

ISSN: EN TRÁMITE



**Nuevas Glosas  
Estudios Lingüísticos  
y Literarios**

**NÚMERO 3**  
ENERO — JUNIO 2022



Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

# EQUIPO EDITORIAL

## DIRECTORAS EDITORIALES

Georgina Barraza Carbajal | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Mariana Ozuna Castañeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Jessica América Gómez Flores | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Fernando Trejo Madrigal | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ EDITORIAL

Jorge Gutiérrez Reyna | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Daniel Gutiérrez Trápaga | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Sabás Medrano Calderón | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Margarita Palacios Sierra | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alan Emmanuel Pérez Barajas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Eugenia Revueltas Acevedo | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Armando Octavio Velázquez Soto | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José María Villarías Zugazagoitia | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ CIENTÍFICO

Antonio Garrido Domínguez | Universidad Complutense de Madrid (España)

Marta Haro Cortés | Universidad de Valencia (España)

Pedro Martín Butragueño | El Colegio de México (México)

Rocío Oviedo Pérez de Tudela | Universidad Complutense de Madrid (España)

Friedhelm Schmidt-Welle | Instituto Ibero-Americano. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (Alemania)

## EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Coordinación | Gemma Argüello Manresa

Portada | José Maximiliano Jiménez Romero

Formación | Isabel del Toro Macías Valadez

Cuidado editorial | Andrea Salles Agostoni | Alejandra Liñán Vargas | José Maximiliano Jiménez Romero

Logotipo | Cristóbal Henestrosa

Mosaico en portada | Vecteezy.com



*Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios*, número 3, enero — junio 2022, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: [revista.nuevasglosas@filos.unam.mx](mailto:revista.nuevasglosas@filos.unam.mx). Dirección web: <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevasglosas/index>. Editoras responsables: Dra. Georgina Barraza Carbajal y Dra. Mariana Ozuna Castañeda. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2022-020912564300-102. ISSN: en trámite. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a [revista.nuevasglosas@filos.unam.mx](mailto:revista.nuevasglosas@filos.unam.mx). *Nuevas Glosas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.nuevasglosas.2021.3](https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevasglosas.2021.3)

## CONTENIDO

### ARTÍCULOS

- Los *Ovillejos* de Sor Juana: las intertextualidades burlescas y su gato encerrado ..... 6  
*Rocío OLIVARES ZORRILLA*
- Del puñal a la espada: una lectura simbólica en la literatura de Jorge Luis Borges..... 28  
*Víctor Manuel ESQUIVEL ALVA*
- La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones ..... 51  
*David GALICIA LECHUGA*
- La infancia en la narrativa de Jorge López Páez: la reformulación del tema y sus aportaciones a la literatura mexicana..... 74  
*Jorge Antonio MUÑOZ FIGUEROA*
- Los *actos de habla* en la literatura: una propuesta operativa de la teoría al análisis textual..... 99  
*Nino Angelo ROSANÍA MAZA, Andrea COGHI*

### RESEÑAS

- NADAL PALAZÓN, Juan. (2018). *Discurso ajeno en titulares periodísticos: un nuevo modelo de análisis*. Universidad Nacional Autónoma de México ..... 125  
*Xareni MÁRQUEZ CHORA*



# Artículos

LOS *OVILLEJOS* DE SOR JUANA:  
LAS INTERTEXTUALIDADES BURLESCAS Y SU GATO ENCERRADO

SOR JUANA'S *OVILLEJOS*:  
BURLESQUE INTERTEXTUALITIES AND THE CAT IN THE BAG

**Rocío OLIVARES ZORRILLA**

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: rociolivares52@hotmail.com

**Resumen**

En este artículo se exploran modelos poéticos de los *Ovillejos* de sor Juana Inés de la Cruz no analizados antes, pues usualmente son comparados con las fábulas mitológico-burlescas de Salvador Jacinto Polo de Medina y Luis de Góngora. Aparecen en su intertextualidad tres autorretratos burlescos: uno de Góngora, otro de Francisco de Trillo y Figueroa, y uno más de Agustín de Salazar y Torres. El estudio de los *Ovillejos* transita, así, del género fabulístico al género del retrato burlesco y su itinerario característico, que aparece en el poema de sor Juana recurriendo a las tautologías antimetáforicas de estos últimos, a su constante escarnio de la persona retratada (ellos mismos), a las resonancias de las germanías o —en el caso diferenciado de sor Juana— a un hilo discursivo antipetrarquista. Ubica también —en el lugar del objeto poético desplazado por elusión, Lisarda— no solamente a sor Juana misma como poeta —algo ya señalado por Frederick Luciani—, sino además a la persona misma de sor Juana. Los *Ovillejos* son, de tal suerte, un autorretrato burlesco.

**Palabras clave:** Sor Juana Inés de la Cruz; poesía; poesía hispanoamericana; formas literarias; literatura burlesca; retratos en la literatura

**Abstract**

In this article I explore alternate poetic prototypes of Juana Inés de la Cruz' *Ovillejos*, usually compared to Salvador Jacinto Polo de Medina's and Luis de Góngora's burlesque mythological fables. In the intertextuality of *Ovillejos*, there are three burlesque self-portraits: one by Góngora, another by Francisco de Trillo y Figueroa, and a third one by Agustín de Salazar y Torres. Thereby, my examination of *Ovillejos* shifts from the fabulistic genre to the burlesque poetic portrait and its characteristic development, which Sor Juana elaborates in her poem resorting, as her models do, to antimetaphoric tautologies, to a constant mocking of the person portrayed (themselves), to echoes of ruffraff poetry, and—regarding the distinct example of Sor Juana—to an anti-Petrarchan subtopic. As a result, the poem replaces the eluded Lisarda (the poetic object) not only with Sor Juana as a poet—something already observed by Frederick Luciani—but also with Sor Juana as a person. *Ovillejos* is, as we can see, a burlesque self-portrait.

**Keywords:** Sor Juana Ines de la Cruz; poetry; Hispanic poetry; literary form; burlesque literature; portraits in literature

La atención que han merecido los llamados *Ovillejos*, de Sor Juana Inés de la Cruz,<sup>1</sup> suele cotejar esta composición con las fábulas burlescas de Salvador Jacinto Polo de Medina y de Luis de Góngora. No obstante, la *Fábula de Apolo y Dafne*, del primero, y la *Fábula de Píramo y Tisbe*, del segundo, según apunta Frederick Luciani (1986: 43), uno de los mejores comentaristas de los *Ovillejos*, pertenecen a un género distinto, pues los *Ovillejos* de sor Juana se adscriben al del retrato, desapareciendo en ellos por completo el elemento narrativo. Si bien los primeros 199 versos de la *Fábula* de Polo de Medina (1967) —que son los propiamente prosopográficos en tono burlesco— le ofrecen a sor Juana un sólido ejemplo de poesía autorreferente, la invención metafórica de la monja jerónima va por otra ruta más caricaturesca y coloquial, por no hablar ya, en lo que difiere un tanto de Luciani (1986: 20 y ss.),<sup>2</sup> de la mayor motivación antipetrarquista de sor Juana. Por su parte, Polo de Medina, mofándose de los “poetas de teta” que recurren a los usuales tópicos de los siglos anteriores, tiende a apegarse en su descripción de Dafne al neoplatonismo petrarquista apenas transformado por *concetti*, siguiendo de cerca a Góngora. De esta vena tienen su dosis los *Ovillejos*. La deconstrucción conceptista de los viejos *topoi* es, pues, similar en Polo de Medina y en sor Juana, pero el amplio abanico de las fuentes poéticas en las que ella se inspira le abren posibilidades distintas.

En concreto, la diferencia entre el poema de sor Juana y el de Jacinto Polo estriba, por lo que respecta al antipetrarquismo, en que sor Juana está, por ejemplo, más cerca del hiperrealismo de Lope de Vega en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*,<sup>3</sup> mientras que Polo de Medina gravita en su *Fábula* sobre el

1 Con el epígrafe *Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza*, cuyo primer verso es “El pintar de Lisarda la belleza...” (De la Cruz, 2009: v. 1).

2 Por ejemplo, cito este fragmento: “La poetisa ve su propia época como una de decadencia poética, una época en la que el lenguaje figurado ha llegado a ser trillado, empobrecido. Se implica que esta degeneración es el resultado de un proceso natural en el que se conjugan el tiempo, el uso, y las posibilidades finitas del lenguaje mismo. Todo lo que vale la pena decir en la poesía se ha dicho ya, y por lo tanto, sería el objeto de la censura de los literatos, que exigen la novedad y que atribuyen cierta superioridad natural a los poetas de antaño (los antiguos son también los mayores)” (Luciani, 1986: 21). Desde el punto de vista de la evolución de la poesía petrarquista a la poesía barroca (remito a Manero Sorolla, 1982, como explico con amplitud más adelante), los poetas barrocos más bien estaban de plácemes por haber liberado el plano elocutivo de los clichés fosilizados del petrarquismo conservando solamente la tónica básica, además de otros tópicos añadidos posteriormente. Es claro que sor Juana está adoptando en los *Ovillejos* la pose característica de la vertiente antipetrarquista de su tiempo: si eso lo dijo ya Garcilaso, ¿por qué he de repetirlo?

3 Pérez Boluda (2006) examina a fondo la índole del antipetrarquismo sexualizante de esta obra de Lope de Vega. En el caso de los *Ovillejos* se trataría de antipetrarquismo prosaizante. Capítulo aparte merecería todo

terreno poético de la idealización, apegado más a la secular tradición renacentista. Y no porque los *Ovillejos* compartan la rotunda sensualidad presente en Lope de Vega —bien se cuida ella de omitir las alusiones eróticas de los géneros en los que se inspira—, sino porque el tránsito a la carnalidad tautológica y materializante del retrato de Lisarda incursiona en el terreno de lo ridículo, propio de la poesía burlesca explícita y carnavalesca, algo que Polo de Medina no roza porque su dama, la ninfa Dafne, no deja de ser idealizada.

Otro ejemplo es Quevedo, quien se apropió del género germanesco tan gustado y aplaudido en su tiempo y lo transformó en un discurso poético hampón y conceptual a la vez.<sup>4</sup> En su repaso a la crítica en torno al género de la jácara, María Luisa Lobato (2010: 543) destaca los estudios de la década de los ochenta y posteriores; entre otros, menciona las aproximaciones de Emmanuel Marigno, quien relaciona este género con la autobiografía en boga a mediados del siglo XVI, tanto la hagiográfica<sup>5</sup> como la picaresca y rufianesca. Siendo la jácara la dramatización poética de los sentimientos y quejas de los rufos, el elemento autobiográfico es de señalar en este género cuyo tono se ha llamado “ironía patética” (Lobato, 2010: 542). Ahora bien, en los *Ovillejos* no hay ni quejas ni amenazas ni resto alguno de amargura, pero la tónica decidida y decidora, teatral y desembarazada, no duda en hacer acopio de vocablos harto coloquiales e incluso salpica con algunos términos hampones. La poética de los *Ovillejos* —en metro mayor, conceptual y más extendida de lo que suelen ser estos poemas de inflexión desgarrada— toma de la jácara la espontaneidad asertiva de quien se presenta de cuerpo entero a los concurrentes.

Tratándose de géneros o subgéneros, en por lo menos siete páginas, Luciani (1986: 37-43) analiza las coincidencias y divergencias entre los *Ovillejos* y las parodias, los poemas antipoéticos<sup>6</sup> y las fábulas mitológicas burlescas (aunque omite los autorretratos burlescos), pero su conclusión, como ya dije y además comparto, es

---

lo que sor Juana aprendió de Lope de Vega. El *Burguillos* también practica consistentemente la autorreferencia o metapoesía, lo que comparten tanto Polo de Medina como sor Juana en el caso de la *Fábula* y los *Ovillejos*; no así los autorretratos burlescos de Góngora, Trillo y Salazar.

4 Ver una aplicada anotación ilustrativa de los conceptos en Osorio (2005).

5 Este género no faltó entre los que cultivó sor Juana, quien dedica algunas jácaras a san Pedro Nolasco, a san Pedro Apóstol, a san José y a la Virgen María, *contrafacta* a lo divino que inaugura el propio Quevedo (Alonso Veloso, 2016: 8-10). El procedimiento de sor Juana de podar los elementos eróticos y pendenciosos del género lo vemos tanto en estas jácaras como en los *Ovillejos*.

6 Con esto se refiere Luciani (1986: 39) a los poemas de Lope de Vega o Shakespeare que prefieren la simplicidad de cuerpo presente de la amada que su idealización cosificadora.



que el género del retrato es el fundamental tratándose de esta composición de sor Juana, cuya matriz, ya remota y bastante mediada, es la prosopografía petrarquista. Precisamente entre estas mediaciones están los retratos de carácter burlesco que constituyen todo un género, entreverado con las jácaras de Quevedo,<sup>7</sup> y del cual haré seguidamente algunos comentarios que nos llevarán más allá de las fábulas mitológico-poéticas de Polo de Medina y Góngora.

En su ensayo sobre los modelos italianos de la poesía burlesca del Siglo de Oro, Rodrigo Cacho Casal (2003: 478) señala que el primer autorretrato burlesco peninsular es el de Luis de Góngora que comienza “Hanme dicho, hermanas...”. Ciertamente, este romance hexasílabo de Góngora —presente en la antología realizada por Gonzalo de Hoces y titulada *Todas las obras de don Luis de Gongora* (1633: 113r-114v)— es uno de los modelos de los *Ovillejos* a pesar de la ostensible diferencia métrica, contando entre las demás fuentes de inspiración de sor Juana a dos de sus descendientes:<sup>8</sup> el romance de Francisco de Trillo y Figueroa (1652: 60v-63r) que figura en sus *Poesías varias*, cuyo epígrafe reza *Retrato del poeta a unas damas que le pidieron se pintase en verso*, siendo su primer verso “Señorazas mías...”; y otro de Agustín de Salazar y Torres (1681: 113-115) con el epígrafe *Deseaba una dama conocer al autor, y sabiéndolo él, la envió su retrato, escrito con este romance*, que comienza “Hermosa, divina Anarda...”. Mientras el de Salazar y Torres es un romance octosílabo, Trillo y Figueroa comparte con el de Góngora la medida hexasilábica propia de los romances hechos para cantar, provenientes de las serranillas, lo que hace pensar que quizá no sea tan categórico que el de Góngora carezca de antecedentes. Ya Antonio Alatorre (1977) refiere a Carvallo, quien en su *Cisne de Apolo* describe el hexasílabo como propio para “donayres y pasatiempos y cosas de niñerías” (350). De cualquier modo, el ser autorretratos burlescos es el rasgo que parece proveniente, al decir de Cacho Casal, de la poesía italiana, concretamente de Francesco Berni, a quien Cacho

7 Ver “A una dama, señora hermosa por lo rubio”, Jácara VI con el número 854 (Quevedo, 2007: 41), que comienza “Allá vas, jacarandina...”, la cual, aun siendo jácara, no se desembaraza de la base neoplatónica, reelaborada ahora mediante novedosas agudezas. El género tuvo su éxito: también Antonio de Solís y Ribadeneyra (1692: 85-87) compone un romance titulado “Retrato de Flora”, bastante más subido de tono, pero con la misma inspiración.

8 Un ahijado más del autorretrato de Góngora sería el de Anastasio Pantaleón de Ribera titulado “Pintura”, que comienza “Ya que queréis conocerme...” (Pantaleón de Ribera, 1634: 41r-44v). Ahí Pantaleón se autonombra, significativamente, como una incógnita: “Ya estoy explicado, y doile / gracias al cielo infinitas / que curiosidades vuestras / me han traído a ser enigma”.

Casal le dedica gran parte de su ensayo y a quien Góngora conscientemente nombra en su romance.

