricas que operan en todos los niveles de la lengua (salvo el grafemático). Hay figuras de un nivel que tuvieron más incidencia que las figuras de otros niveles; por ejemplo, son menos los casos de figuras del nivel pragmático en comparación con las figuras semánticas. También puede advertirse que una misma palabra o frase muchas veces opera al mismo tiempo como una figura en un nivel y como otra distinta en otro nivel (por ejemplo, “garfios” es metáfora de “garras” y sinécdoque de “aves”). Asimismo, es posible afirmar que las figuras no son unidades “aisladas”; es decir, para percibir su incidencia en el texto es preciso analizarlas en su contexto: cómo se relacionan unas con otras, qué efectos producen en conjunto, cómo modifican el mensaje y

su significación. Es en ese sentido que algunos estudiosos afirman que en realidad todas las figuras retóricas son semánticas, pues todas finalmente repercuten en el nivel del significado, independientemente del nivel al que “pertenezcan”, lo que se pudo comprobar en varias ocasiones.

En el nivel fonológico, predomina el uso de aliteraciones, asonancias y similacencias para crear efectos onomatopéyicos, eufónicos y cacofónicos; asimismo, refuerzan otras figuras de otros niveles. Algo muy similar ocurre con las figuras morfológicas, que suelen funcionar también como “intensificadores de sentido”. Esta misma característica de intensificación la encontramos en los paralelismos, en los cuales el mensaje queda “enmarcado” principalmente en relaciones antitéticas.<sup>33</sup>

Por su parte, las licencias sintácticas que destacan por su mayor empleo son los epítetos y las enumeraciones; algo que era esperable por la naturaleza de los textos y, claro, por la misma definición de descripción. En los textos analizados, destacan los epítetos que tienen un carácter metafórico, metonímico e hiperbólico.

De las figuras textuales, la que más veces localicé fue la ironía. La voz descriptiva en ocasiones se muestra conmisericordiosa y laudatoria; sin embargo, también hay un rechazo hacia estos animales, a sus acciones humanizadas, su espacio envilecido y su cuerpo deformado. En cada texto hay un símil “determinante” en la forma en que la voz descriptiva concibe a estos seres. Es el caso de “como frailes silenciosos”, de “Aves de rapiña”, pues me parece que expresa una predeterminación, un encierro que, sin embargo, es aceptado. En “El hipopótamo”, el símil “como un borracho” también expresa un destino fatídico, una

---

<sup>33</sup> Azaustre y Casas (2001: 105) afirman que los paralelismos “se orientan a conseguir pasajes armónicamente contruidos por la regular disposición de sus constituyentes, lo que redundará en su eufonía. Además, la reiteración simétrica de oraciones, frases o palabras contribuye a menudo a intensificar la fuerza expresiva de las ideas que transmiten”.

derrota asimilada. El hipopótamo y las aves se emparentan al ser presentados como seres que se encubren a sí mismos, con la mirada hacia abajo. En “Las focas”, el símil “me parecieron grises y manoseados jabones de olor intenso y repulsivo” rompe una progresión de carácter laudatorio; un cambio que expresa la inconsistencia del ser de las focas: son todos los animales y ninguno, son dinámicas y eróticas en una prisión, son mero entretenimiento. En “El rinoceronte”, dos símiles revelan la relación constante entre el cuerno y el pene del rinoceronte: “como ariete” (cuerno) y “como agua que sale de la hendidura rocosa” (pene); una relación que emparenta lo bélico con lo erótico. Sin embargo, como sucede en “Las focas”, la voz descriptiva nulifica tales atributos hacia el final del texto.

En “Las focas”, las alegorías construyen dos de los rasgos principales que se desarrollan a lo largo del texto: las focas vistas como seres eróticos y míticos. En “El rinoceronte” la alegoría dota al animal también de elementos que lo emparentan con tiempos y espacios remotos. Como sucede en otros textos, aquí esta alegoría se ve interrumpida bruscamente, por lo que estos rasgos quedan en la cadena de una caracterización que deviene en la humanización, la cosificación o, en este caso, en la transformación absoluta del animal.

La metáfora es visiblemente una de las figuras semánticas que más se emplea en los textos. La metáfora, por su capacidad sintética, logra en unas pocas palabras (incluso una sola) construir una imagen que podría requerir varias líneas. Además, “Toda una constelación de semas particularizantes se halla contenida virtualmente no sólo en las áreas metaforizadas sino en la totalidad de los campos semánticos en interacción” (Pimentel, 2001: 91). Quizá por ello, según los retóres clásicos, la descripción debía tener la energía para crear en el lector una imagen del objeto descrito. ¿Cómo lograrlo sin caer en el

detallismo excesivo, lo cual tendría el efecto opuesto: borrar la imagen? Debía, pues, recurrir a figuras que no sólo “adornaran las frases”, sino que sintetizaran en pocas palabras una compleja forma de percibir el objeto y, en suma, la realidad. Las metáforas y las otras figuras semánticas construyen en cada frase una imagen particular del animal.

La variedad de epítetos, las enumeraciones caóticas, la ironía que establece contrastes y simultaneidad en la presentación de los animales y que “contradice” a la voz descriptiva, todo ello, pues, crea un efecto de caleidoscopio: distintas formas de ver un mismo objeto descrito y, por tanto, distintas maneras de representarlo; los animales son dotados de características tan diversas, incluso antagónicas, que da la impresión de que estamos ante distintas perspectivas, como si el animal fuera observado por varios descriptores. Asimismo, los recursos retóricos están dirigidos por dos isotopías: la degradación física y espacial y el estatismo, las cuales permean los textos, configuran al animal y establecen, por parte de la voz descriptiva, un vaivén entre el vituperio y la alabanza, entre la conmiseración y la burla, entre el juego y la gravedad, entre el erotismo y la sumisión.

Las descripciones presentan cuadros o imágenes de animales híbridos, con cuerpos deformados y cosificados. Su carácter está forjado por su nuevo espacio; ya no son bestias temibles y admirables; ahora son sumisas, capturadas para el entretenimiento humano y, por ello, humanizadas; esto es, han sido transgredidas en su espacio, su cuerpo y su mismo ser animal.