Vemos, por tanto, que el autorretrato burlesco coincide con el carácter autobiográfico que suele tener la jácara, y esta coincidencia es común en nuestros tres autorretratos. De hecho, son pseudoautobiografías, pues los elementos ficcionales están siempre presentes.<sup>9</sup> El de Góngora hereda a Trillo y a Salazar el ser respuestas directas a una petición de una o varias damas; dice Góngora:

Hanme dicho, hermanas,  
que tenéis cosquillas  
de ver al que hizo  
a Hermana Marica;  
por que no mováis,  
él mismo os envía  
de su misma mano  
su persona misma... (133r)<sup>10</sup>

De tal suerte, el poeta reproduce el dialogismo de la *captatio benevolentiae* tradicional del juglar y, además, en un tono familiar y bufonesco responde a las que quieren verlo o le piden un retrato. “¿Queréis verme?, pues ¡hala!, reíd, porque no soy ningún Esplandián, pero bien que me gustan las bellaquerías”, parece decirles a las que, ya desde el segundo verso, después del apelativo doméstico de *hermanas*, empieza a hablar de “cosquillas”. No se oculta este origen gongorino en el romance de Salazar y Torres (1681), quien prácticamente bautiza a las damas de basiliscos:

A vos, y a esas mis señoras,  
os envío este retrato,  
que entre algunos basiliscos,  
ha obrado muchos milagros. (113)

Esto lo hace, no obstante, siempre en clave de autoescarnio y rebajamiento<sup>11</sup> con el pretexto de entrar llanamente al terreno de lo picante y escatológico, manteniendo

9 Por ejemplo, Góngora (1633: 114v) se hace nacer en Zamora.

10 En esta edición, este folio lleva equivocadamente el número 106.

11 Iris M. Zavala (1980) llama *alquimia* a este procedimiento: “Góngora transforma, como nuevo mago de alquimia rebajadora, los sentimientos en estado de evaporización” (382).

una dialogicidad que derrite todos los hielos en complicidad festiva, ya clara en Góngora y en Trillo y Figueroa, quien también precede a Salazar. Dice Trillo y Figueroa (1652), sugiriendo un linaje no muy cristiano con dobles sentidos:

No sé si me hicieron,  
o si nací acaso  
de entre algunas malvas,  
según soy malvado.  
O si la simiente  
soy de algún rabano  
según soy picante  
hasta por los cabos. (61r)

Pues bien, los *Ovillejos* de sor Juana (De la Cruz, 2009), a pesar de excluir delicadamente las alusiones sexuales de sus modelos, delatan a cada paso su parentesco con los autorretratos chuscos de estos tres poetas. Si con la *Fábula de Apolo y Dafne*, de Polo de Medina, la liga el tono paródico y subversivo general así como una serie de giros que ella sigue con su propia sal, con Trillo y con Salazar encontramos una coincidencia genética más próxima. En relación con Polo de Medina, por ejemplo, resaltan el “señora doña Musa” de éste con el “dejémoslo, mi Musa, por ahora” de sor Juana; la invocación “mi Dios loado” de aquel al dar con su musa y “el diablo me ha metido en ser pintora” de sor Juana, quien voltea la tortilla de Polo de Medina a lo Escarramán para expresar exactamente el mismo estupor ante la página en blanco que va llenándose poco a poco de metapoesía. Quizá la correspondencia más notoria, por graciosa, sea de los siguientes versos de Polo de Medina (1967):

Érase una muchacha con mil sales,  
con una cara de a cien mil reales,  
como así me la quiero,  
más peinada y pulida que un barbero;  
y en esto que llamamos garabato  
la gente de buen trato  
tenía la mozueta gran donaire;  
pudiera ser poeta por el aire. (14)

Polo de Medina usa el término *garabato* en el sentido que da el *Diccionario de autoridades*: “Se llama [...] un cierto aire, garbo, brío y gentileza, que suelen tener las mujeres, que aunque no sean hermosas les sirve de atractivo”. Sor Juana, deslizándose hacia la acepción de *garabato* que da Covarrubias —“Del que hace mala letra decimos que hace garabatos y escarabajos”—, alude al resultado de sus esfuerzos poéticos:

Yo tengo de pintar, dé donde diere,  
salga como saliere,  
aunque saque un retrato  
tal que, después, le ponga: “Aquéste es gato”. (De la Cruz, 2009: vv. 19-22)

De este modo ella invierte el sentido del garbo de la retratada por Polo de Medina con el del garabato poético que resulta de la tentación diabólica de pintar a Lisarda. De paso, también roza otros semas: el de gato como “Ladrón ratero, que hurta con astucia y engaño”, de *Autoridades*, característico de la poesía rufianesca, o incluso el dar a sus oyentes “gato por liebre”, en el sentido de pisar derroteros poéticos ya trazados. Pero después de estos momentos paralelos, ambas composiciones van marcando caminos distintos.

Comparemos ahora más sistemáticamente los autorretratos de Trillo y Salazar con los *Ovillejos*. Siguiendo el orden cronológico, los tres epígonos de Góngora irían en este orden: Trillo y Figueroa, Salazar y Torres, sor Juana Inés de la Cruz. Igualmente, de acuerdo con la secuencia tradicional de la prosopografía, se empieza por la cabeza y se termina por los pies. Independientemente de algunas frases evidentemente retomadas por sor Juana —como “Mas volviendo a la intención”, del octosílabo de Salazar (1681: 114), y “Mas volviendo a mi arenga comenzada” del endecasílabo de sor Juana (De la Cruz, 2009: v. 125)—, encontramos que lo que en Góngora (1633) era “la frente espaciosa / escombrada y limpia / aunque con rincones / de plaza de villa” (113r-113v), aludiendo tanto a su frente como a su calvicie, es lo siguiente en la frente de Trillo (1652): “está como aldea / repartida en barrios, / con dos mil entradas / y rincones varios...” (61r). Y en Salazar y Torres (1681): “Algo castaño es el pelo, / entre desierto y poblado, / muy bellaca es mi cabeza, / mas peores son los cascós” (113). Sor Juana reelabora:

Por el cabello empiezo, estense quedos,  
Que hay aquí que pintar muchos enredos;  
No hallo comparación que bien le cuadre,

Que para poco me parió mi madre.  
 ¿Rayos de Sol? Ya aqueso se ha pasado;  
 La pragmática nueve lo ha quitado.  
 ¿Cuerda de arco de Amor, en dulce trance?  
 Eso es llamarla cerda, en buen romance.  
 ¡Qué linda ocasión era  
 de tomar la ocasión por la mollera!  
 Pero aquesa ocasión ya se ha pasado  
 y calva está de haberla repelado,  
 y así en su calva lisa  
 su cabellera irá también postiza;  
 y el que llega a cogella  
 se queda con el pelo y no con ella. (De la Cruz, 2009: vv. 161-176)

Aquí me detendré un momento no sólo para analizar la reelaboración de sor Juana, sino para apuntar solamente hacia una dimensión más del sentido de sus *Ovillejos*, que es la consideración metapoética del canon, comentada a profundidad por Luciani (1986: 37-43), y otra dimensión adicional que parte de estas estrofas iniciales y que no percibiremos sino al llegar a las finales del poema. En primer lugar, la poeta recurre al famoso refrán “A la ocasión la pintan calva” (Luciani, 1986: 28) para referirse a la dificultad de retratar la cabellera de Lisarda sin tener que caer en el lugar común o en el prosaísmo. Petrarca ya ha quedado atrás con sus hebras *de sol*; la alusión mitológica del arco de Cupido, sobadísima metáfora del petrarquismo, lleva en la médula, por verdad de fondo, el sentido literal desangelado —“Eso es llamarlo cerda” (De la Cruz, 2009: v. 168)—, a lo cual nos lleva sor Juana también mediante la anfibología. Pero igual pudiera ser que Lisarda no tiene mucha cabellera que digamos.

Hasta este momento, la idea dominante es la del modelo de Salazar, cuyo *pelo* es “entre desierto y poblado”; de hecho, todos los autorretratos que aquí estudiamos y que preceden a los *Ovillejos* comparten la característica de falta de pelo. A este tema volveremos al final del análisis. Por lo pronto, la referencia al cabello de Absalón en sor Juana<sup>12</sup> es sólo para decirnos que su numen poético está pendiente aún de una buena resolución. Seguidamente, habla de la frente:

12 “El de Absalón viniera aquí nacido, / por tener mi discurso suspendido” (De la Cruz, 2009: vv. 179-180).

En ser cabello de Lisarda quede  
 que es lo que encarecerse más se puede,  
 y bájese a la frente mi reparo.  
 Gracias a Dios que salgo hacia lo claro,  
 que me pude perder en su espesura,  
 si no saliera por la comisura. (De la Cruz, 2009: vv. 183-188)

Con estos versos la poeta da la impresión de ser un piojo que sale del cuero cabelludo hacia la frente. Así corresponde a Góngora (1633): “la frente espaciosa / escombrada y limpia” (113r-133v). Pero, así como Salazar (1681) dice “Mi frente es tal como mía” (113), del cabello de Lisarda termina por apostillar sor Juana: “En ser cabello de Lisarda quede / que es lo que encarecerse más se puede...”. Comienza, por tanto, desde la punta de la cabeza, la secuencia de tautologías propias del autorretrato chusco, reducidos los fragmentos cosificados por la tradición a meros órganos funcionales: los ojos miran o lloran,<sup>13</sup> la boca come (Góngora, 1633: 113v), la mano coge (Trillo, 1652: 61v). El discurso poético se atiene a la *tabula rasa* para tratar de abrir otras sendas. Por lo pronto, nuestros poetas han vuelto a la tradición del carnaval y la fiesta de locos que manipulan discursivamente y de manera chocarrera pedazos corporales inconexos. En cuanto al cabello, al final de la composición se regresa al tópico con una muy probable segunda intención.

Remedando a los retratistas, pasemos a los ojos: sor Juana, siguiendo a sus precedentes, ha convertido las cejas en arcos de cañería y el agua que por ahí pasa es la de los ojos enojados, esto es, llorosos, bajo esos dos arcos: “Pues no son sino de una cañería / por donde encaña el agua a sus enojos; / por más señas, que tiene allí dos ojos” (De la Cruz, 2009: vv. 220-222). No es de extrañar: en Trillo y Figueroa (1652) sor Juana había leído:

La frente y las cejas  
 en color y espacio  
 son como una puente  
 de dos grandes arcos.

Por donde los ojos  
 están asomados

13 “Los ojos son grandes, / y mayor la vista, / pues conoce un galgo / entre cien gallinas”.

a verse en el río  
de mis desengaños.

Y por donde amor  
tira sus flechazos  
a las socarronas  
sin quedar mojado. (61r)

Por su parte, Salazar y Torres (1681) se contenta con la siguiente chungu estrábica:

Mis ojos (¡ay ojos míos!)  
con ser vecinos entrambos,  
nunca se han podido ver,  
deben de andar encontrados. (113-114)

Sor Juana ha retomado la idea de los chorros de lágrimas pasando por una cañería de la que las cejas son los arcos, presente en Trillo. De Salazar, sólo la idea de que quien escribe el poema anda tan perdida como los ojos: “por más señas, que tiene allí dos ojos”. Por lo demás, sor Juana culmina este segmento con la doble anfibología de las niñas de los ojos en pupilaje:

y ojos de una beldad tan peregrina,  
razón es ya que salgan de madrina,  
pues a sus niñas fuera hacer ultraje  
querer tenerlas siempre en pupilaje. (De la Cruz, 2009: vv. 257-260)

Ya Salazar (1681) decía de sus propias pupilas:

Y aunque a mis ojos las niñas  
los suelen dejar en blanco,  
son las niñas de mi ojos:  
¿hay ojos tan requebrados? (114)

Si bien algunas de las anteriores anfibologías son un rasgo del género burlesco y se han presentado con anterioridad en los paradigmas de estos autorretratos, es fácil comprobar que, en fiel seguimiento del principio horaciano, toda imitación busca ofrecer una nueva faceta metafórica. Lo notable aquí es que sor Juana va siguiendo

concienzudamente los pasos de estos epígonos gongorinos. También es de notar que, a diferencia de Góngora, Trillo y Salazar, el objeto poético de sor Juana es femenino, joven y, evidentemente, cuenta con la simpatía de la poeta, razón por la que el manejo de lo grotesco no toca casi al objeto de la enunciación. La frente de Lisarda es lisa y fresca: tiene dos cejas y dos ojos y punto; su nariz es nariz y alegrémonos de que no tiene forma de torta:

Síguese la nariz: y es tan seguida,  
que ya quedó con esto definida;  
que hay nariz tortizosa, tan tremenda,  
que no hay geómetra alguno que la entienda. (De la Cruz, 2009: vv. 263-266)

En cambio, las narices de Góngora, Trillo y Salazar son bastante feas y ellos se regodean en señalarlo, sobre todo Góngora (1633):

la nariz es corva,  
tal, que bien podría  
servir de alquitara  
en una botica... (113v)

Trillo (1652), siguiendo a su modelo, ofrece esta versión de la suya:

La nariz pudiera  
por lo enjuto y largo  
ser vara de alcalde,  
o alcalde de palo. (61v)

Y Salazar (1681) se sale por la tangente sin dejar de autoescarnecerse:

En la mitad de mi rostro,  
mis narices a lo largo  
me están siempre haciendo cara,  
por ver que soy descarado. (114)

Góngora (1633) debió haber sufrido mucho por su dentadura, pues pasa como sobre ascuas al hablar de su boca, desviándose hacia el hecho de que, al menos, con ella come a su gusto:



La boca no es buena,  
pero, al mediodía,  
le da ella más gusto  
que la de su ninfa... (113v)

Trillo (1652) supera a su modelo enfrentando la triste realidad de la suya:

De la boca puedo  
decir sólo un rasgo,  
bien que a un grande pliego  
no viniera escaso.  
Tiene pocos dientes,  
y muy gruesos labios,  
aquellos muy negros,  
y aquestos muy blancos. (61v)<sup>14</sup>

En cambio, Salazar adopta el aire fugitivo de Góngora llegando a una especie de clímax del autoescarnio:

Mi boca, calle mi boca,  
y pasando a mis mostachos,  
si ellos no valen un pito,  
mi barba no importa un clavo.

Mis palabras, y mi boca  
dejo por no ser al caso;  
pues nunca han valido nada,  
ni mis labias, ni mis labios. (114)

A todo esto sor Juana va correspondiendo en clave femenina, y éste es uno de los aspectos divergentes respecto a sus modelos, quienes más bien se ocupan de sus barbas. Ella, por su parte, toma en cuenta las mejillas consagradas por la tradición de rosa y azucena, pero, como es de sospechar, las mejillas acaban siendo simplemente

---

14 El poeta completa este segmento retomando a Góngora a su manera: “Muy a lo de Pedro / siempre está negando, / y cuando le aprietan / muy a lo de Pablo. / Pero están de gusto, y mi amiga tanto / que como con ella, / y en un mismo plato”.

de carne (“lo cierto es que son de carne y no otra cosa”). Y al pasar a la boca, retoma el otro hilo divergente: la crítica metapoética del canon:

Válgame Dios, lo que se sigue agora!  
 Haciéndome está cocos el Aurora  
 por ver si la comparo con su boca,  
 y el Oriente con perlas me provoca;  
 pero no hay que mirarme,  
 que ni una sed de Oriente ha de costarme.  
 Es, en efecto, de color tan fina,  
 que parece bocado de cecina;  
 y no he dicho muy mal, pues de salada,  
 dicen que se le ha puesto colorada.  
 ¿Ven cómo sé hacer comparaciones  
 muy propias en algunas ocasiones?  
 Y es que donde no piensa el que es más vivo,  
 salta el comparativo;  
 y si alguno dijere que es grosera  
 una comparación de esta manera,  
 respóndame la Musa más ufana:  
 ¿es mejor el gusano de la grana,  
 o el clavel, que si el gusto los apura,  
 hará echar las entrañas su amargura?  
 Con todo, numen mío,  
 aquesto de la boca va muy frío. (De la Cruz, 2009: vv. 279-300)

Sor Juana, no obstante, recupera aquí el prosaísmo que viene desde Góngora: por la boca se come, y en el caso de Lisarda evoca a la rústica cecina, que al menos no es tan amarga como la grana y el clavel.

A su vez, Trillo se ha apartado de Góngora, quien se ha esmerado seguidamente en suplir sus fealdades físicas con una etopeya que oscila entre el orgullo intelectual y el autoescarnio. Trillo (1652)<sup>15</sup> se ocupa en completar su prosopografía teratológica:

15 También Góngora acrecienta en su autorretrato el fragmento etopéyico final, pero continúa aplicando ahí tautologías deconstructivas en sus saberes, es decir, anulándolos: “Sé la Geografía / como un boticario, / conociendo della / lo que del Ruybarbo. / Pero bien entiendo / que el Alpe está blanco / a poder de nieves, / y

Un rollo es el cuello  
 adonde estiraros  
 verdugos deseos  
 piensan muy despacio.  
 Y adonde a lo mismo  
 se miran colgados  
 por muchos delitos  
 los hombros y brazos.  
 Mas tales los tiene  
 lo que de sí han dado,  
 que por todo el suelo  
 andan arrastrando.  
 Y apañando piedras,  
 con que ya las manos  
 tienen en el rollo  
 piedra qué tiraros. (61v)

Con la anfibología del cuello como rollo o picota y no sólo materia redonda y larga, lo demás convierte al poeta en un Igor de relato gótico. Salazar (1681), en cambio, opta por la tautología o, más aún, por la entrañable posesión de sus manos y brazos, sean como fueren:

Por mis manos nunca he sido  
 en mi vida manilargo,  
 no son buenas, pero son  
 uña y carne de mis brazos. (114)

Ésta es la opción más decorosa y por la que se decide sor Juana, quien describe la mano de Lisarda como de carne y hueso: “sabe su dueño bien servirse de ella / y la estima, bizarra, / más que no porque luce, porque agarra” (De la Cruz, 2009: vv. 338-340). Y siendo, así, “la una mano como la otra mano”, después de una evocación de las *mancarronas* de las germanías (“que yo he visto bellezas muy hamponas, / que si mancas no son, son mancarronas” [De la Cruz, 2009: vv. 355-356]), pasa a la tradición de la gracia o garabato de las chulas. Culminando la prosopografía con la cintura

---

que en parte es llano. / Que es el mar muy hondo, / los valles muy baxos, / los peñascos duros, / y los montes altos.” (Trillo y Figueroa, 1652: 62r)

y breve pie<sup>16</sup> (siendo agraciado el objeto poético, el pie es breve y casi invisible, aun en registro burlesco), puede seguir lógicamente con el atavío y los ademanes de la muchacha: casi una etopeya, si no fuese porque, evidentemente, sor Juana completa el tono jacarandoso de todo el poema describiendo ademanes chulescos:

Y si en cuenta ha de entrar la vestidura  
(que ya es el traje parte en la hermosura),  
*el hasta aquí* del garbo y de la gala  
a la suya no iguala,  
de fiesta o de revuelta,  
porque está bien prendida y más bien suelta.  
Un adorno garboso y no afectado,  
que parece descuido y es cuidado;  
un aire con que arrastra la tal niña  
con aseado desprecio la basquiña,  
en que se van pegando  
las almas entre el polvo que va hollando;  
un arrojar el pelo por un lado,  
como que la congoja por copado,  
y al arrojar el pelo,  
descubrir un “por tanto digo *Cielo*”,  
quebrantando la ley; mas ¿qué importara  
que yo la quebrantara?  
A nadie cause escándalo ni espanto,  
pues no es la Ley de Dios la que quebranto. (De la Cruz, 2009: vv. 371-390)

Sor Juana remata el retrato de Lisarda, como Góngora el suyo propio, con una síntesis general de la persona retratada; lo que en el cordobés es una etopeya chusca que destaca sus aficiones y conocimientos, en la pintura de Lisarda será una escena común de la chulería: el lucimiento de la belleza femenina en el paso y ademanes, como prestos a la danza. De este comportamiento típico de las escenas y fiestas barrocas, Cotarelo y Mori (1904: 252) registra los comentarios de un censor teatral en la España del siglo XVII: Juan Ferrer, religioso en cuyo *Tratado de las comedias en el qual se*

---

16 “El pie yo no lo he visto, y fuera engaño / retratar el tamaño” (De la Cruz, 2009: vv. 363-364).

*declara si son lícitas*, de 1613, para el que usó el pseudónimo Fructuoso Bisbe y Vidal, podemos leer la siguiente ponderación:

¿Qué ocasión más peligrosa estarse un mancebo mirando, a una de estas mujeres cuando está con su guitarrilla en la mano porreando, danzando con grande compostura, cantando con voz dulce y regalada, bailando con aire y donaire, afeitada por el pensamiento, el cabello con mil lazos marañado, el cuello a compás anivelado, el vestido muy compuesto, la banda recamada, la basquiña corta, la media que salta al ojo, el zapato bordado, las chinelas de plata?

Con la añadidura de que Lisarda, al parecer, se suelta el pelo recogido porque le molesta lo restirado, gesto que puede leerse de dos maneras, pues, aunque podría ser que Lisarda suelta de pronto el cabello restirado dándole marco al “cielo” de su rostro, también puede ser que la cabellera es arrojada a un lado, perdida por la tonsura monjil, quedando sólo unos mechones encaramados o “copados” en la testa. No es de extrañar que esto causara congoja en las novicias.

En este punto debemos detenernos para la siguiente consideración: sor Juana pudo haberse inspirado en un conjunto ya bien difundido de retratos burlescos de damas muy propios de la tradición gongorina. Justamente, ése sería uno de los contenidos, de manera más o menos sistemática, de las fábulas burlescas: la descripción grotesca de la dama. Sin embargo, los paralelos más cercanos, por lo que hemos visto, parecen ser los autorretratos de Trillo y Figueroa, de Salazar y Torres y de Góngora mismo. En el trasfondo de este parentesco, el género de la jácara ha penetrado la poesía culta precisamente a través del canto y el baile. Observemos que dos de los autorretratos son romances hexasílabos —metro, con el octosílabo, propio de la jácara—, mientras que sor Juana combina endecasílabos con heptasílabos pareándolos con rima consonante, lo que da pie a llamarlos ovillejos por la impresión de irlos enrollando, a diferencia del ovillejo tradicional de diez versos, tres con copla de pie quebrado más otros cuatro que terminan por recoger u ovillar al final los cuatro quebrados anteriores. En estos ovillejos, si la métrica italianizante pertenece al ámbito de lo culto, los pareados consonantes, sin atender si son de arte menor o mayor, son los que meten el ruido chancero y picaresco.

De manera semejante, la *descriptio puellae* es de raigambre clásica y culta, pero el tono jacarandoso y dialógico nos lleva a las raíces de las germanías, corroborado con frases como *yo he visto bellezas muy hamponas* o calificativos como *mancarro-*

*nas*, con lo que sor Juana le da una nota especial a su poema, muy próxima a esa “indisciplina y rebeldía social” de las jácaras (Lobato, 2010: 538). Pero no son más que coqueterías porque de rufianesco nada tenemos de los jeques ni sus cuchilladas, así como tampoco las connotaciones sexuales, de las cuales no está exento el autorretrato de Góngora (1633):

lo demás, señoras,  
que el manteo cobija,  
parte son visiones,  
parte, maravillas;  
sé decir, al menos,  
que en sus niñerías  
ni pide a vecinos  
ni falta a vecinas. (113v)

La cuestión es que, de ser los tres autorretratos los modelos más cercanos de los *Ovillejos*, se vuelve muy probable que este poema de sor Juana sea un autorretrato a su vez. Si acababa de cumplir veinte años cuando compuso los *Ovillejos*, como lo expresa en los dos últimos versos (“Veinte años de cumplir en mayo acaba. / *Juana Inés de la Cruz la retrataba*” [De la Cruz, 2009: vv. 395-396]),<sup>17</sup> ¿acaso es muy poca edad para semejante destreza poética? Las primicias de Bernardo de Balbuena y de Agustín de Salazar son claro indicio de que, en esos tiempos, y en la Nueva España, en la era del ingenio y el virtuosismo, ya había fenómenos de esa índole. El mes apuntado en ese penúltimo verso, mayo, es lo de menos, pues sabemos de cierto que sor Juana no nació el doce de noviembre, como asienta Diego de Calleja en su hagiografía, sino que fue bautizada el 2 de diciembre. La climatología de las faldas del Popocatepetl en esa época del año y el hecho de que sor Juana contase, en supuesto caso, con sólo veinte días de nacida, así como la distancia que media entre Nepantla y Chimalhuacán, hacen muy improbable la fecha de nacimiento dada por Calleja. La cuestión de su edad, en fin, viene a ser secundaria respecto al ingenioso ocultamiento/develamiento de su propia persona bajo el nombre de Lisarda: lisa muchacha tonsurada<sup>18</sup> y

17 El historiador Augusto Vallejo Villa (2005: 386) ya sospechaba hace más de quince años que este final de los *Ovillejos* es una alusión a la edad de la propia sor Juana, pero no por la índole del poema, que no estudia, sino por otro tipo de cálculos historiográficos.

18 Luciani (1986) señala: “las metáforas antiguas ahora están despojadas de fuerza expresiva (la amada está calva)” (28).

también separada de los placeres mundanos, a no ser el gozo de hacer versos burlescos que puedan compensar, en su traque y barraque zumbón, el no hacer más fiestas que las de la poesía. Esto explicaría más satisfactoriamente la desaparición del pretendido objeto poético mediante la autorreferencia y la crítica del canon petrarquista. Los *Ovillejos* despliegan cómicamente, en efecto, una preocupación soterrada por los límites de la poesía. Ya no se trata del antipetrarquismo tradicionalista del siglo anterior, el cual finalmente no tuvo más remedio que ceder buena parte del terreno poético a los influjos italianos.

Ahora, en el siglo barroco, más que prevención métrica, de lo que se trata es de renovar todo el discurso retórico del petrarquismo, algo que habían iniciado los manieristas desde el punto de vista sintáctico semántico al desatar los clichés petrarquistas mediante el uso de isotopías. Manero Sorolla (1982) enfoca analíticamente ese crucial momento en que se libera la retórica del poema barroco del estrecho ámbito de las fórmulas consagradas, aunque reteniendo los contenidos imaginísticos para resolverlos a su albedrío, práctica en la que posteriormente se avanza cada vez más hacia las agudezas. De hecho, podríamos hablar de varias etapas sucesivas en la superación del canon petrarquista: primero, la resistencia a la nueva métrica en el siglo XVI, como en Cristóbal de Castillejo, aunque el tono del poeta sea burlón; la defensa de los metros castellanos fue tan determinante como la irremisible entrada de los italianos, y así tenemos su cultivo a lo largo de toda la etapa barroca. En segundo lugar, tenemos los artificios manieristas que buscaron desbaratar las fórmulas fosilizadas sintáctico semánticas del petrarquismo conservando, de cualquier modo, toda la tópica característica del *dolce stil nuovo*, mas dando rienda mucho más suelta a la creatividad poética. En un tercer momento, a lo largo del siglo XVII, tenemos manifestaciones claras de un agotamiento de los tópicos del petrarquismo y una búsqueda de salidas ingeniosas que liberasen el discurso poético de las determinaciones del pasado. Es justamente ese trance en el que sor Juana crea su poesía lírica —de ahí su característica combinación de los tópicos señeros del petrarquismo resueltos, las más de las veces, en clave de agudezas—. Es exactamente por lo que atraviesan los poetas de su siglo. La experiencia de los *Ovillejos* y la de la *Fábula* de Polo de Medina transmiten al lector una sincera perplejidad ante una amalgama de lo viejo y lo nuevo, tan extendida en la poesía de ese tiempo. ¿Las mejillas han de ser siempre rosas? ¿Luceros han de ser los ojos? ¿Habrá agudeza que logre olvidar esos paradigmas? El plano semántico ha llegado también a su límite, y transgredir su condicionamiento

es el verdadero desafío. El género mismo del retrato poético se ha convertido en una acariciada reliquia. Burla burlando; la loca parece ser la más cuerda.

Igualmente, las fórmulas del autoescarnio, juglarescas y dialógicas, excusan la intención de la poeta de hablar de sí misma, sólo que está se describe como persona y como poeta a la vez, y para ambos referentes lo hace en clave ya tautológica o deconstructiva, ya de rebajamiento, aunque esto último hasta cierto límite: su condición femenina obliga al decoro sin perder el aire juguetón ante su público, porque finalmente lo que sor Juana ridiculiza es a la sor Juana poeta, no tanto a la sor Juana retratada, lo que se evidencia a cada paso de la descripción.

Más aún, si es innegable que se trata de un poema burlesco de autoescarnio de la poeta como poeta, ¿cuánta distancia puede haber de que el retrato de la tal Lisarda sea un autorretrato burlesco también? Ciertamente, Lisarda no resulta grotesca como sí lo son sus tres precedentes. Lisarda es joven, de no mal ver, aunque quede conienzudamente desdibujada mediante el prosaísmo de los *Ovillejos*; esto último se da con esa tercera intención que ya mencioné además de las dos apuntadas arriba: la metapoesía y el antipetrarquismo. Esta tercera intención tiene que ver con lo que sagazmente expresó Frederick Luciani en su ensayo sobre este poema: inspirado por el análisis de Severo Sarduy, Luciani (1986: 18-19) sostiene que el juego de perspectiva que podemos apreciar en *Las meninas* de Velázquez se puede comparar con los *Ovillejos*. A través los reflejos y refracciones de varios espejos, el pintor puede “desplazar al sujeto ostensible” —las meninas o los reyes— en tanto que el propio Velázquez se incluye, al lado de la princesa y las meninas, en el centro de la composición. Sin llegar a percatarse de que el retrato de Lisarda es un autorretrato de sor Juana, Luciani (1986) atisba que “más que un retrato de Lisarda, el poema es un retrato de sí mismo” (25),<sup>19</sup> aunque más adelante opine: “El ovillejo no es un retrato negativo de Lisarda —no es ni negativo ni positivo; no es ni siquiera un retrato” (40). La presencia del lector en las recurrentes fórmulas dialógicas de los *Ovillejos* también es similar a la presencia del espectador de *Las meninas* (Luciani, 1986: 18-19),<sup>20</sup> quien se coloca donde está virtualmente el gran espejo que refleja toda la composición de Velázquez:

---

19 Años después, Raúl Dorra (1997) dirá sobre la tradición del retrato poético a la que se adscriben los *Ovillejos* de sor Juana: “el cuerpo perdió interés como materia viva y hasta podría decirse que desapareció de la vista del poeta. El interés no estaba centrado en el ‘original’ —esto es, en el cuerpo— sino en la ‘copia” (70). De nuevo, la perspectiva es atinada, pero tampoco alcanza a ver que se trata de un verdadero autorretrato y que la ausencia del cuerpo está ocupada por la autora misma embozada como objeto poético.

20 Una feliz comparación de Luciani que puede llevarse más allá todavía.



es Velázquez reflejado en nuestras pupilas; el ojo que ve el cuadro de Velázquez es el espejo que Velázquez mira y pinta.<sup>21</sup>

En el caso de los *Ovillejos*, Lisarda también es desplazada como presencia ostensible para poner en su lugar, mediante ingeniosos procedimientos, no sólo el discurso poético, sino a la verdadera retratada: la poeta misma. Aquí tenemos, por tanto, una propuesta que va más allá de la crítica del canon, una poética que dispone su materia de tal manera (objeto poético, tradición genérica, tono, recursos, sobre todo recursos), que al final nos reserva una sorpresa. Sor Juana cumple años y se autofesteja con un retrato, pero no se pone a sí misma entre las estrellas, no, sino que nos habla en broma de su obsesión por hacer versos y de su compacta femineidad, sin prestigiosos parangones y sin cabello. Ajustadamente, en los *Ovillejos* no hay otra persona que su creadora. Entonces el retrato de Lisarda *en estilo llano* es, lisa y llanamente, el autorretrato de sor Juana Inés de la Cruz.

## Referencias bibliográficas

- ALATORRE, Antonio. (1977). “Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26(2), 341-459. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v26i2.492>
- ALONSO VELOSO, María José. (2016). “La hagiografía germanesca en el siglo xvii: las jácaras de Cáncer, Solís, Pérez de Montoro y sor Juana”. *Boletín de la Real Academia Española*, 96(313), 5-35. <http://revistas.rae.es/brae/article/view/132>
- CACHO CASAL, Rodrigo. (2003). “Poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51(2), 465-491. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v51i2.2216>
- COTARELO Y MORI, Emilio. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DORRA, Raúl. (1997). “El cuerpo ausente: (Sor Juana y el retrato de Lisarda)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45(1), 67-87. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v45i1.1972>

21 Jesús Pérez Magallón (2001) dice de este tipo de estrategias compositivas: “Perdida, pues, la posición que tenía la lírica petrarquista, con su pretensión —falaz, lo sabemos— de autenticidad emocional, los poemas académicos tratan de llamar la atención sobre su propia textualidad, su naturaleza como productos del ingenio, sobre la maestría técnica y temática del poeta” (459).

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. (1633). *Todas las obras de Luis de Góngora y Argote en varios poemas*, recogidos por don Gonzalo de Hozes y Cordova. Imprenta del Reyno.
- DE LA CRUZ, Juana Inés, Sor. (2009 [1951]). “214. Ovillejos”. En Antonio Alatorre (Ed.), *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1: *Lírica personal* (pp. 463-479). Fondo de Cultura Económica.
- LOBATO, María Luisa. (2010). “*Flos latronorum*: hacia una bibliografía crítica para el estudio de la jácara del siglo de oro”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34(3), 537-557.
- LUCIANI, Frederick. (1986). “El amor desfigurado: el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Texto Crítico*, (34-35), 11-48. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7127>
- MANERO SOROLLA, María del Pilar. (1982) “Relámpagos por risas: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo”. *Anuario de Filología*, (8), 297-310.
- OSORIO, Óscar. (2005). “*La jácara del escarramán* de Quevedo”. *Letra Hispanas*, 2(1), 17-37.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio. (1634). *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*. Francisco Martínez
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. (2001). “Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores”. *Bulletin Hispanique*, 103(2), 449-479. <https://doi.org/10.3406/hispa.2001.5084>
- PÉREZ BOLUDA, Adrián. (2006). “Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el *Tomé de Burguillos* de Lope de Vega”. *Calíope*, 12(2), 57-75. <https://doi.org/10.5325/caliope.12.2.0057>
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto. (1967 [1634]). *Fábula de Apolo y Daphne, burlesca*, (Antonio Pérez y Gómez, Ed.). *Monteagudo*, (46-48). <http://hdl.handle.net/10201/15014>
- QUEVEDO, Francisco de. (2007). *Poesía burlesca II. Jácaras y bailes* (Ignacio Arellano, Ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de. (1681). *Cythara de Apolo. Varias poesías divinas y humanas*, Primera parte. Francisco Sanz.
- SOLÍS Y RIBADENEYRA, Antonio de. (1692). *Varias poesías sagradas y profanas*. Antonio Román.

TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de. (1652). *Poesías varias, heroycas, satíricas y amorosas*. Granada: Baltasar de Bolibar.

VALLEJO VILLA, Augusto. (2005). “El acta de bautizo de Inés, hija de la Iglesia de la parroquia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán”. En Sandra Lorenzano (Ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 381-386). Universidad Claustro de Sor Juana; Fondo de Cultura Económica.

ZAVALA, Iris M. (1980). “Burlas al amor”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29(2), 367-403. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v29i2.3272>



DEL PUÑAL A LA ESPADA:  
UNA LECTURA SIMBÓLICA EN LA LITERATURA DE JORGE LUIS BORGES  

---

FROM THE PONIARD TO THE SWORD:  
A SYMBOLIC READING IN THE LITERATURE OF JORGE LUIS BORGES

**Víctor Manuel ESQUIVEL ALVA**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México  
Contacto: donmanuelesquivel@gmail.com

**Resumen**

El presente artículo aborda un análisis de los motivos literarios representados por las armas blancas en los libros *El Aleph*, *Ficciones* y *El informe de Brodie* de Jorge Luis Borges. Demuestra que aparecen de manera recurrente en la obra de Borges, desde sus relatos de atmósfera culta, hasta sus cuentos de cuchilleros, asociados con una persistente fascinación por la muerte en todas sus manifestaciones, a menudo violentas. Dada esta naturaleza violenta, estos referentes implican todo un paradigma de objetos, situaciones y motivos particulares y pertinazmente repetidos en el discurso, incluso como temas principales del mismo, rebasando con ello su categoría de meros objetos presentes en la vida misma para constituirse en signos de segundo grado. Al ser simbólicamente antagonistas del monstruo pero, al mismo tiempo, también el propio monstruo, poseen un valor ambiguo, positivo o negativo que se transmite a su poseedor, dependiendo de su tipología y el contexto en que se insertan. Armas distintas caracterizan personajes específicos, desde el héroe, el santo y el semidiós, hasta el monstruo encarnado en el poder militar y la traición, pero siempre orientadas en la dirección de la venganza, el martirio y el sacrificio como formas dinámicas organizadoras de paradigmas enteros de signos. La comprensión de dichos signos, bajo esta perspectiva, permite advertir una serie de significados profundos en la relectura de estas obras.