Comenté al inicio del capítulo 2 que el libro de Arreola está inserto en la modernidad mexicana de mediados del siglo XX y que forma parte de un “resurgimiento” en Hispanoamérica de la tradición de los bestiarios. También comenté que Arreola, en el prólogo a *Punta de plata*, cuenta que para la realización de los textos visitaba, junto con el

pintor Héctor Xavier, a los animales en Chapultepec. *Punta de plata* –y posteriormente *Bestiario*– y los bestiarios medievales comparten, entre otras cosas, la misma estructura: sin orden aparente, cada capítulo está dedicado a la descripción de un animal. Pero más importante es la función que desempeñan los animales en los textos.<sup>34</sup>

En los bestiarios medievales, los animales eran manifestación de Dios, en tanto que el mundo terrenal es reflejo del mundo divino. “El animal [...], por un lado, glorificaba a Dios y, en este sentido, se convertía en un instrumento para aprehender los misterios divinos; por otro lado, ofrecía al hombre modelos a imitar para corregir o rectificar su vida” (Luna Mariscal, 2000: 65). Así, los animales tenían fundamentalmente una significación simbólica y moralizante; podían identificarse con los pecados y vicios que los seres humanos debían evitar y, al mismo tiempo, seguían las normas de la Naturaleza; es decir, poseían una “sabiduría primordial” que el humano perdió al ser expulsado del paraíso, por lo que podían revelar vicios y enseñanzas morales. Luna Mariscal, siguiendo a John Berger, comenta que, para el medieval, los animales fueron mensajeros y promesas: “brindaron explicaciones y prestaron su nombre y su carácter a una cualidad” (Luna Mariscal, 2000: 65).

En el *Bestiario* de Arreola, estos animales híbridos, que *in illo tempore* eran admirables y majestuosos, casi míticos, están en un ámbito moderno, son seres degradados y por ello repulsivos. Pero esa degradación tiene una causa bien definida: el encierro. Ya en cautiverio, los animales no son las fieras medievales plenas de simbología cristiana, pero siguen siendo portadores de otras simbolizaciones.

---

<sup>34</sup> *Punta de plata* tiene algunas de las características, al menos formales, de un bestiario tradicional: cada capítulo está dedicado a la descripción física de un animal, al cual se le dota de otras cualidades; cada texto tiene además su correspondiente ilustración; sin embargo, el libro no se llamó originalmente *Bestiario*, sino *Punta de plata*. Más extraño aún es ver que, en las posteriores ediciones, no se incluyeron los dibujos ni se alude más a Héctor Xavier, que Arreola modificó los textos de forma tal que ya no quedaran casi alusiones a las ilustraciones, que sustituyó el prólogo original por otro más breve (el más conocido), además de que agregó más textos y otras secciones. Incansablemente irónico y paradójico, para la nueva edición, Arreola intenta alejar su libro de los bestiarios medievales, pero le pone como título *Bestiario*.

John Berger, en un ensayo de 1977 sobre la relación de los animales con los humanos, ve que a partir del siglo XIX los animales comenzaron a desaparecer dramáticamente de la cotidianidad humana. Nuestra relación con los animales se limita a las mascotas, los juguetes con formas animales, los dibujos animados, representaciones que hacen de los animales “marionetas humanas” (Berger, 2001: VI). Otro tipo de relación con los animales que nace en el siglo XIX está en los parques zoológicos. Éstos surgen como muestra de poder, al estar implícita una suerte de conquista y colonización del territorio al cual pertenece el animal capturado, pero estaban enmarcados en un discurso cívico-ilustrado, pues los zoológicos comenzaron a presentarse como museos y espacios de aprendizaje (Berger, 2001: VIII).

En las visitas a los zoológicos nos decepcionamos de la quietud que siempre muestran los animales, pues éstos son “criaturas radicalmente marginalizadas” (Berger, 2001: IX). Recluidos en sus jaulas –pequeños escenarios decorados– y sin instintos, los animales son indiferentes ante todo, incluidos sus visitantes. Entonces, no hay visitas, no vemos a los animales ni ellos nos miran; el camino por el zoológico se hace en solitario: “De cara a cada animal, en cada paseo, el visitante del zoológico se encuentra solo”, pues los animales han perdido su animalidad: “En los zoológicos, representan un monumento viviente conmemorativo de su extinción” (Berger, 2001: X).

Si no es posible un intercambio de miradas entre el observador y el animal, entonces sus descripciones no los trazan, por lo que los textos de Arreola (y los dibujos de Héctor Xavier) no “representan” a los animales de Chapultepec. Sí, se describen sus paupérrimas condiciones y su vida pasada. Sí, hay una crítica a los brutales humanos que encierran y degradan animales y a los que van a los zoológicos a divertirse con ellos. Pero además de esto, podemos ver, como dice Yurkievich, una “como retícula de lectura de la condición

humana. La representación oscila entre la transparencia y la opacidad de lo animal, entre la familiar inteligibilidad y la inescrutable alteridad. Como los otros bestiarios, éste asimila simbólicamente al animal integrando lo extraño e inquietante en un sistema significativo cuya referencia central es lo humano” (Yurkievich, 1997: 196). Al igual que en los bestiarios medievales, los animales de Arreola son el pretexto para hablar no sólo del animal, sino del humano.

Berger recuerda los grabados que Grandville publicó en *Escenas de la vida privada y pública de los animales*, y afirma que esos animales “no se han ‘prestado’ al propósito de explicar a las personas; no desenmascaran nada; al contrario. Esos animales son prisioneros de una situación humana y social, en la cual están atrapados [...] Los animales no son empleados aquí como recuerdos de nuestros orígenes o como metáforas morales; son utilizados masivamente para ‘poblar’ las situaciones” (Berger, 2001: VII).