**Abstract**

This article analyzes the literary motifs represented by cold weapons in Jorge Luis Borges' *The Aleph*, *Fictions*, and *Doctor Brodie's Report*, showing that these weapons repeatedly appear in Borges' work, from his stories of refined atmosphere to his tales of knives, which share an inherent fascination for death in all its often-violent manifestations and convey a whole paradigm of objects, situations, and very particular and recurring motifs in the discourse and as central themes. Thereby, these objects exceed the category of simple first-degree signs, objects present in everyday life, and become second-degree symbols since they exist to fight the monster while also representing it. Cold weapons have an ambiguous (positive or negative) value transmitted to their owner depending on their type and the context. Different weapons characterize specific characters: from the hero, the saint, and the demigod, to the monster embodied in military power and betrayal, but always oriented towards revenge, martyrdom, and sacrifice as dynamic ways of organizing entire paradigms of signs. Understanding this perspective allows readers to notice deeper meanings when rereading these works, providing a broader horizon of understanding.

**Palabras clave:** Jorge Luis Borges; cuento; simbolismo; simbolismo en la literatura; personajes literarios

**Keywords:** Jorge Luis Borges; short story; symbolism; symbolism in literature; characters and characteristics in literature

**E**n el año 2001, Aurelio González publicó un artículo titulado “El caballo y la pistola: Motivos del corrido” en el cual, tras una larga reflexión, señala que la montura y el arma son términos de uso muy redundante dentro del corrido mexicano, semejante al caso de *sombreros*, *cerros*, *botellas* y otros que aparecen de forma recurrente dentro de la literatura del ámbito rural de habla hispana y, particularmente, de México. Sin embargo, al realizar un análisis semiótico más profundo, se observa que, en determinados momentos, dichos significantes abandonaban su condición de meros referentes inmediatos y adquieren una profundidad y una dimensión muy distintas de las que poseen otros signos lingüísticos similares. Así, concluye González (2001), éstos se convierten en “motivos multifuncionales” (97), pues mientras que el caballo termina por simbolizar “la guerra y el valor, fuerza impulsiva e imaginativa [...] representación del hombre de campo protagonista del corrido” (94), la pistola termina siendo “el arma más personal del rebelde o del hombre de valor, moderno sustituto de la espada, símbolo del poder y del arrojo y también del machismo y de la prepotencia” (97).

A la luz de estas conclusiones, cabe cuestionarse si todas las armas que aparecen de manera recurrente en un paradigma textual dado podrían adquirir significaciones semejantes o, para formular las preguntas problema formalmente, *¿por qué, en el contexto de un corpus específico y determinado, una serie de significantes aparece refiriendo iteradamente elementos bélicos?* Y, más aún, *¿las armas que aparecen de forma repetida son meros signos de primer grado?* Es decir, *¿no representan más que a los objetos presentes en la vida misma, o son signos en segundo grado, a saber, símbolos, según Kowzan (1997)?* Y, si es así, *¿símbolos de qué?*

*A priori*, pareciera que estos referentes se constituyen efectivamente en símbolos, arrojando significados específicos dentro de cada conjunto coherente de textos enlazados por un factor común consistente, como podría ser la autoría. Esta hipótesis requiere ser corroborada o descartada a través de un estudio enfocado intencionalmente sobre un corpus específico, labor de la que se ocupará el presente trabajo, en concreto, sobre los relatos contenidos en una batería de títulos de la obra narrativa de Jorge Luis Borges. Basta echar un vistazo a los motivos y situaciones que Borges

utiliza reiteradamente a lo largo de su trabajo para notar una cierta predilección por los acontecimientos fatales en general y, dentro de éstos, por los hechos bélicos y sangrientos en particular: asesinatos, crímenes de todo tipo, batallas famosas y duelos han sido temas recurrentes en su literatura, ya como representante de la vanguardia y el cosmopolitismo, ya como rescatador de temas y motivos tradicionales de la literatura popular argentina. Desde sus relatos de atmósfera culta, hasta sus cuentos de cuchilleros, es evidente la fascinación por la muerte que profesa Borges en todas sus manifestaciones, a menudo violentas. Cabe hacer notar que la naturaleza de la violencia, en este contexto, implica todo un paradigma de objetos, situaciones y motivos muy particulares, y que le es inmanente, por lo que es inevitable que éste se inserte con enorme frecuencia en su discurso. Así, no es raro encontrar en estos textos la mención de las armas, ya sea una espada, un sable, una daga o un cuchillo, como motivos recurrentes dentro de sus obras y, aun, como temas principales de las mismas.

Como hemos señalado, con frecuencia la mención de un arma en un texto literario (y Borges no es una excepción) no agota su significado en el mero signo lingüístico y su referente, sino que termina convirtiéndose, por su propia naturaleza, en verdadero signo trascendental. En cuanto aparecen en escena, nos recuerdan las dagas de Julio César, las navajas albaceteñas de Lorca, la navaja tripera de Carmen, el *xiphos* de Aquiles, la ropera de don Juan o las bastardas del Cid y, en fin, una larga tradición que, a fuerza de consenso, se convierte en algo superior y convencional. Es decir, más que simples signos lingüísticos, ascienden por mérito propio a la categoría cultural de símbolos, como veremos adelante. Nuestro objetivo general será, pues, determinar si la mención concreta de un arma excede su tratamiento de signo de primer grado y asciende al de un símbolo; para ello, nuestros objetivos específicos consistirán en:

1. Detectar dónde, cómo y con qué intención aparecen estos elementos dentro de un corpus establecido.
2. Determinar si su presencia se reduce a una mera enunciación a título escenográfico o si, por el contrario, posee un segundo nivel de significación y representa algo más que lo que una simple lectura semántica nos revela.
3. En caso de ser así, interpretar qué información útil pueden aportar para leer con un mayor horizonte de comprensión dichos textos, incluyendo la posibilidad de que la relación entre un arma y un personaje dado sirva como referente para caracterizar a dicho personaje o, dicho de otro modo, si es verdad que “por sus armas los conoceréis”.

Para alcanzar estos objetivos, en primer lugar, limitaremos nuestro campo de estudio a un corpus restringido. En segundo término, fundamentaremos teóricamente nuestras categorías conceptuales para lograr una discriminación comprensiva de los objetos de estudio. A continuación, definiremos concisamente cuáles serán los términos objeto de estudio. Posteriormente localizaremos su aparición dentro del corpus abarcado para, finalmente, interpretar su uso y obtener las posibles respuestas a nuestras preguntas problema.

En estos términos, cabe señalar que, dada la dimensión de la obra de Borges, hacer este estudio extensivo sería una labor propia de un trabajo mayor que el presente. Por ello, es preciso delimitar nuestro universo de estudio, el cual será específicamente el de los relatos que componen algunos de sus libros más representativos, concretamente: *El Aleph*, *Ficciones* y *El informe de Brodie*. Tampoco abarcaremos toda posible comprensión semántica existente en dichos textos, por lo que descartaremos los usos metafóricos. Para ello, es imprescindible discernir entre los conceptos del símbolo y de la metáfora, donde ésta es una “comparación abreviada y elíptica (sin el verbo) [...] fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan” (Beristáin, 1995: 308); es decir, implica una transferencia de significado, tornándose un signo usado con un sentido que literalmente no le corresponde. Para que un signo tome las características de una metáfora el lector debe ser plenamente consciente de las semejanzas y diferencias de los dos referentes que la constituyen.

Más compleja es la diferencia entre signo y símbolo. Considerando la nutrida teoría respecto a la relación entre ambos, que nos lleva desde Freud hasta Ricoeur, pasando por Peirce y Lacan, nos decantamos por la comprensión a la que llega Cassirer (2016), quien, haciendo una extensiva revisión, concluye que

Los símbolos, en el sentido propio de esta palabra, no pueden ser reducidos a meras señales. Señales [es decir, signos] y símbolos corresponden a dos universos diferentes del discurso: una señal es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido. Las señales son “operadores”; los símbolos son “designadores”. Las señales, aun siendo entendidas y utilizadas como tales, poseen, no obstante, una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional. (32)

O, en términos más simples, recordando la analogía de Manuel Antonio Arango (1998), “el signo es una clase de espejo que refleja nuestra capacidad de conocimiento, mientras que el símbolo es una imagen, la cual permite a la mente y al espíritu romper los límites ordinarios para percibir la realidad de manera absoluta” (29-30). Es decir, el símbolo se percibiría de una forma más intensa y quizá menos racionalizada que el signo: mientras que el signo se comprende de manera directa, el símbolo requiere una interpretación cultural. A este respecto, Saussure (1963) señala que, a diferencia del signo, “Tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre significante y significado. El símbolo de la justicia, balanza, no podría ser reemplazado por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo” (131).

Por otra parte, en Borges, un cuchillo en mano de un gaucho, en primera instancia, no parece ser más que un accesorio, pero éstos, según Kowzan (1997),

constituyen, por muchas razones, un sistema autónomo de signos [...] “el hábito hace al monje” transforma al señor Martínez (personaje principal) o al señor Pérez (personaje secundario), en marajá indio o en pordiosero parisino, en patricio de la Roma clásica o en capitán de navío, en cura o en cocinero [...] expresa la pertenencia a una clase social [...] determina con frecuencia una personalidad heroica o contemporánea [...] puede expresar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de carácter [...] y se asocia con frecuencia a signos de otros sistemas. En algunas tradiciones, fijados por convenciones muy rigurosas, se convierten en signos de tipos inmutables que se repiten de obra en obra y de generación en generación. (137-138)

Ahora bien, estudiar este fenómeno, abarcando todas las posibles armas mencionadas en el corpus, resultaría demasiado largo, por lo cual nos restringiremos a algunos de los referentes más interesantes en su obra, a saber: la espada, el sable, la daga, el puñal y el cuchillo.

Nuestra acotación no termina aquí, pues es necesario precisar qué entendemos por cada uno de estos referentes. En este punto, cabe hacer una determinación mínima y pertinente respecto a la morfología general de las armas de las que tratamos. Entenderemos por *espada* el arma blanca de hoja recta y larga (arriba de los 50 centímetros, que es lo mínimo registrado en ejemplares del tipo *xiphos*, que son de las más cortas reportadas arqueológicamente [Fernández Martínez y Álvarez Jurado-



Figuroa, 2016: 39]), que puede tener distintas guarniciones y pesos, filo simple o doble y punta aguda, propia de los cuerpos de infantería o de uso civil. Entendemos por *sable* el “arma de acero, corva y de un solo corte, usada (originalmente) por los pueblos de Oriente, desde la más remota antigüedad” (Leguina, 1912: 773) —es decir, la que posee una hoja larga y curva, filo por el lado de la curva exterior y punta, propia de los cuerpos militares—. Entenderemos por *daga* “la derivada de la espada corta de los pueblos primitivos [...], simplemente una transformación del cuchillo de la edad de piedra, sustituido en la de bronce por la espada corta y en la de hierro por el *scrama sax*, [...] tiene dos pies castellanos” (Leguina, 1912: 300-301). En este estudio, será el arma corta (menor a 50 centímetros de largo), con punta aguda y doble filo. Entenderemos como *puñal* “[el] arma ofensiva, corta, llamada en Alemania desmallador, atacador, baraustador, baraustaró, secreto, etc. [...] en el siglo xv se llevaban en la vaina de las espadas, y algunas hojas tenían ciertas cavidades que se cree estaban destinadas á contener venenos [...] que la cuchilla de ellos sea de un palmo é no más” (Leguina, 1912: 732) —es decir, aquellas piezas de hoja ancha, de longitud menor a 20 centímetros (según la estandarización española), concebida como arma ocultable, de uso primordialmente civil—. Entenderemos el término *cuchillo* como aquel “instrumento para cortar formado por una hoja de metal de un corte solo y con mango” (RAE, 2020: s. v. *cuchillo*) —es decir, la pieza corta, de perfil asimétrico y filo por el borde inferior, destinada fundamentalmente a ser usada como herramienta—. Cuando procedemos a localizar sus referencias en nuestro corpus, notamos que son numerosas; en ocasiones abordan la mera referencialidad a la que aluden, tal como en las primeras líneas de “Juan Muraña”, en *El informe de Brodie*: “Palermo del *cuchillo* y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas” (Borges, 1974: 101; énfasis agregado).

Estos elementos, que se van a repetir con insistencia, parecen adquirir, por su focalización e iteración, significados adicionales a su mera referencia material. Incluso podrían contenerse en un paradigma como el que propone Kowzan (1997) cuando plantea que

Además de la referencialidad directa, por supuesto, todo elemento puede adquirir un significado adicional, siempre que desempeñe un papel especial, independientemente de las funciones semiológicas. Por ejemplo, un bastón es un elemento indispensable del traje de un dandy en las comedias de Musset; sin embargo, olvidado en el tocador de una dama cortejada, se convierte en un acce-

sorio de graves consecuencias [...] si no significan más que objetos presentes en la vida, son signos artificiales de tales objetos, signos en primer grado. Además de esta función elemental, pueden, sin embargo, expresar el lugar, el momento, una circunstancia cualquiera en relación a los personajes que los usan (profesión, gusto, intención), y este sería su significado en segundo grado [...] la sierra o el hacha son signos de un leñador. No obstante, hay casos en que los accesorios pueden alcanzar un valor semiológico de grado más elevado. La gaviota disecada, accesorio en la obra de Chejov, es el signo, en primer grado, de una gaviota muerta recientemente; la misma gaviota es el signo, en un segundo grado de una idea abstracta (aspiración frustrada de libertad), que es a la vez signo de los estados de ánimo de los personajes de la obra. Para ser más exactos, diremos que el significado de signo en primer grado se vincula al significado del signo en segundo grado, y éste se vincula al significado de tercer grado, y así sucesivamente (fenómeno de connotación). (137-138)

Esta definición del valor semántico de signo de Kowzan nos acerca ya al problema que nos ocupa, dado que las armas son propiamente parte de los atributos de un determinado personaje (o conjunto de personajes) y, a la vez, éste es caracterizado por ellas. En ocasiones, puede ser un elemento arrancado al ámbito del trabajo, como el machete; es decir, es un útil, una herramienta que se convierte, en virtud de una situación diegética muy específica, en un arma, hasta cierto punto, improvisada.

Siguiendo esta línea de trabajo, notaremos que dentro de los relatos que conforman nuestro corpus, no todos los referentes a las armas en la literatura de Borges —y aun diríamos que los menos— se refieren a dichos objetos como simples sustantivos comunes, ni siquiera como accesorios, pues, por lo general, subyace una causa profunda que lo lleva a incluirlos en su discurso, y no de manera gratuita, pues podemos encontrar algunos ejemplos de una complejidad que rebasa la mera caracterización. Entre estos ejemplos resaltan dos, ambos contenidos en *El informe de Brodie*, con los que introduciremos un análisis más fino: “El encuentro” y “Juan Muraña”. “El encuentro” es el relato que cuenta cómo, al calor de las copas, dos personajes, Uriarte y Duncan, quienes jamás en su vida habían combatido, se batan, sin un motivo aparentemente válido, en un duelo criollo, a resultas del cual Duncan fallece. Tiempo después, se sabe que las armas que usaron pertenecieron originalmente a dos gauchos, llamados Juan Almanza y Juan Almada, quienes se odiaban, pero murieron antes de llegar a batirse, por lo cual, el narrador concluye que “las armas, no los hombres, pelearon [porque] En su hierro dormía y acechaba un rencor humano” (Borges, 1974:

1043). Por su parte, “Juan Muraña” es la historia del cuchillero Juan Muraña Trápani y de Florentina, su esposa: el primero desaparece un día de manera misteriosa; tras esto, la mujer aparentemente enloquece y comienza a ser asediada por sus deudores, principalmente por su casero, quien amenaza con echarla a la calle, cosa que no ocurre porque el usurero es hallado muerto, cosido a puñaladas. El relato cierra cuando Florentina revela que fue Juan quien los había salvado y, cuando el niño protesta sobre los diez años que llevaba muerto Juan, Florentina abre un cajón, saca un puñal y responde:

—Aquí lo tenés. Yo sabía que nunca iba a dejarme. En la tierra no ha habido un hombre como él. No le dio al gringo ni un respiro.

[...] La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando. [...] En la historia de esa mujer que se quedó sola y que confunde a su hombre, a su tigre, con esa cosa cruel que le ha dejado, el arma de sus hechos, creo entrever un símbolo o muchos símbolos. Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares, que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido. (Borges, 1974: 1046)

Como podemos apreciar, ambos textos comparten un factor común que de inmediato salta a la vista: en ellos, el cuchillo, el arma, no es un mero instrumento o una herramienta de trabajo, inerte y estática. En ambos relatos el arma rebasa la condición de objeto, de motivo, y se convierte en un elemento dinámico, con iniciativa y voluntad propias.