Creo que los textos analizados de Arreola oscilan entre ambas ideas. Los animales descritos son una “inescrutable alteridad” –híbridos, extraños, inaprensibles, indescriptibles–, simbolizan un origen mítico, son la expresión de una práctica irracional de los humanos. Pero el descriptor no puede ver más allá y entonces sólo le queda hablar del humano, y usa a los animales para caricaturizarlos y, con ello, ridiculizar ciertas prácticas humanas. Grandville buscaba principalmente burlarse de la sociedad del siglo XIX, pero sus ilustraciones también ridiculizan a los propios animales. Y creo que lo mismo sucede con los textos de Arreola: el homenaje a las bestias se confunde con las críticas a los humanos; el observador está del lado de los animales, pero también resulta su enemigo; critica la cosificación de los animales, pero también los usa; se burla de los hombres burlándose de los animales: “Porque yo también soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas”.



Esta tesis fue una más dentro del gran cúmulo de trabajos que se han realizado en torno a la obra de Arreola. No pretendí ser exhaustivo ni mucho menos definitivo. Por el tipo de modelo teórico que empleé, me parece que es una propuesta un tanto distinta de abordar los textos arreolanos: analizar la prosa por medio de figuras retóricas. Particularmente, este *Bestiario* es un clásico de la literatura mexicana que, no obstante, aún puede dar material para estudios más amplios y profundos. Por ejemplo, puede estudiarse, desde una perspectiva multidisciplinaria, el diálogo entre los textos y los dibujos de *Punta de Plata*, algo que ya no es posible advertir en las ediciones posteriores de *Bestiario*. Asimismo, podría estudiarse, desde un punto de vista de edición textual, las correcciones que hizo Arreola de los textos de *Punta de plata*: ¿qué quitó?, ¿qué agregó?, ¿por qué decidió no publicar los dibujos? Además, podría estudiarse *Bestiario* como parte de un proyecto literario que Arreola buscó: alejarse de lo narrativo y prosaico, para lograr lo poético. Finalmente, este trabajo pretende ser una aportación al estudio de textos en prosa desde la perspectiva de la retórica y sé que queda abierto el camino para otras investigaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES DIRECTAS

- Arreola, Juan José (1972), *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México (Obras de Juan José Arreola).  
\_\_\_\_ (1997), *Narrativa completa*, Alfaguara, México.  
\_\_\_\_ (1993), “Prólogo”, en Juan José Arreola y Héctor Xavier, *Punta de plata* [ed. facs. UNAM, México, 1959], UNAM, México.  
\_\_\_\_ (2002), *Bestiario*, postfacio de José Emilio Pacheco, Planeta / Joaquín Mortiz, México (Ronda de Clásicos Mexicanos).  
Arreola, Juan José y Héctor Xavier (1993), *Punta de plata* [ed. facs. UNAM, México, 1959], UNAM, México.

### FUENTES GENERALES

- Albaladejo, Tomás (1989), *Retórica*, Síntesis, Madrid (Lingüística, 14).  
Aristóteles (1994), *Retórica*, introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Gredos, Madrid.  
Azaustre, Antonio y Juan Casas (1997), *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona (Letras e ideas).  
Beristáin, Helena (2000), *Diccionario de Retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México.  
Berger, John (2001), “¿Por qué mirar a los animales?”, en *El Jarocho Verde*, núm. 13-14, suplemento, pp. I-X, disponible en <<http://www.lavida.org.mx/sites/g/files/g369226/f/201309/13%2C14.19%20SUPLEMENTO%20%2C%20BFPOR%20QUE%CC%81%20MIRAR%20A%20LOS%20ANIMALES%3F%20DE%20JOHN%20BERGER.pdf>>, consultado el 4 de abril de 2016.  
García Barrientos, José Luis (2000), *El lenguaje literario 2. Las figuras retóricas*, 2ª ed., Arco Libros, Madrid (Cuadernos de Lengua Española).  
García Fernández, Manuel (1997), “La evolución de la leyenda del unicornio en la baja Edad Media. Historia de una pareja”. en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. I, Universidad Alcalá-Servicio de Publicaciones, Alcalá, pp. 639-652, disponible en <<http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas6.1/50.pdf>>, consultado el 10 de diciembre de 2015.  
Gómez Montoya, John Jairo (2010), “La hipálage: definición, rasgos y tipologías”, en *La hipálage en la obra poética de Borges*, tesis de maestría, Facultad de Comunicaciones-Universidad de Antioquia, Medellín, disponible en <<http://tesis.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/1414/7/Trabajo%20de%20grado->

- [%20La%20hip%C3%A1lge%20en%20la%20obra%20po%C3%A9tica%20de%20Borges.pdf](#)}, consultado el 9 de junio de 2015.
- Iriarte López, Margarita (2004), “Descripción y retrato: evolución de dos conceptos teóricos”, en *El retrato literario*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Navarra (Anejos de RILCE, 49), pp. 205-286.
- Lausberg, Heinrich (1975), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, tt. I y II, José Pérez Riesco (trad.), Gredos, Madrid (Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales, 15).
- López Parada, Esperanza (1993), *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, tesis de doctorado, Facultad de Filología-Universidad Complutense de Madrid, disponible en <<http://eprints.sim.ucm.es/3322/1/T18539.pdf>>, consultado el 30 de abril de 2016.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara (2000), *El Bestiario hispánico medieval: temas y motivos en la moralización*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México.
- Martín López, María Gabriela (2002), *La descripción del cuerpo femenino en textos líricos medievales españoles*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México.
- Mayoral, Antonio (1995), *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid (Teoría de la literatura y literatura comparada, 9).
- Pimentel, Luz Aurora (2001), *El espacio en perspectiva*, UNAM / Siglo XXI Editores, México (Lingüística y teoría literaria).
- Pozuelo Yvancos, José María (1989a), “Bases retóricas de la Poética”, en *La teoría del lenguaje literario*, 2ª ed., Cátedra, Madrid (Crítica y estudios literarios), pp. 11-17.
- \_\_\_\_\_ (1989b), “La Neorretórica y los recursos del lenguaje literario”, en *La teoría del lenguaje literario*, 2ª ed., Cátedra, Madrid (Crítica y estudios literarios), pp. 159-194.
- Pujante, David (2003), *Manual de retórica*, Castalia, Madrid (Castalia Universitaria).
- Reche Martínez, María Dolores (1991), “Introducción general”, en Teón, Hermógenes y Aftonio, *Ejercicios de retórica*, Gredos, Madrid (Biblioteca Clásica Gredos, 158).
- Teón, Hermógenes y Aftonio (1991), *Ejercicios de retórica*, María Dolores Reche Martínez (introd., trad. y notas), Gredos, Madrid (Biblioteca Clásica Gredos, 158).
- Utrera Torremocha (1999), “El poema en prosa artístico parnasiano y las innovaciones de Mallarmé. El simbolismo y el decadentismo esteticista”, en *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Sevilla (Lingüística, 12).
- Valdés García, María Alejandra (2012), “Ékphrasis y diatýposis en los Panegíricos a los mártires de Basilio de Cesarea”, en *Nova Tellvs*, vol. 30, núm. 2, pp. 117-151.
- Villanueva Noriega, Gabriela (2012), “Del bestiario a la historia animal: el caso del simio”, en *Medievalia*, núm. 44, pp. 11-19.
- Yurkievich, Saúl (1997), “Humana animalidad en Juan José Arreola”, en *América: Cahiers du CRICCAL*, núm. 18 [*Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours (conte, nouvelle)*], pp. 195-201, disponible en <[http://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1997\\_num\\_18\\_1\\_1256](http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_1_1256)>, consultado el 4 de abril de 2016.