Es verdad que en los relatos citados arriba las armas se utilizan en un nivel metafórico (sinecdóquico, para ser más precisos), en tanto que se toma la parte por el todo —el arma por el hombre—, aunque, si somos cuidadosos con la interpretación, en realidad descubrimos que Borges va más lejos y hace que, en estos relatos, el arma suplante al hombre —que el arma *sea* el hombre—. Pero en esta inteligencia, si un arma es un hombre, entonces distintos tipos de armas deberán representar distintos tipos de hombres, distintas intenciones en su mención, distintos personajes en su caracterización y, por lo tanto, distintas lecturas también en su decodificación como símbolos complejos. Veamos, pues, cómo aplica nuestro marco teórico sobre ejemplos directos.

## Espadas

En principio, es conveniente recordar que, respecto al sentido simbólico de la espada, Cirlot (1997) afirma que la espada

es un símbolo de conjunción, especialmente cuando adopta —en la Edad Media— la forma de la cruz. La espada, entre muchos pueblos primitivos, recibía una veneración especial. Los eseitas sacrificaban anualmente varios caballos a una hoja de espada, a la que conceptuaban *representación del dios de la guerra*. [...] En sentido primario, es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir y por ello un *signo de libertad y de fuerza* [...] pero también *de exterminación física y de decisión psíquica*. Por ello se comprende que, durante la Edad Media, se considerara símbolo preferente del espíritu o de la palabra de Dios, recibiendo un nombre como si se tratara de un ser vivo (Balminga, de Sigfrido; Escalibur, del rey Arturo; Durandal, de Rolando; Joyosa, de Carlomagno, etc.). [...] No hay duda de que un componente sociológico entra en la constitución de este símbolo, por ser la espada *instrumento reservado al caballero, defensor de las fuerzas de la luz contra las tinieblas*. Pero es el caso que, en las fronteras de la época prehistórica y el folklore, la espada tiene un similar sentido espiritual y una *misión mágica al combatir las fuerzas oscuras personificadas en los “muertos malévolos”*, por lo que figura siempre en las danzas apotropaicas. Asociada al fuego y a la llama, por su forma y por su resplandor, *su empleo constituye una purificación*. [...] Evola insiste en la relación de la espada con Marte, con la verticalidad y la horizontalidad, es decir, con la vida y la muerte. Relacionada también con el acero como dureza trascendente del espíritu dominador. En las razas germánicas, y según señaló Tito Livio, el uso de la espada no fue en ningún tiempo general, por el contrario, esta arma constituyó un *símbolo propio del elevado mando y alta jerarquía* [...]. La espada es el arma Propia y casi *exclusiva de las altas dignidades* [...]. (192-195; énfasis agregado)

En cuanto a los casos específicos encontrados en nuestro corpus, hallamos los siguientes:

- “Guayaquil” (*El informe de Brodie*):

Hay en el escritorio un retrato oval de mi bisabuelo, que militó en las guerras de la Independencia, y unas vitrinas con espadas, medallas y banderas [...]. Aquí traje mi bisabuelo esa espada, que anduvo por América. (Borges, 1974: 1064)

- “La señora mayor” (*El informe de Brodie*):

Lo primero que las visitas verían al entrar sería el óleo del prócer y, un poco más abajo y a la derecha, la espada de sus muchas batallas. Aun en las épocas de penuria se habían negado siempre a venderla y pensaban donarla al Museo Histórico. (Borges, 1974: 1051)

- “La casa de Asterión” (*El Aleph*):

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. —¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió. (Borges, 1974: 570)

Este último ejemplo es relevante por la utilización de la espada como símbolo (que en la obra de Borges es, además, abundante), pero también como elemento que contribuirá a construir el final paradójico del relato: en este pasaje la espada es el atributo del héroe, el bien que se enfrenta al monstruo. Sin embargo, recordaremos que la espada es también el monstruo y que su significado es a menudo ambiguo. En este caso, en la perspectiva que Borges da al mito, Teseo es el héroe, pero es también el monstruo que acaba de matar a la gentil criatura que nuestro autor había retratado en la figura de Asterión, el Minotauro.

- “El hombre en el umbral” (*El Aleph*):

Me crucé con un hombre desnudo, coronado de flores amarillas, a quien todos besaban y agasajaban, y con una espada en la mano. La espada estaba sucia, porque había dado muerte a Glencairn (el corrupto juez escocés), cuyo cadáver mutilado encontré en las caballerizas del fondo. (Borges, 1974: 616)

Haciendo un análisis bajo los términos de las categorías actanciales de Propp, si identificamos a ese hombre desnudo como el héroe, el bien, la bondad, Glencairn tendría que ser el antagonista, el villano, el mal. Esta vez es menos evidente, pero al revisar el texto no nos cabe duda de que es el hombre de la espada, coronado de flores, el san Jorge, el santo y el héroe que ha liberado al pueblo del monstruo, del “corrupto juez”, en el triunfo del bien sobre el mal.

- “Tlon ukbar orbis tertius” (*Ficciones*):

Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir. (Borges, 1974: 178)

Éste es otro ejemplo clásico y, quizá, revelador. Demuestra hasta qué punto Borges estaba consciente del significado simbólico de la espada como atributo del héroe, sin dejar de lado que cada virtud adjudicada al arma es también una virtud adjudicable a su portador.

- “La escritura del dios” (*El Aleph*):

El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada. (Borges, 1974: 598)

Ésta es otra forma clásica de comprender la simbología de la espada, como parte de la deidad, o, yendo más lejos, como la deidad misma. Es notable el contraste con el uso del vocablo *cuchillo* en este mismo texto, el cual es atribuido al indígena preso y toma todas las connotaciones de ejecutor del sacrificio, como veremos más adelante.

- “El zahir” (*El Aleph*):

Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Éste encierra dos o tres perífrasis enigmáticas —en lugar de sangre pone *agua de la espada*— [...]. El narrador es un asceta que ha renunciado al trato de los hombres y vive en una suerte de páramo. [...] quizá demasiado pronto, esa vigilia tendrá fin: las estrellas le han dicho que ya se ha forjado la espada que la tronchará para siempre (Gram es el nombre de esa espada). (Borges, 1974: 592)

El fragmento anterior revela un uso semejante, pero más tradicional que el anterior: en él, la espada adquiere cierta personalidad, pero no necesariamente la de su dueño, sino que en este caso es un ente autónomo, con sus propias características. En la primera parte de este fragmento podemos observar el binomio sangre-agua, que es una figura que se repite obsesivamente a lo largo de la obra de Borges, como ocurre también en “El espejo y la máscara”, cuando nos dice que “No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos. La guerra es el hermoso tejido de hombres y el agua de la espada es la sangre” (Borges, 1995: 45-46), como si la espada tuviera un ánima, un espíritu animal y, como tal, sintiera sed y tuviera que matar para saciarla, y no con agua, pues en tanto que se fabrica como instrumento de muerte, la espada debe consumir sangre. Más adelante vemos que esta espada en particular se llama Gram, como hubo una Durandarte, una Excalibur, un arma propia para un héroe que recibe un nombre, y no sólo eso, sino que ese nombre se impone en un bautizo, un rito, en principio, destinado a los seres animados u objetos muy particulares.

- “Deutsches Réquiem” (*El Aleph*)

El mundo se moría de judaísmo y de esa enfermedad del judaísmo, que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada. Esa espada nos mata y somos comparables al hechicero que teje un laberinto. (Borges, 1974: 580)

Éste es uno de los pasajes más escabrosos en la prosa borgesina. Se trata de un pasaje polémico por muchas razones (entre otras, la definición de ese pronombre personal que implica al narrador con la palabra *nosotros*). Hay que destacar que ese *nosotros* sirve de sujeto para el predicado “le enseñamos (al mundo) la violencia y la fe de la espada” contrapuestas al judaísmo y a la fe de Jesús, donde la fe de la espada podría significar tanto la fe en el héroe como la fe en el monstruo, en un primer sentido. No obstante, adquiere características paradójicas cuando consideramos que la espada también simboliza la palabra de Dios y que, desde ese punto de vista espiritual virginal y moral, como hemos dicho arriba, las armas significan poderes interiores y sus virtudes son funciones del espíritu. ¿Es esto una herejía, una loa moral a Hitler, o una crítica acendrada? Como muchas cosas en Borges, quedan relativamente abiertas a la interpretación del lector en turno.

## Sables

- “La señora mayor” (*El informe de Brodie*):

sus laureles corresponden al coronel Mariano Rubio. Éste, a la cabeza de un regimiento de húsares colombianos, decidió la incierta contienda de sables y de lanzas. (Borges, 1974: 1048)

- “El otro duelo” (*El informe de Brodie*):

Con el sable, un sargento marcó una raya a lo ancho del camino. A Silveira y a Cardoso les habían desatado las muñecas, para que no corrieran trabados. (Borges, 1974: 1060)

- “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (*Ficciones*):

la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. [...] el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. (Borges, 1974: 561-563)

En estos ejemplos el sable representa clara y arquetípicamente al ejército; por extensión, al militar: según los reglamentos aún vigentes, el sable es un arma exclusiva para el uso de los ejércitos regulares y, en el ejemplo, es la justicia castrense del régimen dominante que habrá de encargarse del protagonista; en ocasiones el contraste, con las lanzas o con el cuchillo del gaucho, por ejemplo, enfatiza dramáticamente la lucha entre ambos bandos y su condición.



## Dagas

- “La intrusa” (*El informe de Brodie*):

En las habitaciones desmanteladas dormían en catres; sus lujos eran el caballo, el apero, la daga de hoja corta, el atuendo rumboso de los sábados y el alcohol pendenciero. (Borges, 1974: 1025)

- “El indigno” (*El informe de Brodie*):

Una noche la policía entró y nos palpó. [...] A los quince días la escena se repitió; esta segunda vez arrearon con Ferrari también, que tenía una daga en el cinto. (Borges, 1974: 1031)

- “El sur” (*Ficciones*):

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo matara. (Borges, 1974: 529)

En estos tres fragmentos se ejemplifica justo ese uso indistinto que hace Borges al referirse al instrumento de trabajo del gaucho, el facón (véase *infra*) que Borges transmuta a la categoría de daga, en estos casos, su significación correspondería más al apartado propio de los cuchillos.

- “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (*El Aleph*):

Me dolió que Zaid, que era cobarde, durmiera con tanto reposo. Consideré que el tesoro no era infinito y que él podía reclamar una parte. En mi cinto estaba

la daga con empuñadura de plata; la desnudé y le atravesé la garganta. (Borges, 1974: 602)

En este caso, el referente a *daga* puede ser simplemente semántico, pero también hay que tomar en cuenta que el narrador comete un acto de felonía sin miramientos al matar a un hombre desarmado y, sobre todo, dormido, lo que nos remitirá de inmediato al simbolismo acotado como instrumentos de traición.

## **Puñales**

- “Tema del traidor y el héroe” (*Ficciones*):

También Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer. (Borges, 1974: 793)

En este ejemplo, el uso del referente *puñal* no puede ser más clásico: es el puñal como arma oscura propia de los traidores, de los más arquetípicos de la historia y de la literatura, los asesinos de Julio César.

- “El acercamiento a Almostásim” (*Ficciones*):

Su protagonista visible [...] Blasfematoriamente, descrea de la fe islámica de sus padres, pero al declinar la décima noche de la luna de muharram, se halla en el centro de un tumulto civil entre musulmanes e hindúes. [...] Un ladrillazo hindú vuela de una azotea; alguien hunde un puñal en un vientre; alguien ¿musulmán, hindú? muere y es pisoteado. (Borges, 1974: 415)

En este caso, como una resonancia del anterior, Borges nos habla de una muerte, pero no una muerte cualquiera, sino una cometida de manera subrepticia, furtiva, en una palabra, de un asesinato, cometido enfáticamente con un puñal, del asesinato de un hombre cuyo cadáver, además, será ultrajado por una multitud.

- “La muerte y la brújula” (*Ficciones*):

(El singular estilo de su muerte les pareció adecuado: Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal, pero no del revólver). (Borges, 1974: 501)

Aquí, además del referente inmediato, el puñal indica tanto un elemento de traición como de condición inferior social y moral de su poseedor y, de manera más clara, un retraso tecnológico que, en suma, nos remite a la pobreza, a un estrato social bajo y corrompido.

## Cuchillos

A pesar de la determinación expuesta, en el caso de la literatura de Borges cabe señalar que su referencia a los cuchillos no cumplirá en muchos casos con las expectativas que hemos generado; la razón es muy sencilla: en los cuentos de la pampa, el cuchillo no se lleva por principio como un arma; no se trata de cuchillos de combate (aunque ciertamente acaban funcionando como tales), sino del mítico facón que

Es, en realidad, una daga; por lo tanto, tiene, filo completo y contra filo. Termina en punta al eje o fuera de éste. La hoja mide, en general más de 30 cm., lo cual lo hacía poco cómodo para sacar y para el uso como utensilio doméstico o herramienta (no como arma para la faena). / La empuñadura es fuerte, generalmente de “guampa” (asta), de bronce o, en los de lujo, de plata, con gabilán (travesaño) en s o en cruz. La vaina, de acuerdo con la calidad del arma, puede ser de suela o cuero crudo con esterillados de tiento, sin lonjear, con contera y pasadores y oreja (gancho) de bronce o plata. (Fasani, 2020: s. p.)

En resumen, es la herramienta de trabajo privativa del gaucho, necesaria para el desuelle de las reses y para un sinnúmero de actividades propias del campo argentino. Es el arma que tiene a la mano el hombre de campo, trátase de Martín Fierro o de Tadeo Isidoro Cruz. Debemos hacer notar que, en favor de una prosa tersa y cuidada, Borges acude a menudo a la sinonimia, y en esos términos suele alternar los sustantivos *cuchillo* con *daga* y *puñal*, aun cuando es evidente, a partir de ciertos contextos, que está plenamente consciente tanto de su diferencia morfológica, como de su diferencia simbólica.

- “El muerto” (*El Aleph*):

Otálora [...] asiste a un altercado entre unos troperos. Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro. (Borges, 1974: 545)

Como hemos señalado, en Borges el cuchillo representa, por una parte, al hombre que lo usa, generalmente el gaucho, el hombre de campo, el hombre pobre; por otra parte, comparte en ciertos textos y contextos la significación convencional del vocablo como arma cruel, ligada a la idea de ejecución judicial, de muerte, de venganza y de sacrificio. A menudo ambos sentidos conviven en el mismo referente. En este ejemplo concreto, el cuchillo evidencia la condición pobre de los troperos, pero también su espíritu violento, la agresividad y un sentido primitivo de la justicia. Cuando un cuchillo sale a relucir, es probable que haya un sacrificio, una muerte, una inmolación.

- “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (*El Aleph*):

Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal; noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata; para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. (Borges, 1974: 562)

Aquí de nuevo se resalta la condición pobre del protagonista y su oficio de gente de campo, pero también servirá, como hemos visto, para profundizar el contraste con las armas militares (los sables) ante los cuales habrá de enfrentarse.

- “La escritura del dios” (*El Aleph*):

He perdido la cifra de los años que yazgo en la tiniebla [...]. Con el hondo cuchillo de pedernal he abierto el pecho de las víctimas y ahora no podría, sin magia, levantarme del polvo. (Borges, 1974: 596)

La función de utensilio para el sacrificio, señalada por Chevalier, como veremos adelante, no puede ser más clara que en este relato.

- “Historia de Rosendo Juárez” (*El informe de Brodie*):

Yo me había agenciado un cuchillo; tomamos para el lado del Arroyo, despacio, vigilándonos. Me llevaba unos años; había vistedo muchas veces conmigo y yo sentí que iba a achurarme. Yo iba por la derecha del callejón y él iba por la izquierda. Tropezó contra unos cascotes. Fue tropezar Garmendia y fue venirme yo encima, casi sin haberlo pensado. Le abrí la cara de un puntazo, nos trabamos, hubo un momento en el que pudo pasar cualquier cosa y al final le di una puñalada, que fue la última. Sólo después sentí que él también me había herido, unas raspaduras. Esa noche aprendí que no es difícil matar a un hombre o que lo maten a uno. (Borges, 1974: 1035)

Por el contexto y la narración podemos ver que, además de ser signo de la condición de los personajes, representa en este caso parte de ese lado oscuro de las armas cortas, el elemento que implica traición y deshonor, en cuanto que el narrador se aprovecha de un tropezón para intentar sorprender al contrario. Más adelante: “La Lujanera me sacó el cuchillo que yo sabía cargar en la sisa y me lo puso, como fula, en la mano. Para rematarla, me dijo: —Rosendo, creo que lo estás precisando” (Borges, 1974: 1038). Aquí observamos que existen determinantes específicas, en el ámbito del relato, que coinciden con la exégesis de Chevalier (1986):

el cuchillo no se atribuye más que a divinidades terribles, entre cuyas manos aparece sobre todo como *arma cruel*, lo mismo que en la gíptica mejicana y maya. [...] El simbolismo del cuchillo va frecuentemente ligado a la idea *de ejecución judicial, de muerte, de venganza, de sacrificio* (la mano armada de Abraham en el sacrificio de Isaac). El cuchillo es el instrumento esencial de los sacrificios: Un cuchillo de hoja corta sugeriría más bien *las pulsiones sexuales instintivas del hombre*, en oposición a la hoja larga que evocaría la nobleza y la altura espiritual de quien lleva la espada. (385; énfasis agregado)

Y en este ejemplo en particular, el cuchillo es, además, la extensión física de la masculinidad del hombre, la violencia latente y una invitación, si no un desafío para que un individuo pruebe su hombría mediante la violencia. La falta de ésta, como sabemos, corresponderá un destierro ignominioso, que cierra el relato.

- “El encuentro” (*El informe de Brodie*):

Había una guitarra; mi primo, creo recordar, entonó La tapera y El gaucho de Elías Regules y unas décimas en lunfardo, en el menesteroso lunfardo de aquellos años, sobre un duelo a cuchillo en una casa de la calle Junín. [...] Por bondad o para complacer su vanidad de coleccionista, me llevó a una vitrina. Cuando prendió la lámpara, vi que contenía armas blancas. Eran cuchillos que en su manejo se habían hecho famosos. (Borges, 1974: 1039-1040)

Una vez más, se trata de un motivo típico de la gauchedad y el enfrentamiento de dos hombres, probablemente como una forma de ordalía. Ya hemos analizado arriba, por sus consecuencias narrativas y estéticas, el duelo entre los dos protagonistas; sin embargo, vale la pena recordar una frase casi al final del relato: “Resolvieron mentir lo menos posible y elevar el duelo a cuchillo a un duelo con espadas” (Borges, 1974: 1042). De lo anterior, podemos colegir fácilmente que la legislación imponía distintas penas discriminando entre uno y otro caso. La razón es sencilla: además de que el cuchillo legalmente fue considerado por mucho tiempo como arma de asesinos, también era sabido en términos jurídicos que el arma caracteriza al hombre que la usa: el cuchillo propio de gente baja, la espada propia de la gente socialmente acomodada, a la que la ley no podía tratar de la misma manera.

- “El fin” (*Ficciones*):

—Por lo menos a mí —dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta—: Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano. (Borges, 1974: 520)

Este ejemplo es relevante porque aquí, una vez más, el cuchillo es símbolo de sacrificio, de muerte, de violencia. Basta su presencia, acontecida de forma casi accidental, en la mano del personaje, para que se dé ya como un hecho la muerte, cifrada por el destino que le ha llevado el arma. Al menos en el contexto precedente, la hoja es ajena y superior a la voluntad del hombre, justo como ocurre en la más representativa manifestación de esta índole: el relato “El sur”.

En “El sur”, cada personaje, al tomar el arma, casi sin intervención de su voluntad (como si fuerzas superiores operaran, rebasando su capacidad de libre albedrío), el protagonista asume un destino que implica necesariamente un hecho de sangre (de

manera semejante a lo que pasa en “El encuentro”). De nuevo vemos que un arma significa mucho más que un mero accesorio o un instrumento de trabajo, incluso más que una convención literaria, y acaba por convertirse en un motivo recurrente; en muchos casos, multifuncional. De este modo, el cuchillo, en el contexto borgesiano, puede ser el monstruo cruel del sacrificio, pero acorde con el contexto, más comúnmente, es el arma de los pobres, de los de abajo —de esos hombres duros que hemos conocido, a través de una larga tradición literaria, como gauchos.

Tomando una perspectiva general, recordamos, como Chevalier y Cirlot ya habían señalado respecto a las armas, que son susceptibles de transformarse en símbolos, puesto que

*El arma es el oponente del Monstruo, que a su vez se convierte en monstruo. Forjada para luchar contra el enemigo, puede ser desviada de su objetivo y servir para dominar al amigo, o simplemente al otro. [...] La ambigüedad del arma reside en simbolizar al mismo tiempo el instrumento de la justicia y el de la opresión, la defensa y la conquista. En toda hipótesis, el arma materializa la voluntad dirigida hacia un objetivo. [...] Por ejemplo, el psicoanálisis ve en la mayor parte de las armas un símbolo sexual [...]. La designación del órgano masculino es la más clara, cuando se trata de pistolas y revólveres [...] vemos la riqueza de significación que puede revestir cada arma, y el poder mágico de que está investida. El herrero fue siempre mago. El que lleva armadura se identifica con ella. [...] La simbólica cristiana utiliza estas imágenes para establecer correspondencias con el combate espiritual y elaborar una suerte de polemología mística: [...] la espada [simboliza] la palabra de Dios; desde ese punto de vista espiritual virginal y moral, las armas significan poderes interiores, y las virtudes no son sino funciones equilibradas bajo la supremacía del espíritu [...]. En el psicoanálisis jungiano, el cuchillo y el puñal corresponden a las zonas oscuras del “yo”, a lo sombrío, al lado negativo rechazado del yo; [...] la espada al “sí mismo” o “yo profundo”. (Chevalier, 1986: 140-141; énfasis agregado)*

Y, como complemento, la interpretación de Cirlot (1997):

En el complejo simbólico del héroe y de su lucha, las armas son, en cierto modo el oponente a los monstruos; *la diversidad de unas corresponde a la diversidad*

*de los otros. Por ello, el arma empleada en los combates míticos posee una significación profunda y determinada: caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que este debe destruir. [...] (En mitos, leyendas medievales y cuentos folklóricos, las armas suelen aparecer en circunstancias milagrosas), el hombre debe combatir la exaltación de sus deseos irracionales, el monstruo seductor, sirviendo así las finalidades superiores de la especie y del espíritu. Las armas simbolizan, pues, las funciones y fuerzas de espiritualización y sublimación, al modo como los monstruos representan la exaltación de lo inferior. Como decimos, en mitos y leyendas se exalta el poder, para así decirlo autónomo, de las armas, objetos y atributos de los grandes héroes, santos o semidioses, como el olifante de Rolando, el martillo de Thor [...] Otra connotación proviene de la pertenencia común de las armas [...] la espada pertenece al caballero; el cuchillo y el puñal son armas ocultas, innobles hasta cierto punto [...]. Estableciendo un paralelismo entre la jerarquía de las armas y los arquetipos jungianos, componentes de la vida anímica personal, podríamos establecer las asimilaciones siguientes: Sombra (cuchillo, puñal) [...] Sí mismo (espada). Por estas identificaciones puede Schrieider afirmar que [...] hay una determinación específica de la espada como “arma de salvación” [...]. (82-83; énfasis agregado)*

Como es fácil inferir, estos signos rebasan ya la definición de la metáfora y del signo convencional, es decir, el mero significante de un referente material. Las evidencias apuntan a que nos hallamos ya frente a las armas (espadas, sables, dagas, puñales, cuchillos) en su manifestación de símbolos.

De la exposición anterior, extraemos varias conclusiones: que el arma, en general, al ser la que acaba con el monstruo, pero también el monstruo, posee la posibilidad de un valor ambiguo, positivo o negativo (que se transmite a su poseedor), dependiendo de su tipología, del contexto en que se inserte y, tal vez, del lector que interprete el texto; que cada arma posee un poder interior unido a su poseedor, quien ascenderá por su virtud a la categoría de héroe (o de monstruo); que armas distintas representan un tipo de personaje específico al cual caracteriza. Debido a esto, la espada es un arma de valor ambiguo, aunque generalmente positivo, propiedad del héroe, del santo y del semidiós, que es, en efecto, el héroe, pero también el monstruo. El sable (al menos en los ejemplos localizados) siempre está referido al poder militar; el puñal se correlaciona con la traición y la ignominia; y la daga, usada como sinónimo del cuchillo, se adhieren al gaucho y al hombre pobre, al pueblo, pero, cuando es



usada como sinónimo del puñal, se vuelve un arma oscura e innoble, propia para el traidor y la traición.

En la narrativa de Borges, las armas aparecen orientadas a menudo en la dirección del símbolo: de cólera, de posibilidad de muerte —como señala González (2001)—, de venganza, de martirio y de sacrificio. Vamos más lejos: estos elementos pueden ser considerados como formas dinámicas organizadoras de otros signos en algunos textos de nuestro autor. En esta limitada revisión del motivo de las armas en la obra de Jorge Luis Borges, podemos constatar que, más allá del tema, la época o el ambiente general que traten, existe una constante: Borges usa sistemáticamente este motivo con pleno conocimiento de causa, y conoce sus significados profundos. Observamos que el autor distingue de manera significativa a qué clase de armas se recurre en cada ocasión y, en virtud de ello, pasan de ser simples elementos referenciales para integrarse al lenguaje poético del autor. Borges dota a cada tipología armígera con un significado que tiende a convertirse en una convención, conforme futuros estudios detecten más ejemplos que confirmen la tendencia, probablemente reconocible en textos distintos de los aquí analizados. La atención sobre este particular puede ser de ayuda en la caracterización de ciertos personajes y la manifestación de sus atributos (incluso morales).

En un primer momento hubiéramos pensado que estos signos han pasado a ser representación ya no de un objeto, sino de un personaje, es decir, prosopopeyas con una gran carga significativa. Sin embargo, en estos relatos, las armas se humanizan más allá de la retórica ornamental, al punto que adquieren conciencia, sentimientos, toman decisiones y, finalmente, provocan determinadas acciones del relato, a menudo importantes, para elevarse con ello a la categoría cabal de personajes. Es decir, en estos especímenes (y en otros, pero con éstos se alcanza a intuir su mecanismo) el arma es algo más, incluso, que la sinécdoque del hombre: el arma es el hombre mismo que la ha poseído (y quizá también viceversa). Cabe señalar, a modo de conclusión, que, en consecuencia, la atención del investigador sobre estos elementos le brindará nuevas herramientas para internarse en el tejido más fino de su literatura, ente de naturaleza violenta que no prescinde, ni en su vertiente cosmopolitista, de la pasión y la reverencia ante estos relevantes objetos de muerte y de heroísmo.

## Referencias bibliográficas

- ARANGO, Manuel Antonio. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Fundamentos.
- BERISTÁIN, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- BORGES, Jorge Luis. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.
- BORGES, Jorge Luis. (1995). *Obras completas*, Tomo III. Emecé.
- CASSIRER, Ernst. (2016). *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- CHEVALIER, Jean. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (1997). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- FASANI, Christian. (2020). “No imagino un gaucho sin cuchillo” (en línea). *El Agrario. Diario Digital del Campo Argentino*, Actualidad. Recuperado el 14 de julio de 2020 de <https://www.elagrario.com/actualidad-no-imagino-un-gaucho-sin-cuchillo-9745.html>
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Agustín; ÁLVAREZ JURADO-FIGUEROA, Mercedes. (2016). “Las espadas de hierro de la necrópolis de Son Pellisser; avance preliminar”. *Gladius*, 36, 33-47. <https://doi.org/10.3989/gladius.2016.0002>
- GONZÁLEZ, Aurelio. (2001). “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”. *Revista de literaturas populares*, (1), 94-114. <http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=210>
- KOWZAN, Tadeusz. (1997). *El signo del teatro*. Arco.
- LEGUINA, Enrique. (1912). *Diccionario de voces de armería*. Librería de Felipe Rodríguez.
- RAE (Real Academia Española). (2020). *Diccionario de la lengua española* (en línea). Recuperado el 15 de julio de 2020 de <https://dle.rae.es/cuchillo>
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1963). *Curso de lingüística general*. Losada.

LA PERSONIFICACIÓN COMO RECURSO LITERARIO:  
FUNDAMENTOS, FORMA Y FUNCIONES\*

PERSONIFICATION AS A LITERARY DEVICE:  
BASIS, LINGUISTIC FORM, AND FUNCTIONS

**David GALICIA LECHUGA**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA—CUAJIMALPA | Ciudad de México, México  
Contacto: aresfebo@hotmail.com

**Resumen**

El presente trabajo propone un estudio de la figura retórica de la personificación a partir de la comprensión de las construcciones del pensamiento humano que la motivan, la forma lingüística en que se expresa y las funciones que realiza en los textos literarios. Se plantea en una primera instancia que la personificación, entendida como la ficción retórica que presenta a una entidad no humana como si fuera humana, parte de una forma de organización jerárquica del mundo conocida como la escala del ser, la cual ha sido configurada a partir de la noción de ser humano, persona y yo. En segunda instancia, se trata de mostrar la expresión de la personificación a partir de la gramática española, tanto en el nivel oracional como en el textual. Por último, se propone que esta figura presenta en el discurso literario cuatro funciones: ornato, concreción de ideas o entidades, creación de personajes y la formación de un mundo ficticio. Se proponen así las bases para un entendimiento más completo de la personificación como recurso literario.

**Palabras clave:** personificación en la literatura; retórica; análisis del discurso; análisis del discurso literario; lingüística

**Abstract**

This paper proposes a study of the rhetorical figure known as personification, through understanding its origin in the constructions of human thought, its linguistic form of expression, and its function in literary texts. First, I propose that personification, understood as the rhetorical fiction that shows a non-human entity as human, comes from a hierarchical organization structure of the world known as the *scala natura*, which is configured through the notion of human being, person, and self. Second, I try to show the expression of personification through Spanish Grammar, at the levels of phrase and text. Lastly, I propose that this figure offers four functions in literary discourse: ornamentation, concretion of ideas or entities, creation of characters, and formulation of a fictitious world. I propose the fundamentals for a much more complete understanding of personification as a literary device.

**Keywords:** personification in literature; rhetoric; discourse analysis; literary discourse analysis; linguistics

\* Este trabajo forma parte de mi proyecto de investigación doctoral, *La personificación de Amor en la obra poética de Luis de Góngora*, el cual ha sido financiado con una beca del Conacyt y desarrollado en el Programa de Maestría y Doctorado en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Una primera aproximación al concepto de personificación implica entenderlo como una forma específica de la figura que la retórica ha llamado *prosopopeya*, que Antonio Azaustre y Juan Casas (1997) han definido de la siguiente manera: “Consiste en conceder entidad y atributos humanos —por lo general, el don del lenguaje— a seres inanimados, ya concretos, ya abstractos, o a seres irracionales” (139). Aunque esta definición puede parecer cómoda y hacer de la personificación una figura fácilmente identificable, el concepto mismo ofrece una serie de problemas que deberían ser resueltos para poder comprender mejor la importancia de esta figura en las obras literarias en las que se presenta.

En el presente trabajo se explicarán tres particularidades importantes de la personificación como recurso literario. En primer lugar, se analizarán los aspectos cognitivos que permiten la creación de la prosopopeya y las formas en las que ésta se presenta en el discurso. En segundo término, se señalarán brevemente los procedimientos formales por medio de los cuales se elabora esta figura. Finalmente, se observarán las funciones que ejerce en la obra literaria, de acuerdo con algunos teóricos y tratadistas que se han ocupado de ella.

## Los fundamentos de la personificación

La personificación se presenta como una figura muy compleja,<sup>1</sup> ya que las bases sobre las que se produce e identifica este procedimiento no son únicamente lingüísticas, sino que se encuentran ligadas a la forma de organización del pensamiento humano en general y, por tanto, también de su cultura y visión del mundo. En el presente apartado se expondrán los presupuestos en los que se basa la prosopopeya, con el fin de explicar de mejor manera en qué consiste esta figura retórica.

La prosopopeya, junto con otros recursos retóricos (algunos de los cuales podrían considerarse como formas de ésta),<sup>2</sup> se basa en la manera particular en la que

---

1 Esta complejidad ha llevado a críticos como Lakoff y Johnson (1980) a señalar: “The point here is that personification is a general category that covers a very wide range of metaphors, each picking out different aspects of a person or ways of looking at a person” (34). Lo que Lakoff y Johnson llaman un rango muy extenso de metáforas lo considero más bien como diversos procedimientos que examinaré en el siguiente apartado. No coincido del todo con la limitación de la personificación a una serie de tipos de metáfora, pues como veremos es posible utilizar otro tipo de recursos para su construcción como el símil.

2 Las figuras a las que me refero son la substancialización, el antropomorfismo, la personificación propiamente dicha, la animificación, la reificación, la ideación y la topificación (Paxson, 1994: 42-43).

el ser humano clasifica y conoce el mundo. La personificación parte de la propia concepción que la persona tiene de sí misma y extiende a entidades no humanas, concediéndoles características que el hombre asume como propias. Es de esta manera que la prosopopeya depende de la idea que tiene la humanidad de su lugar en el universo y su relación con las otras entidades que lo componen. Asistimos así a la creación de una clasificación de los objetos, basada en el propio ser humano, la cual posibilita el recurso de traslación implícito en la prosopopeya: “All actants and objects can be categorized according to the six ontological domains I have enumerated: human, non human life-form (plant or animal), inanimate object, place, abstract idea, deity” (Paxson, 1994: 43). Al existir esta clasificación, es posible transmitir características de una categoría a la otra mediante el lenguaje, como indica James J. Paxson (1994): “A member of any of these six categories can be figurally translated into a member of any other” (43). Es este procedimiento básico al que se recurre al elaborar una prosopopeya.