## APÉNDICES

### APÉNDICE 1. FIGURAS RETÓRICAS DE “AVES DE RAPIÑA”

<i>Figuras fonológicas</i>		
	Aliteración	Asonancia
Párrafo 1		- ¿Derruida <b>sala</b> de <b>armas</b> o profanada celda monástica? ¿Qué <b>pas</b> a con los dueños del libre albedrío?
Párrafo 2		- “las dimensiones de un modesto gallinero, una jaula de alambres que les veda la pura contemplación del <b>cielo</b> con su <b>techo</b> de láminas”.
Párrafo 3	- Fonema /s/: “Todos, halcones, águilas o buitres, repasan como frailes <b>s</b> ilenciosos <b>s</b> u libro de horas aburridas”. - Párrafo 3 Fonema /rr/: “horas aburr <b>rr</b> idas, mientras la rutina de cada día miserable”.	- “horas aburr <b>rr</b> idas, mientras la rutina de cada día miserable”.
Párrafo 4		- “Plumas remeras y caudales se desarrollan en <b>balde</b> ; los garfios crecen, se afilan y se encorvan sin desgaste en la prisión, como los pensamientos rencorosos de un <b>grande</b> disminuido”.
Párrafo 6	- Fonemas /k/ y /rr/): “Zopilote <b>R</b> ey, <b>q</b> ue abre sobre la <b>c</b> arroña sus alas <b>c</b> omo <b>c</b> uarteles de armiño en <b>c</b> ampo de azur”.	
Párrafo 7		- “En el escalafón de las perchas nocturnas, cada quien ocupa su sitio por rigurosa jerarquía. Y los grandes de arriba, ofenden sucesivamente el timbre de los de abajo”.

<i>Figuras sintácticas</i>					
	Enumeración	Epíteto	Elipsis	Paralelismo	Quiasmo
Párrafo 1		- “¿Derruida sala de	- “[esto es una...]	- “¿Derruida sala	

		armas o <i>profanada</i> celda monástica?”.	¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica?”.	<u>de armas o profanada celda monástica?”.</u>	
Párrafo 2		- Epítetos metafóricos: “la altura <i>soberbia</i> y la <i>suntuosa</i> lejanía”.  - “un <i>modesto</i> gallinero, una jaula <i>de alambres</i> ”.  - “techo <i>de láminas</i> ”.			- “la <u>altura</u> <i>soberbia</i> y la <i>suntuosa</i> <u>lejanía</u> han tomado bruscamente las dimensiones de un <i>modesto</i> <u>gallinero</u> ”.
Párrafo 3	- “Todos, <i>halcones, águilas o buitres</i> ”.	- “repasan como frailes <i>silenciosos</i> su libro de horas <i>aburridas</i> ”.  - “la rutina de cada día <i>miserable</i> [...]”  - “ <i>visceras blandas: triste</i> manjar para sus picos <i>desgarradores</i> ”.			- “les puebla el escenario de deyecciones y de <u>visceras blandas: triste manjar</u> ”.
Párrafo 4	- “Se acabaron para siempre <i>la libertad entre la nube y el peñasco, los amplios círculos del vuelo y la caza de altanería</i> ”.  - “los garfios <i>crecen, se afilan y se encorvan</i> ”.	- “Se acabaron para siempre los <i>amplios</i> círculos del vuelo y la caza <i>de altanería</i> ”.  - “como los pensamientos <i>rencorosos</i> de un grande <i>disminuido</i> ”.			
Párrafo 5	- “Pero todos, <i>halcones, águilas o buitres</i> ”.	- “su <i>común</i> estirpe <i>carnicera</i> ”.			
Párrafo 6		- “el blanco <i>purísimo</i> del			

		<p>Zopilote Rey”.</p> <p>- “cuarteles <i>de armiño</i> en campo <i>de azur</i>”.</p> <p>- “cabeza <i>de oro cincelado</i>, guarnecida <i>de piedras preciosas</i>”.</p>			
Párrafo 7		<p>- “<i>Fieles</i> al espíritu de la aristocracia <i>dogmática</i>”.</p> <p>- “su protocolo <i>de corral</i>”.</p> <p>- “En el escalafón de las <i>perchas nocturnas</i>”.</p> <p>- “<i>rigurosa</i> jerarquía”.</p>			

<i>Figuras textuales</i>					
	Paréntesis	Prosapódosis	Simil	Descripción	Anáfora textual
Párrafo 1				Prosopografía, etopeya, topografía y pragmatografía permean todo el texto.	
Párrafo 2		- “un modesto gallinero, <i>una jaula de alambres que les veda la pura contemplación del cielo con su techo de láminas</i> ”.			
Párrafo 3		- “deyecciones y de vísceras blandas: <i>triste manjar para sus</i>	- “[Todos] repasan <i>como frailes silenciosos</i> su libro		- Párrafos 3 y 5: “Todos, halcones,



Párrafo 2		- “una jaula de alambres que les veda la pura contemplación del cielo con su techo de láminas”.		- “la <i>altura soberbia y la suntuosa lejanía</i> han tomado bruscamente las dimensiones de <i>un modesto gallinero</i> ”.			
Párrafo 3	- “les puebla el <i>escenario...</i> ”.		- “[la rutina] les puebla el escenario de deyecciones y de vísceras blandas vísceras blandas: triste <i>manjar</i> para sus picos desgarradores”.	- “ <u>deyecciones y vísceras blandas</u> : triste <u>manjar</u> para sus picos <i>desgarradores</i> ”.		- “Todos [...] repasan como frailes silenciosos su <i>libro de horas aburridas</i> ”.	
Párrafo 4	- “ <i>los garfios</i> crecen, se afilan y se encorvan, sin desgaste en la <i>prisión</i> ”.				- “como los pensamientos rencorosos de un grande disminuido”.		- “ <i>los garfios</i> [= las aves] crecen, se afilan y se encorvan sin desgaste en la <i>prisión</i> ”.
Párrafo 6	- “Entre todos los <i>blasones</i> ”.  - “ostenta una <i>cabeza de oro cincelado</i> , guarnecida de piedras preciosas”.	- “el <i>blanco purísimo</i> del Zopilote Rey”.	- “Entre todos los blasones impera el blanco purísimo del Zopilote Rey, que abre sobre <i>la carroña</i> sus alas”.	- “el <i>blanco purísimo</i> del Zopilote Rey, que abre sobre <i>la carroña</i> sus alas”.			
Párrafo 7	- “En el escalafón de						



	las <i>perchas nocturnas</i> ".						
--	---------------------------------	--	--	--	--	--	--

<i>Figuras pragmáticas</i>	
	Interrogación retórica
Párrafo 1	"¿Derruida sala de armas o profanada celda monástica? ¿Qué pasa con los dueños del libre albedrío?"

APÉNDICE 2. FIGURAS RETÓRICAS DE “EL HIPOPÓTAMO”

<i>Figuras fonológicas</i>			
	Aliteración	Asonancia	Similicadencia
Párrafo 2	- Fonemas /r/ y /ch/: “Se abur <u>rr</u> e enormemente y se queda dormido a la orilla de su <u>ch</u> arco, como un <u>borr</u> acho”.	- “y se queda dormido a la orilla de su <u>char</u> co, como un <u>borra</u> cho”.	
Párrafo 3	- Fonema /s/: “ <u>S</u> ueña que <u>pa</u> ce otra <u>ve</u> z <u>la</u> s <u>pr</u> aderas <u>s</u> umergidas en el remans <u>o</u> , o que <u>s</u> us toneladas <u>fl</u> otan <u>plá</u> cidas entre nenúfares”.  - Fonemas /t/ y /k/: “Pero vuelve a <u>ca</u> er en la <u>ca</u> tatonia de su <u>est</u> upor”.	- “las mandíbulas disformes añoran y devoran <u>larga</u> s <u>etapa</u> s de tiempo abolido”.	- “las mandíbulas disformes añoran y devoran largas etapas de tiempo abolido”.
Párrafo 5		- “Finalmente ya sólo nos queda hablar de la cola de hipopótamo, el <u>detalle</u> amable y casi risueño que se ofrece como único asidero posible. Del <u>ra</u> bo corto, <u>grues</u> o y <u>aplan</u> ado que cuelga como una aldaba, como el <u>bad</u> ajo de la gran campana material. Y que está <u>histori</u> ado con finas crines laterales, borla suntuaria entre el doble <u>cortina</u> je de las ancas <u>redonda</u> s y <u>majestuosa</u> s”.	

<i>Figuras sintácticas</i>		
	Enumeración	Epíteto
Párrafo 2	- “Potentado biológico, ya no tiene qué hacer junto <i>al pájaro, la flor y la gacela</i> ”.	- Epíteto metafórico: “Potentado <i>biológico</i> ”.  - “Envuelto en su capote <i>colosal</i> ”.
Párrafo 3		- Epíteto metafórico: “Buey <i>neumático</i> ”.

		<p>- “o que sus toneladas flotan <i>plácidas</i> entre nenúfares”.</p> <p>- “las mandíbulas <i>disformes</i> añoran y devoran <i>largas</i> etapas de tiempo <i>abolido</i>”.</p>
Párrafo 4	- “Con esa masa de arcilla <i>original</i> dan ganas de modelar <i>una nube de pájaros, un ejército de ratones que la distribuyan por el bosque, o dos o tres bestias medianas, domésticas y aceptables</i> ”.	<p>- Epíteto metafórico): “masa de arcilla <i>original</i>”.</p> <p>- “o dos o tres bestias <i>medianas, domésticas y aceptables</i>”.</p> <p>- “junto a la ternura <i>hipnótica</i> de la hembra reposa el bebé <i>sonrosado y monstruoso</i>”.</p>
Párrafo 5	- “Del rabo <i>corto, grueso y aplanado</i> ”.	- “el detalle <i>amable</i> y casi <i>risueño</i> que se ofrece como <i>único</i> asidero <i>posible</i> . Del rabo <i>corto, grueso y aplanado</i> que cuelga como una aldaba, como el badajo de la <i>gran</i> campana <i>material</i> . Y que está <i>historiado</i> con <i>finas</i> crines <i>laterales</i> , borla <i>suntuaria</i> entre el doble cortinaje de las ancas <i>redondas</i> y majestuosas”.