Vale la pena aquí señalar que la estructura de organización de los objetos del mundo que fundamenta la prosopopeya corresponde a una de las ideas más antiguas y prestigiosas: la gran cadena del ser (Paxson, 1994: 43). De acuerdo con Arthur O. Lovejoy (1983), se trata de

la concepción de un plan y estructura del mundo que, durante la Edad Media y hasta finales del siglo xvii, aceptarían sin discutirlo muchos filósofos, la mayoría de los científicos y, de hecho, la mayor parte de los hombres educados: la concepción del universo como la “Gran Cadena del Ser”, compuesta por una inmensa o bien —según la estricta, pero rara vez aplicada con rigor, lógica del principio de continuidad— por un infinito número de eslabones que ascendían en orden jerárquico desde la clase más ínfima de lo existente, que escapaba por muy poco a la no existencia, pasando por “todos los posibles” grados, hasta el *ens perfectissimum*; o bien, en una versión más ortodoxa, hasta la clase más elevada posible de criatura, cuya disparidad con respecto al Ser Absoluto se suponía infinita; y todas ellas se distinguían de la inmediatamente superior y de la inmediatamente inferior en el “mínimo posible” grado de diferencia. (74-75)

Aunque es posible suponer la existencia de las bases de esta particular concepción del mundo en otras sociedades —ya que parte de preconcepciones propias a todo ser humano—, esta idea se expone explícitamente por primera vez en los textos aristotélicos, en los cuales es central la idea de que las entidades del universo tienen un orden

natural que el filósofo debe descubrir. El resultado es la gran cadena del ser, que ofrece un conjunto jerárquico, ordenado y continuo (es decir, en el que cada categoría comparte algunas características de la superior y de la inferior) de los seres.

Sobre esta idea, Aristóteles (1992) construye su organización de los entes:

Así la naturaleza pasa gradualmente de los seres inanimados a los dotados de vida, de suerte que esta continuidad impide percibir la frontera que los separa y que se sepa a cuál de los dos grupos pertenece la forma intermedia. En efecto, después del género de los seres inanimados se encuentra primero el de los vegetales. Y entre éstos, una planta se distingue de otra porque parece que participa más de los caracteres de la vida. Pero el reino vegetal, tomado en su conjunto, si se lo compara con otros cuerpos inertes aparece casi como animado, pero comparado con el reino animal, parece inanimado. (VIII, i, 588b)

Esta organización se basa a su vez en el concepto de *animacidad*,<sup>3</sup> el cual es fundamental para comprender las suposiciones culturales en las que se basa la prosopopeya. En su tratado *Acerca del alma*, Aristóteles (1978) utiliza las *potencias* de ésta como categorías de jerarquía y organización, cuya mayor o menor presencia delimita el lugar del objeto en la gran escala del ser:

En cuanto a las antedichas potencias del alma, en ciertos vivientes se dan todas —como decíamos—, mientras que en otros se dan algunas y en algunos, en fin, una sola. Y llamábamos potencias a las facultades nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva. En las plantas se da solamente la facultad nutritiva, mientras que en el resto de los vivientes se da no sólo ésta, sino también la sensitiva. Por otra parte, al darse la sensitiva se da también en ellos la desiderativa. (II, iii, 414a-b)

Esta serie de ideas es relevante para nuestro concepto de la prosopopeya, pues en ella puede apreciarse una forma fundamental de concebir al ser humano, y la personificación consiste exactamente en la concesión de características humanas a entidades no humanas, de acuerdo a la concepción imperante del mundo. En este

---

3 De hecho, Aristóteles (1978) fundamenta su estudio de la naturaleza en el concepto del alma: “deberíamos con justicia colocar entre las primeras la investigación en torno al alma. Más aún, parece que el conocimiento de ésta contribuye notablemente al conjunto del saber y muy especialmente al que se refiere a la Naturaleza: el alma es, en efecto, como el principio de los animales” (I, i, 402a).

sentido, vale la pena observar que las potencias del alma son todas características de los seres humanos: se nutren, sienten, desean, se mueven y son capaces de hablar.<sup>4</sup> Entre más características o potencias comparta una entidad con un ser humano, más alta se encontrará en esta jerarquía. De esta manera, la escala del ser ofrece un punto de partida acerca de la concepción de lo humano, la cual es fundamental para entender el funcionamiento de la personificación.

Hay que añadir que, aunque esta escala parece limitarse únicamente a los seres vivos, Aristóteles también consideraría una distinción entre seres animados y seres inanimados, basada, en primer lugar, en el movimiento y, en segundo lugar, en la corporeidad. De esta manera, indica que “lo animado parece distinguirse de lo inanimado principalmente por dos rasgos, el movimiento y la sensación [...]: algunos afirmaron, en efecto, que el alma es primordialmente y de manera especialísima el elemento motor” (Aristóteles, 1978: I, ii, 403b). Asimismo, afirma que el alma es inseparable del cuerpo (Aristóteles, 1978: II, i, 413a), de manera que una entidad que no tiene cuerpo carece a su vez de alma. A partir de estas distinciones, es posible completar la escala jerárquica de la animacidad: por debajo de los humanos, los animales y las plantas, se encuentran los objetos que carecen de movimiento propio y los conceptos abstractos, carentes de cuerpo.

Esta idea de la organización del cosmos, a partir de la cual se puede concebir la prosopopeya, se volvió dominante. Vale la pena señalar que esta peculiar construcción parte de una forma de entender el mundo producto de la relación del *yo* con la otredad. La manera en la que nos relacionamos con el mundo y en la que lo organizamos depende en buena medida de cómo nos concebimos a nosotros mismos. Lo *otro* (y el *otro*), a su vez, es definido a partir de las características que comparte con el *yo*, en una relación recíproca en la que el *yo* es definido también por lo otro, como ya ha teorizado Todorov (2010): “Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están *allí* y sólo yo estoy *aquí*, separa y distingue verdaderamente de mí” (13). Esta forma de comprender el mundo es la que organiza la jerarquía de la escala de animacidad. Se puede decir que

---

4 Estas mismas son las características que los teóricos han venido señalando como propias del ser humano y las que usualmente se atribuyen a las entidades mediante la prosopopeya: “The obvious qualities associated with human beings are (a) physical life and movement, (b) mental powers and feelings, (c) bodily appearance as a man or woman” (Webster, 1954: 10).

los principios de conocimiento a partir de nosotros mismos implican la organización de todo lo que resulta diferente, a través de la comparación con el *yo*. El resultado de este orden es naturalmente jerárquico, como indica Paul Ricoeur (1996): “La propia identidad [...] desarrolla una jerarquía de significaciones [...] cuya *permanencia en el tiempo* constituye el grado más elevado, al que se opone lo diferente [...]” (XII-XIII). Esta oposición de lo diferente obliga a la comprensión de lo *otro* a partir del *yo*; lo distinto será comparado, para ser comprendido, con lo conocido, con lo similar. Al final, esta forma de conocimiento establece que lo superior es lo más cercano al *yo*, mientras que lo inferior es lo más lejano. Así, la jerarquía de la escala de animacidad se ordena de la siguiente manera: entre más características comparta un objeto del mundo con el *yo humano*, más alto estará en la cadena del ser.

La personificación, en efecto, se basa en estos principios de organización del universo; sin embargo, implica una ruptura de éstos en el plano retórico, puesto que la prosopopeya se constituye a partir de la traslación de una entidad que ocupa un lugar bajo en la cadena del ser a un lugar superior, mediante la atribución ficticia de características de la entidad de mayor jerarquía a la de menor. A partir de esta conceptualización, se puede decir que la personificación es una forma específica de la prosopopeya, aquella en la que a una entidad colocada en un lugar inferior de la cadena se la traslada a un lugar específico: el de la persona o ser humano. La personificación, desde este punto de vista, plantea un *otro* como igual o muy similar al *yo*, y lo curioso es que ese *otro* no podría ser más distinto.

### **Formas de elaboración de la personificación**

Después de entender las bases ontológicas y epistemológicas que permiten la existencia de un tropo, es necesario comprender los mecanismos lingüísticos y textuales mediante los cuales se construye. En este aspecto, hay que indicar que un análisis formal puede observar el desarrollo de la personificación en dos planos lingüísticos: uno gramatical y otro textual; como ha señalado James J. Paxson (1994), “there are two personifications. The first is for the most part self-contained in a phrase or line. The second is an extension of the first into a complete narrative world” (35). El aspecto gramatical de la prosopopeya puede considerarse dentro del análisis más básico y del cual depende parcialmente su expresión textual. En este sentido, hay que recordar que la lengua se construye a partir de una serie de concepciones previas, como ya se



señaló en el apartado anterior. En nuestro caso, el concepto de *persona*, fundamental para la elaboración de la prosopopeya, se manifiesta lingüísticamente, como ya ha observado Paul Ricoeur (1996): “la determinación de la noción de persona se realiza por medio de los predicados que le atribuimos. La teoría de la persona se mantiene así en el ámbito general de una teoría de la predicación de los sujetos lógicos” (11).

A partir de esta postura de Ricoeur, es posible señalar que en la gramática existen elementos y construcciones reservados únicamente a las personas. En varios de los casos, se trata de predicaciones que sólo podemos atribuir a un sujeto humano. La personificación en el nivel gramatical consistirá precisamente en la atribución de predicados propios de la persona a un objeto que no lo es. Desde luego, la conformación de tales construcciones gramaticales depende de la lengua específica que se analice, pero es posible observar coincidencias en algunas de las lenguas indoeuropeas. En este caso, algunas de las observaciones de Bloomfield (1963) acerca del análisis gramatical de la personificación en inglés pueden ser útiles. Este estudioso señala lo siguiente:

The use of nouns as names of living beings or gods is one test. In languages with natural gender, pronouns, provided that they maintain gender distinctions, are helpful. Verbs which are normally only used of living beings also provide tests of value. The use of the vocative case or vocative form and any other forms that are normally only used of living creatures (such as the relative *who* in English) are often decisive in the matter. (Bloomfield, 1963: 163)

Para nuestro análisis del español, se puede descartar el uso de pronombres que hagan referencia al género, ya que, a diferencia del inglés, las entidades inanimadas en el español poseen género masculino o femenino y no uno propio; pero el resto de las observaciones de Bloomfield pueden sostenerse en la lengua española. De esta manera, serán marcadores de personificación el uso de nombres propios<sup>5</sup> —como ocurre con los personajes alegóricos como Victoria, Amor, Paz, etcétera—, así como el uso de verbos que manifiesten animación o que sean característicos

---

5 La *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, por ejemplo, reconoce el uso de nombres propios en cosas personificadas: “Se asimilan a nombres de persona otros muchos que designan COSAS PERSONIFICADAS” (RAE y ASALE, 2011: § 34.8r).

únicamente de las personas en sujetos que no lo son,<sup>6</sup> y el uso de vocativos.<sup>7</sup> A éstos es posible sumar la aplicación de adjetivos usualmente ligados a la descripción de una persona para calificar un animal, planta u objeto concreto o abstracto, como ocurre en la siguiente estrofa de un poema de Quevedo (2001):

Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,  
de la carrera de la edad *cansados*,  
por quien caduca ya su valentía. (núm. 29, vv. 1-4; énfasis agregado)

En este caso, el adjetivo *cansados* se refiere a los *muros*, los cuales, al no ser entidades animadas, no pueden caracterizarse propiamente de esta manera. Sin embargo, al utilizar este adjetivo como forma de personificación se representa una realidad metafórica; se expresa la idea del paso del tiempo sobre los muros de una manera más concreta y definida, de modo que el lector pueda concebirla de mejor manera. En estos casos, el uso de adjetivos está íntimamente ligado con la función de la concreción de entidades en el discurso, lo cual se analizará más detalladamente en el siguiente apartado.<sup>8</sup>

6 Es difícil establecer definitivamente qué verbos comunican animación o acciones propias únicamente de personas. Una propuesta podría incluir los verbos de proceso mental (especialmente los de conocimiento, como *pensar, entender, saber, recordar, creer* u *opinar*; también pueden considerarse, en menor medida, los que indican sensación y percepción, como *sentir, gustar, ver* o *escuchar*, cuando el sujeto sea una planta, un objeto o una entidad abstracta), los que indican posesión (como *deber, tener, dar, pagar, recibir* o *cobrar*), los que indican procesos materiales de cambio (como *pintar, cocinar, crear* o *fabricar*), los que indican procesos verbales (como *decir, hablar, criticar, felicitar, ordenar* o *suplicar*) y los que indican volición (como *desear* o *querer*).

7 La *Nueva gramática* señala que los vocativos en español “se usan para llamar a las personas o animales” (RAE y ASALE, 2011: § 32.2g). Esto se explica porque el vocativo se suele anteponer o posponer a un verbo imperativo (§ 42.13t), que supone la capacidad del sujeto para responder o actuar (§ 42.13r), que se suponen cualidades específicamente humanas (o animadas): ni los objetos abstractos, ni los objetos no animados, ni las plantas pueden responder a un llamado. Así, al usar un vocativo, esto implica una idea de animación, como en el siguiente verso de Quevedo (2001): “Ven ya, miedo de fuertes y de sabios” (núm. 28, v. 1), en el que “miedo de fuertes y de sabios” es una perífrasis por la muerte, entidad abstracta por excelencia, que, al usar la expresión metafórica de “miedo”, mantiene su condición de abstracción. Vale la pena señalar que en la poesía lírica este tipo de vocativos, que implican personificaciones, ponen bajo el dominio de la voz poética el mundo abstracto y natural, que en la realidad se escapa al control de los seres humanos (Culler, 2000: 95; 2015: 187-190).

8 Dentro de los adjetivos usados en este poema podría considerarse también *fuertes*; sin embargo, al ser una metáfora fosilizada, ya no se tiende a reconocerla inmediatamente como un recurso retórico y su función de

En cuanto a la construcción gramatical que ofrece una personificación, parece resaltar el uso del verbo, como ha señalado Bloomfield (1963): “Of all the grammatical signs of personification it seems to me that the use of animate verbs and predicates is the most characteristic and important, except perhaps in dialogue or debate” (165). Esto obedece a dos causas principales: en primer lugar, al ser el verbo el núcleo de la oración, de él depende la predicación acerca del sujeto y, por tanto, es el medio principal para caracterizarlo, de modo que la aplicación de verbos relacionados con actividades y características humanas convierten al sujeto en un ser humano, lo sea o no. En segundo lugar, se debe considerar que, en cuanto que el verbo indica acción, los sujetos usualmente se consideran como entidades animadas, prototípicamente humanas; al colocar a un sujeto no humano con un verbo se le atribuye acción y con ello las características de persona.<sup>9</sup>

Estas características del verbo son las que lo convierten en el principal agente de traslación de cualidades y acciones humanas a entidades que no lo son. Es posible reconocer la personificación cuando observamos la aplicación de un verbo relacionado con una característica o acción humana a una entidad que no lo es, como ya se ha mencionado anteriormente. De este modo el verbo pone en evidencia que nos encontramos ante un uso figurado del lenguaje (Bloomfield, 1963: 166). Un ejemplo de esto se podría observar en el siguiente fragmento de un soneto gongorino: “Mal te *perdonarán* a ti las horas, / las horas que *limando están* los días, / los días que royendo están los años” (Góngora, 2008: núm. 389, vv. 12-14; énfasis agregado). En este caso se observa que las entidades abstractas de *las horas* y *los días* ejercen como sujetos de verbos que indican acciones humanas como *perdonar* y *limar*, de modo que, al otorgársele la capacidad de acciones humanas, estas entidades abstractas se personifican.

También es posible hallar manifestaciones más elaboradas de la personificación en otras estructuras gramaticales menos evidentes, tal como en la colocación de entidades inanimadas en posición de objeto indirecto o el uso de la preposición *a*

---

concreción es menos evidente. Esto ocurre con una inmensa cantidad de personificaciones, que terminan perteneciendo al mundo de metáforas cotidianas, o por las que vivimos, estudiadas por Lakoff y Johnson (1980).

9 Evidentemente, existen verbos que no implican una acción humana y que, por tanto, no requieren un sujeto humano. Sin embargo, aquí se apunta una tendencia general de la lengua que debe considerarse. Por otra parte, un verbo que implique acción humana y en el que el sujeto sea no humano necesariamente apuntará a la existencia de una personificación.

en objetos directos no humanos. En ambos casos, vale la pena considerar que existe una relación entre el lugar que ocupan los elementos en el sintagma y su posición jerárquica en una escala de animación semejante a la que se indicó en el anterior apartado, como ha señalado Bernard Comrie (1989): “En muchos casos, es evidente que la animación en sentido literal nos acerca mucho a la ordenación de los sintagmas nominales que encontramos justificada sobre bases estructurales” (281). En el caso del español, el sujeto es prototípicamente animado y usualmente humano mientras que, como ya se ha señalado, el objeto indirecto es frecuentemente animado por las razones que se presentarán a continuación y el objeto directo suele no serlo.

Dado que el objeto indirecto es gramaticalmente el receptor o beneficiario de una acción, sus características se conciben como las de una entidad que puede ser capaz de estas acciones, es decir, usualmente una entidad animada, cuando no humana.<sup>10</sup> La colocación de una entidad no animada en esta posición, que se beneficia de una acción, indicará una probable personificación. Por ejemplo, habría que considerar la personificación en los siguientes versos:

líquido, pues, diamante  
 calle mis huesos, y elevada cima  
 selle sí, mas no oprima  
 esta que *le* fiaré ceniza breve. (Góngora, 1994: II, vv. 167-170)

En este caso, la personificación abarca la *elevada cima*, referente del pronombre *le*, que ejerce la función de objeto indirecto del verbo *fiar*. Ciertamente el objeto indirecto está condicionado por la naturaleza del verbo, ya que sólo se puede *fiarle* algo a un ser humano. Sin embargo, la naturaleza de una buena parte de los verbos que requieren objeto indirecto implica que éste sea humano o por lo menos animado.