Figuras textuales		
	Símil	Descripción
Párrafo 1		- Párrafos 1 al 3, predominantemente pragmatografía y etopeya
Párrafo 2	- “se queda dormido a la orilla de su charco, <i>como un borracho</i> junto a la copa vacía”.	
Párrafo 4		- Párrafos 4 y 5, predominantemente prosopografía
Párrafo 5	- “Del rabo corto, grueso y aplanado que cuelga <i>como una aldaba, como el badajo</i> de la gran campana material”.	

Figuras semánticas								
	Gradación	Metáfora	Hipérbole	Hipálage	Metonimia	Sinécdoque	Antítesis	Oxímoron
Párrafo 1	- Párrafos 1 y	- “ <i>Jubilado</i> ”					- Párrafos 1 y	

	2: (gradación descendente): “y a falta de <i>pantano</i> a su medida [...], se queda dormido a la orilla de su <i>charco</i> [...], junto a la <i>copa vacía</i> ”.	por la naturaleza”.  - “el hipopótamo se sumerge en el <i>hastío</i> ”.					2: “ <i>Jubilado</i> por la naturaleza [...] <i>Potentado</i> biológico”.	
Párrafo 2		- “ <i>Potentado biológico</i> ”.  - “Envuelto en su <i>capote colosal</i> ”.  - “y se queda dormido a la orilla de su <i>charco</i> ”.						
Párrafo 3		- “ <i>Buey neumático</i> ”.  - “las mandíbulas disformes añoran y devoran <i>largas etapas de tiempo</i> abolido”.	- “las mandíbulas disformes añoran y devoran <i>largas etapas de tiempo</i> abolido”.	- “o que sus <i>toneladas flotan plácidas</i> entre nenúfares”.	- “o que sus <i>toneladas flotan plácidas</i> entre nenúfares”.	- Particularizante): “ <i>las mandíbulas disformes añoran y devoran</i> ”.		- “ <i>Buey neumático</i> ”.

Párrafo 4		<p>- “¿Qué hacer con el hipopótamo, si ya sólo sirve como <i>draga</i> y <i>aplanadora</i> de los terrenos palustres, o como <i>pisapapeles</i> de la historia?”.</p> <p>- “Con esa <i>masa de arcilla original</i>”.</p>	<p>- “¿Qué hacer con el hipopótamo, si ya sólo sirve como <i>draga</i> y <i>aplanadora</i> de los terrenos palustres, o como <i>pisapapeles</i> de la historia?”.</p> <p>- “Con esa masa de arcilla original dan ganas de modelar una <i>nube de pájaros, un ejército de ratones que la distribuyan por el bosque, o dos o tres bestias medianas, domésticas y aceptables</i>”.</p>	<p>- “junto a la <i>ternura hipnótica de la hembra</i> reposa el <i>bebé sonrosado</i> y monstruoso”.</p>			<p>- “junto a la ternura hipnótica de la hembra reposa el <i>bebé sonrosado</i> y <i>monstruoso</i>”.</p>	
Párrafo 5		<p>- “<i>borla suntuaria</i> entre el <i>doble cortinaje</i> de</p>						

		las ancas”.						
--	--	-------------	--	--	--	--	--	--

<i>Figuras pragmáticas</i>		
	Prosopopeya o personificación	Interrogación retórica
Párrafo 1	- “ <i>Jubilado</i> por la naturaleza”.	
Párrafo 2	- “ <i>Potentado</i> biológico”.	
Párrafo 3	- “ <i>Las mandíbulas disformes añoran</i> y devoran largas etapas de tiempo abolido”.	
Párrafo 4		- “¿Qué hacer con el hipopótamo, si ya sólo sirve como draga y aplanadora de los terrenos palustres, o como pisapapeles de la historia?”.

APÉNDICE 3. FIGURAS RETÓRICAS DE “LAS FOCAS”

<i>Figuras fonológicas</i>			
	Aliteración	Asonancia	Similicadencia
Párrafo 1			- “las demás circulan por el estanque, <b>apareciendo</b> y <b>desapareciendo</b> , <b>rodando</b> en el oleaje”.
Párrafo 2	- (fonemas /t/ y /j/): “las focas <b>tejen</b> y <b>destejen</b> la <b>tela</b> <b>interminable</b> de sus <b>juegos</b> <b>eróticos</b> ”.		
Párrafo 3	- “ <b>se aplauden ellas mismas</b> en <b>ovaciones viscosas</b> ”.		
Párrafo 4		- “Las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen con <b>movimiento flagelo</b> de <b>zoospermos</b> ”.	
Párrafo 5	- “ <b>Pesados lingotes de goma</b> que nadan y <b>galopan</b> ”.	- “ <b>Perros mutilados</b> , <b>palomas</b> desaladas. <b>Pesados lingotes de goma</b> que nadan y <b>galopan</b> con difíciles <b>ambulacros</b> . <b>Meros objetos</b> sexuales. <b>Microbios gigantes</b> ”.	

<i>Figuras morfológicas</i>		
	Enálage	Parequesis
Párrafo 1		- “Las demás circulan por el estanque, <i>apareciendo</i> y <i>desapareciendo</i> ”.
Párrafo 3		- “las focas <i>tejen</i> y <i>destejen</i> la tela interminable”.  - “ <i>Se abrazan sin brazos</i> ”.
Párrafo 4	- “Las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen <i>con movimiento flagelo</i> de <i>zoospermos</i> ”.	

<i>Figuras sintácticas</i>				
	Enumeración	Epíteto	Elipsis	Quiasmo
Párrafo 1		- “Difícilmente erguida en su blandura <i>musculosa</i> , una levanta el <i>puro</i> torso <i>desnudo</i> . Otra reposa el sol un odre lleno de agua <i>pesada</i> ”.		
Párrafo 2	- “He oído <i>sus gritos de júbilo, sus risotadas procaces, sus falsos llamados de naufrago</i> ”.	- “He visto el quehacer <i>incesante</i> de las focas. He oído sus gritos <i>de júbilo</i> , sus risotadas <i>procaces</i> , sus <i>falsos</i> llamados <i>de naufrago</i> ”.		
Párrafo 3	- “ <i>tejen y destejen</i> [...]. <i>Se abrazan</i> sin brazos y <i>resbalan</i> [...]. <i>Baten</i> el agua [...]; <i>se aplauden</i> ellas mismas [...]. <i>entran y salen relamiéndose</i> .”	- “ <i>Veloces</i> lanzaderas, las focas tejen y destejen la tela <i>interminable</i> de sus juegos eróticos”.  - “se aplauden ellas mismas en ovaciones <i>viscosas</i> ”.		
Párrafo 4		- “las focas se deslizan por las <i>frescas</i> entrañas del agua <i>virgen</i> [...] y las mujeres y los niños miran <i>inocentes</i> la pantomima <i>genética</i> ”.		- “las focas se deslizan por las <u>frescas</u> <u>entrañas</u> del <u>agua virgen</u> ”.
Párrafo 5	- [ <i>adínata</i> ]: “Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantes. Criaturas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de ave y de cuadrúpedo”.	- “Perros <i>mutilados</i> , palomas <i>desaladas</i> . <i>Pesados</i> lingotes <i>de goma</i> que nadan y galopan con difíciles ambulacros. <i>Meros</i> objetos <i>sexuales</i> . Microbios <i>gigantescos</i> . Criaturas <i>de vida infusa</i> en un barro <i>de forma primaria</i> ”.	- “Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantes. Criaturas de vida infusa...”.	- “En todo caso, las focas me parecieron <u>grises y manoseados jabones de olor intenso y repulsivo</u> ”.



	- “Criaturas [...] con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo”.	- “En todo caso, las focas me parecieron <i>grises y manoseados jabones de olor intenso y repulsivo</i> ”.		
Párrafo 6	- “¿Pero qué decir de las hermanas amaestradas, de las focas de circo <i>que sostienen una esfera de cristal en la punta de la nariz, que dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de La Pasión según San Mateo?</i> ”	- “¿Pero qué decir de las hermanas <i>amaestradas?</i> ”		

<i>Figuras textuales</i>					
	Prosapódosis	Símil	Descripción	Alegoría	<i>Adínata</i>
Párrafo 1			- Párrafos 1 al 3, predominantemente: pragmatografía y prosopografía.	- Párrafos 1 al 3: alegoría del coito.	
Párrafo 3		- “La alberca <i>parece de gelatina</i> ”.			
Párrafo 4		- “ <i>Como en la gota microscópica, las focas se deslizan...</i> ”.		- Párrafos 4 y 5: alegoría de la fecundación.	
Párrafo 5		- “En todo caso, las focas <i>me perecieron grises</i> ”	- Predominantemente: prosopografía.		“Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con

		y manoseados jabones...”.			difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantescos. Criaturas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de ave y de cuadrúpedo”.
Párrafo 6	¿Pero qué decir de las <i>hermanas amaestradas, de las focas de circo que sostienen una esfera de cristal en la punta de la nariz, que dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de La Pasión según San Mateo?</i>		- Predominantemente: pragmatografía		

<i>Figuras semánticas</i>							
	Gradación	Metáfora	Hipérbole	Hipálage	Ironía	Sinécdoque	Oxímoron
Párrafo 1		- “Otra reposa al sol un <i>odre lleno de agua pesada</i> ”.					- “Difícilmente erguida en su <i>blandura musculosa</i> ”.
Párrafo 2	- “He oído sus <i>gritos de júbilo, sus risotadas procaces, sus falsos llamados</i>		- “He visto el <i>quehacer incesante</i> de las focas”.				

	<i>de náufrago</i> ".						
Párrafo 3		- " <i>Veloces lanzaderas, las focas tejen y destejen</i> ".  - Párrafo 3: "tejen y destejen <i>la tela interminable</i> de sus juegos eróticos".	- "las focas tejen y destejen <i>la tela interminable</i> de sus juegos eróticos".  - Párrafo 3: "El agua <i>está llena de labios y de lenguas</i> ".			- Particularizante: "El agua está <i>llena de labios y de lenguas</i> ".	- "Se abrazan <i>sin brazos</i> ".
Párrafo 4		-: " <i>las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen</i> ".  - Párrafo 4: "y las mujeres y los niños miran inocentes <i>la pantomima genética</i> ".		- " <i>y las mujeres y los niños miran inocentes la pantomima genética</i> ".	- "Como en la gota microscópica, las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen con movimiento flagelo de zoospermos, y <i>las mujeres y los niños miran inocentes la pantomima genética</i> ".		
Párrafo 5		- " <i>Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan</i> ".	- " <i>Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros</i> ".  - " <i>Criaturas de vida</i> ".	- " <i>Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros</i> ".			- " <i>Microbios gigantes</i> ".

		[...]. <i>Meros objetos sexuales. Microbios gigantescos. Criaturas de vida infusa en un barro de forma primaria</i> ".	<i>infusa en un barro de forma primaria</i> ".				
Párrafo 6			- ¿de las focas de circo que sostienen una esfera de cristal en la punta de la nariz, que dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de La Pasión según San Mateo				

<i>Figuras pragmáticas</i>		
	Prosopopeya o personificación	Interrogación retórica
Párrafo 1	. Párrafo 1: "una [foca] levanta el puro <i>torso desnudo</i> ".	
Párrafo 2	- "He oído <i>sus gritos de júbilo</i> , sus <i>risotadas procaces</i> , sus <i>falsos llamados de naufrago</i> ".	
Párrafo 6		- ¿Pero qué decir de las hermanas amaestradas, de las focas de circo que sostienen una esfera de cristal en la punta de la nariz, que dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de La Pasión según San Mateo?

APÉNDICE 4. FIGURAS RETÓRICAS DE “EL RINOCERONTE”

FIGURAS FONOLÓGICAS		
	Aliteración	Asonancia
- Párrafo 1	- Fonema /t/: “embravecido y cegato, en arranque <u>total</u> de filósofo <u>positivista</u> ”.	
- Párrafo 3	- Fonemas /t/ y /rr/: “brota el gran <u>órgano</u> de vida <u>torrencial</u> y <u>potente</u> , <u>repetiendo</u> en la <u>punta</u> los <u>motivos</u> <u>cornudos</u> de la cabeza animal”.	
- Párrafo 5	- Fonema /s/: “el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y <u>se</u> agac <u>e</u> la, <u>se</u> aci <u>e</u> rva y <u>se</u> arrodilla”.	-“se vuelve ante la don <u>ce</u> lla una es <u>be</u> lta end <u>e</u> cha de marfil”.

<i>Figuras morfológicas</i>	
	Neologismo
Párrafo 5	- “el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y <i>se agacela, se acierva</i> y se arrodilla”.

<i>Figuras sintácticas</i>			
	Enumeración	Epíteto	Paralelismo
Párrafo 1	- “El gran rinoceronte <i>se detiene. Alza la cabeza. Recula un poco, Gira en redondo y dispara</i> su pieza de artillería. Embiste <i>como ariete, con un solo cuerno de toro blindado, embravecido y cegato</i> ”.	- “El <i>gran</i> rinoceronte”. - “con un solo cuerno de toro blindado, <i>embravecido y cegato</i> ”.	- “El <i>gran</i> rinoceronte [...] el <i>gran</i> órgano”.
Párrafo 2		- “en el que sólo cuenta la calidad <i>medieval</i> del encontronazo”.	
Párrafo 3	“repetiendo en la punta <i>los motivos cornudos de la cabeza animal, con variaciones de orquídea, de azagaya y alabarda</i> ”.	- “el rinoceronte en una bestia <i>melancólica y oxidada</i> ”. - “Su cuerpo <i>de muchas piezas</i> ”. - “de sus ijares <i>enjutos y resecos</i> ”.	- “de sus <i>ijares enjutos y resecos</i> [...] brota el gran <i>órgano de vida torrencial y potente</i> ”. - “El <i>gran</i> rinoceronte [...] el <i>gran</i> órgano”.

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- “como agua que la de la hendidura <i>rocosa</i>”.</li> <li>- “brota el gran órgano <i>de vida torrencial y potente</i>”.</li> </ul>	
Párrafo 4		<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Hagamos entonces homenaje a la bestia <i>endurecida y abstrusa</i>”.</li> <li>- “este atleta <i>rudimentario</i> es el padre espiritual de la criatura <i>poética</i>,</li> <li>- “el tema del Unicornio <i>caballeroso y galante</i>”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Hagamos entonces homenaje a <i>la bestia endurecida y obtusa</i> [...] el tema del <i>Unicornio caballeroso y galante</i>”.</li> <li>- “este <i>atleta rudimentario</i> es el padre espiritual de la <i>criatura poética</i>”.</li> </ul>
Párrafo 5	- “el rinoceronte carnal <i>se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla</i> ”.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Vencido por una virgen <i>prudente</i>, el rinoceronte <i>carnal</i> se transfigura”.</li> <li>- “Y el cuero <i>obtusos</i> de agresión <i>masculina</i> se vuelve ante la doncella una <i>esbelta</i> endecha <i>de marfil</i>.”</li> </ul>	- Vencido por una <i>virgen prudente</i> , el <i>rinoceronte carnal</i> se transfigura”.

*Figuras textuales*

	Paréntesis	Simil	Descripción
Párrafo 1		- “Embiste <i>como ariete</i> ”.	- predominantemente: pragmatografía y etopeya
Párrafo 2	- “(Cargados con armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y destreza, en el que sólo cuenta la calidad medieval del encontronazo.)”		- predominantemente: pragmatografía.

Párrafo 3		- “ <i>como agua que sale de la hendidura rocosa, brota el gran órgano de vida torrencial y potente</i> ”.	-: pragmatografía y prosopografía.
Párrafos 4 y 5			- predominantemente prosopografía.

<i>Figuras semánticas</i>						
	Gradación	Metáfora	Hipérbole	Alegoría	Perífrasis	Antítesis
Párrafo 1		- “Gira en redondo y dispara su pieza de artillería”.  - “con un solo cuerno de toro blindado”.  - “Abre luego sus válvulas de escape y bufa a todo vapor”.				
Párrafo 2		- “Cargados con armadura excesiva”.  - “un torneo desprovisto de gracia y destreza”.				
Párrafo 3		- “el rinoceronte es una bestia melancólica y oxidada”.  - “Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de	- “Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos”.	- “Su cuerpo de muchas piezas ha sido armado en los derrumbaderos de la prehistoria, con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles	- “brota el gran órgano de vida torrencial y potente”.	- “de sus ijares enjutos y resecos [...] brota el gran órgano de vida torrencial y potente”.

		<i>la prehistoria con láminas de cuero troqueladas bajo la presión de los niveles geológicos</i> ".		<i>geológicos</i> ".		- "con variaciones de <i>orquídea</i> , de <i>azagaya</i> y <i>alabarda</i>
Párrafo 4		- "Hagamos entonces homenaje a la bestia <i>endurecida y abstrusa</i> ".  - "este <i>atleta rudimentario</i> ".				- "Bestia <i>endurecida</i> y <i>abstrusa</i> [...] Unicornio caballeroso y galante".  - "este <i>atleta rudimentario</i> es el padre espiritual de la <i>criatura poética</i> ".
Párrafo 5	- "el rinoceronte carnal se transfigura <i>abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla</i> ".	- "una <i>esbelta endecha de marfil</i> ".				- "Vencido por una <i>virgen prudente</i> , el <i>rinoceronte carnal</i> se transfigura".  - "Y el <i>cuerno obtuso de agresión masculina</i> se vuelve ante la doncella una <i>esbelta endecha de marfil</i> ".



<i>Figuras pragmáticas</i>		
	Prosopopeya o personificación	Deprecación
Párrafo 1	- “en arranque total de filósofo positivista. Nunca da en el blanco, pero queda siempre satisfecho de su fuerza”.	
Párrafo 2	- “Cargados con armadura excesiva...”.	
Párrafo 3	- “el rinoceronte es una bestia <i>melancólica</i> y oxidada”.	
Párrafo 4		- “Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa”.