Otra manifestación gramatical de la personificación consiste en el uso de la preposición *a* frente a un objeto directo no animado. Tradicionalmente la gramática española ha hecho uso de la preposición *a* en objeto directo, cuanto éste corresponde a una entidad humana o animada (RAE y ASALE, 2011: § 34.8). Sin embargo, los

---

<sup>10</sup> Estas características se observan claramente en la definición que da la *Nueva gramática* de objeto indirecto: “Se llama tradicionalmente COMPLEMENTO INDIRECTO U OBJETO INDIRECTO la función sintáctica desempeñada por los pronombres átonos de dativo y por los grupos preposicionales encabezados por la preposición *a* que designan al receptor, el destinatario, el experimentador, el beneficiario y otros participantes en una acción, un proceso o una situación” (RAE y ASALE, 2011: § 35.1a).

estudiosos de la sintaxis han observado el uso de esta preposición frente a objetos directos no humanos y lo han atribuido a un acto de personificación, a la vez que han definido qué tipo de predicados y qué tipo de verbos se prestan a estas construcciones:

Como se ha explicado, los procesos de PERSONIFICACIÓN suelen tener lugar con predicados que se construyen de forma característica con objetos directos de persona (*llamar, abrazar y recibir* en los últimos textos citados). Estos predicados son los que con mayor frecuencia dan lugar a contrastes de “presencia – ausencia” de preposición, como *amar Italia ~ amar a Italia* (con topónimos); *adorar el sol ~ adorar al sol* (en la interpretación de ‘darle culto’) y otros muchos semejantes [...]. La presencia de la preposición con los sustantivos que designan cosas personificadas es frecuente cuando los verbos implican la formación de juicios de valor relativos a la supuesta responsabilidad de alguien: *acusar, culpar, excusar, inculpar, perdonar*, etc. (RAE y ASALE, 2011: § 34.8s)

A su vez, reconocen que este tipo de personificación responde a un postulado en el que el objeto directo se considera capaz de acción; es decir, se trata de un agente y prototípicamente los agentes son humanos o animados: “Como se ha indicado, la presencia de la preposición *a* en *...a los objetos técnicos* [...] puede indicar que tales objetos se interpretan como agentes, en el sentido de entidades que desempeñan un comportamiento activo asimilable al de las personas o animales” (RAE y ASALE, 2011: § 34.10n). A partir de estas consideraciones se puede concluir que el uso de la preposición *a* en un objeto directo no animado o no humano constituye una manifestación formal de personificación,<sup>11</sup> la cual puede sernos útil para identificar esta figura retórica.

Una última manifestación de la personificación en una estructura gramatical ocurre en las comparaciones. Una estructura comparativa establece una clase de rela-

---

11 En realidad, se han considerado otras explicaciones para este fenómeno. Por una parte, se reconoce el papel del fenómeno de la personificación: “Una interpretación consiste en entender que la presencia de *a* responde al proceso de personificación que se ha explicado” (RAE y ASALE, 2011: § 34.10m); por otro, se alude a criterios puramente sintácticos: “puede entenderse también que la preposición asimila estas construcciones a aquellas otras en las que marca sintácticamente uno de los dos argumentos contenidos en el grupo verbal” (RAE y ASALE, 2011: § 34.10n). Sin embargo, la *Nueva gramática* considera que ambas posturas son complementarias para explicar el fenómeno: “Es posible que sean pertinentes los dos factores mencionados” (RAE y ASALE, 2011: § 34.10n).

ción entre dos objetos distintos, con base en una similitud compartida. Esta similitud hace que ambas entidades hasta algún punto sean equiparables, sobre todo en lo que concierne a la base de la comparación. En consecuencia, se podrá observar la prosopopeya cuando se compara una entidad no animada con una animada, especialmente si la base de la comparación implica alguna característica específicamente animada. Éste es el caso de una estructura comparativa en las *Soledades*, en la que un arroyo se asimila a un novillo que retrocede ante un toro, éste último asimilado al mar:

Eral lozano así, novillo tierno  
 (de bien nacido cuerno,  
 mal lunada la frente),  
 retrógrado cedió en desigual lucha  
 a duro toro, aun contra el viento armado:  
 no pues de otra manera  
 a la violencia mucha  
 del Padre de las aguas, coronado  
 de blancas ovas y de espuma verde,  
 resiste obedeciendo y tierra pierde. (Góngora, 1994: II, vv. 17-26)

Ciertamente en este pasaje observamos más de una estrategia personificadora, pero la base de la construcción recae en el símil. Es éste el que permite establecer un paralelo entre el arroyo y el novillo, de modo que el primero recibe las características animadas del último. Igualmente, el mar es asimilado a un toro y recibe sus respectivas cualidades animadas.

El desarrollo de la personificación, sin embargo, excede los límites oracionales. No pocas veces es posible notar que la personificación ocupa una parte importante del texto en su conjunto, a menudo a partir de la continua repetición de las formas antes observadas, pero también a través de otros recursos. El análisis de la personificación pasa, de esta manera, a convertirse en un análisis que involucra todo el texto y que nos obliga a reconocer sus rasgos y procedimientos en un plano mayor.

Una de las manifestaciones más características de la prosopopeya en un plano superior al oracional es el diálogo. En este caso, el diálogo o discurso atribuido a una entidad no humana en un mundo ficcional es una de las manifestaciones más claras de la prosopopeya, debido a que es justamente la capacidad de hablar la que ligamos más claramente a los seres humanos. Al atribuirle discurso a un ser que no lo tiene, éste se acerca al punto más alto de la escala de animacidad y se le puede considerar

casi un igual del ser humano. Más allá del diálogo hay que observar que, cuando las oraciones en las que se detecta algún rasgo personificador se refieren continuamente a una misma entidad o serie de entidades, la personificación pasa del plano meramente oracional a un plano que abarca todo el texto, como se podrá apreciar en el siguiente ejemplo: “Esperaba encontrarte pero no así, cómo decirte, no con esos ojos, no con esa corbata, no con ese nombre, no con ese tenedor, no con esos dientes, no yo así, tan emperejilada, tan tentadora, tan tostada” (Shua, 2009: 196). En este caso hay que observar la atribución de discurso, que es el propio texto, a la tostada, a la vez que la utilización del verbo *esperar*. Ambos recursos determinan la construcción del texto, ya que el receptor empieza a leerlo pensando en que el sujeto de las acciones y enunciador es humano y sólo al final se revela su condición de objeto. Usualmente, cuando esto acontece se produce un efecto de sentido en el texto al que llamamos personaje, como ocurre en el *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, en donde, a partir de la atribución de diálogo a los canes Cipión y Berganza, éstos se convierten en protagonistas de la historia contada precisamente a través de sus diálogos (Cervantes, 2005: 539-623), lo cual nos apunta ya a otra de las funciones de la personificación que se estudiarán en el siguiente apartado.

Varios ejemplos de esta configuración que la personificación le ofrece al texto como un todo podemos encontrarlos en los textos alegóricos medievales, ya profusamente estudiados por Angus Fletcher (1964). Dentro de la tradición hispánica vale la pena resaltar el caso del *Libro de buen amor*, en el que varias de estas estrategias se ven vinculadas unas a otras: los animales hablan y actúan como humanos (y son caracterizados formalmente a través de verbos y adjetivos como tales) en muchos de los *exempla* que constituyen el libro,<sup>12</sup> el Arcipreste tiene un extenso debate con la figura alegórica de Amor (Ruiz, 1988: c. 388-575) y combaten entre sí los personajes alegóricos de Cuaresma y Carnal, en el que el ejército de este último está configurado por alimentos personificados (Ruiz, 1988: c. 1067-1127).<sup>13</sup> Sin embargo, como muestran varios de los ejemplos aducidos, no basta con reconocer la forma en que se presenta la personificación en los textos. Es necesario también reconocer la función que

---

12 Un caso particularmente interesante es el del “Ensiemplo de quando la tierra bramaba” (Ruiz, 1988: c. 98-101), en el que se observan varias estrategias de personificación. En este caso se personifica a la tierra, a través de la atribución del verbo *bramar* y del símil “comme dueña en parto començó de coitar” (Ruiz, 1988: c. 98d).

13 Para un análisis más complejo de este texto, pueden revisarse las líneas generales de interpretación que ha planteado Jacques Joset (1988), que configura una buena introducción a este poema medieval.

cumplen. A continuación, trato de categorizar y resumir las funciones que cumple este tropo retórico.

## Funciones de la personificación

Vale la pena reconsiderar el valor de las figuras retóricas en la construcción de un texto literario. Se las usa porque producen un efecto de sentido o contribuyen a transmitir algo al receptor. A esto le llamamos su función. En el caso de la prosopopeya es posible reconocer cuatro funciones básicas, que a su vez pueden analizarse más detalladamente: ornato del discurso, concreción de ideas o entidades, creación de personajes o actantes narrativos y la formación de un mundo ficticio, al que el discurso alude.

La primera función corresponde a la mayor parte de las figuras del lenguaje. Se utilizan medios no comunes del habla para dar un mayor énfasis estético al discurso literario, como ya indica López Pinciano (1998) al hablar de los tropos: “Deja un vocablo su significación propia y pasa en otra por siete tropos o modos metafóricos, los cuales hermocean a la oración y la dan luz de la manera que un velo sutilísimo a una imagen y una vedriera a una candela” (238). El hecho de que la prosopopeya de ornato y hermosura al discurso era ya defendido por los antiguos retóricos, como indica Morton W. Bloomfield (1980): “Personification and prosopopeia, which is closely linked with it, have always in traditional rhetoric been praised to their energizing of the sentence and sentences and the work in which they may be found” (290). Por ejemplo, Quintiliano (1999), en su definición de prosopopeya, indica su carácter de ornato del discurso: “Illa adhuc audaciora et maiorum, ut Cicero existimat, laterum, fictions personarum, quae prosopopoiiai dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant” [Aún de más audacia y ‘de mayores ladrillos’, como opina Cicerón, son las ficciones de persona, que llamamos prosopopeyas; porque ofrecen admirable variedad y viveza] (IX, II, 29). A su vez, es posible encontrar tal postura entre teóricos actuales; por ejemplo, el mismo Bloomfield (1963) hace énfasis en este aspecto cuando la personificación se expresa en un diálogo: “in dialogue the use of personifications throws emphasis on the speeches” (168).

Esta primera función de la personificación se presenta como la más sencilla, la de dar belleza al discurso, y se trata de una función que comparte con la mayoría de las otras figuras. De esta forma, el valor poético recae en el uso de las figuras, como



defendía Dante en su *Vita nova*. En este texto, a propósito de la personificación de Amor que Dante Alighieri (2009) utiliza en los poemas de este libro y en contraste con las objeciones que podrían surgir acerca de este uso del lenguaje figurado (15), el poeta defiende el uso de las figuras retóricas, con énfasis en la prosopopeya, entre los poetas en lenguas romances:

Onde, con ciò sia cosa che li poeti sia conceduto maggiore licencia di parlare che a li prosaici dittatori e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licencia largita di parlare che agl'altri parlatori volgari; onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori. Dunque se noi vedemo che li poeti ànno parlato a le cose inanimate sì come se avessero senso o ragione e fattele parlare insieme (e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto ànno – di cose le quali non sono – che parlano, e detto che molti accidenti parlano sì come se fossero sustanzie ed uomini), degno è 'l dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa. (16.7-8)

La parte final de este fragmento indica que no es sólo el uso de las figuras lo que da ornamento al discurso, sino que también es necesaria una correcta ordenación de los componentes y que ésta se ponga al servicio de un mensaje que pueda ser interpretado en prosa. De este modo, el uso de la figura retórica, en este caso de la personificación, se pone al servicio de la transmisión de las ideas. De esta manera, de acuerdo con Dante, la belleza del discurso se une a la capacidad expresiva de éste para transmitir un pensamiento. Las figuras retóricas no son adornos caprichosos, sino expresiones sutiles y eficaces de una idea. Es su capacidad para transmitir y hacer entender al lector las ideas del autor lo que les otorga belleza. De esta manera, la función estética de la personificación se vincula con la función de concreción, ya que la belleza del discurso dependerá de la capacidad de éste de concretar las ideas y hacerlas inteligibles para el receptor.

Como se indica, la segunda función de la personificación consiste en la concreción de las entidades en el discurso para su mejor comprensión por el receptor, como ilustran algunos de los ejemplos aducidos anteriormente. Esta función es particularmente relevante en el caso de la personificación de entidades abstractas, como señala T. B. L. Webster (1954): “The artist and the dramatist must personify if they want to represent something immaterial instead of restricting themselves to

showing its effects on visible things” (12). La prosopopeya, en efecto, al presentar entidades abstractas como personas, les otorga una serie de características humanas que las acercan al receptor y las hacen más comprensibles, como sostiene Lakoff y Johnson (1980): “they allow us to make sense of phenomena in the world in human terms—terms that we can understand on the basis of our own motivations, goals, actions, and characteristics. Viewing something as abstract as inflation in human terms has an explanatory power of the only sort that makes sense to most people” (34). De esta manera, la concreción implica también una función simbólica, ya que ayuda a representar un concepto.

Para desarrollar esta función, la prosopopeya parte de la configuración del concepto de *persona* como un elemento identificador. Debido a que conocemos a partir de nosotros mismos y a partir de nosotros es que entendemos y explicamos todo lo demás en el universo, los objetos son delimitados e identificados a partir de la noción de *persona* que poseemos, como indica Paul Ricoeur (1996):

Identificar algo es poder dar a conocer a los demás, dentro de una gama de cosas particulares del mismo tipo, aquella *de la que* tenemos intención de hablar. [...] en este trayecto de la referencia identificante, encontramos por primer vez a la persona, en un sentido muy pobre del término, que distingue globalmente esta entidad de los cuerpos físicos. (1)

La noción de *persona*, con todo lo que implica, nos identifica y ayuda a reconocer a los objetos que no son *yo*. La concepción de persona se vuelve así fundamental para organizar el universo y entender los objetos que lo componen. Junto a este concepto surge el de la corporeidad como un elemento esencial para entender el universo: debido a que nos relacionamos con el mundo a través de nuestros sentidos, sólo lo que percibimos a través de ellos nos es comprensible en el plano inmediato. Sólo podemos entender y relacionarnos inmediatamente con aquello que podemos percibir a través de nuestros sentidos, es decir, aquello que posee un cuerpo. Según Ricoeur (1996: 6), este hecho convierte a la corporeidad en un principio fundamental de conocimiento, junto con el concepto de persona.

La prosopopeya hace que las entidades abstractas se vuelvan comprensibles para la mente humana: las vuelve personas y les otorga un cuerpo. Por esta mera traslación de características las acerca retóricamente a los principios fundamentales de la comprensión del universo por el hombre y su relación con él. Las ideas abs-

tractas se concretan y se vuelven fácilmente asimilables y entendibles, se convierten en objetos identificables. Al adquirir un cuerpo metafórico se vuelven aprehensibles a los sentidos, como señala Bronson (1947): “Personifications should carry to the ear as well as to the eye [...]” (166). Igualmente, al adquirir características humanas, todo lo relacionado al comportamiento y ser de estas entidades es mejor comprendido a partir de la experiencia de lo humano.

La tercera función básica de la prosopopeya se desarrolla a partir de la función de concreción. Si la personificación tiene un primer efecto en el discurso enfocado al receptor, al hacerle comprensibles y concretas las entidades abstractas, el siguiente paso implica modificar al mismo texto al convertir dichas entidades en actores o personajes, sobre todo en las obras narrativas. La importancia de esta función parece haber definido la figura misma desde la Antigüedad, como sugiere Paxson (1994): “The word ‘prosopopeia’ seems to have indicated a means of mimetic character invention before it described a mode of rhetorical ornamentation” (13). Sin duda este hecho nos indica la importancia de esta función para la figura que aquí se analiza y las consecuencias que tiene introducirla en la elaboración del discurso.

El papel de la personificación en la construcción de personajes en un texto literario se deriva del hecho de que la literatura habla sobre la experiencia humana. Debido a ello, en toda narración los personajes deben ser humanos, como indica Luz Aurora Pimentel (1998): “los actores en un relato son humanos, o por lo menos ‘humanizables’, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana” (59). De esta manera, la base para la creación de un personaje será siempre el concepto de *persona*, puesto que, como indica Todorov (1974): “los personajes *representan* a personas, según modalidades propias de la ficción” (259). Aunque ésta es una premisa fundamental de la que es necesario partir al analizar esta función, la relación entre la prosopopeya y la creación de personajes en un relato no termina aquí. De hecho, son coincidentes los procedimientos con que se elaboran en el discurso.

En primer lugar, debemos entender que un personaje y una personificación son entidades retóricas, es decir, efectos de sentido en el discurso; como tales, se elaboran a partir de estrategias discursivas (Todorov, 1974: 259-261; Pimentel, 1998: 59). Éstas, como ya indiqué, son coincidentes. Por ejemplo, podemos señalar la presencia de un nombre propio que identifica al personaje (Todorov, 1974: 263; Pimentel, 1998: 63). En una narración, dicho nombre agrupa las características que se le otorgan a una entidad narrativa:

el nombre del personaje es el que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad. [...] gracias a la estabilidad y recurrencia del nombre, aunado a toda clase de procedimientos de anaforización, el personaje puede ser reconocido como el mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato. En otras palabras, a partir del nombre, el personaje va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación*. (Pimentel, 1998: 67)

Por supuesto, estas características que se le otorgan al personaje identificado bajo un mismo nombre serán siempre humanas. Si el caso es de una entidad no humana a la que se le asigna un nombre y se le otorga un grupo de características constantes, nos encontramos además ante un proceso de personificación.

A su vez, en la caracterización del personaje es posible encontrar procedimientos de la personificación. Hay que considerar la descripción física como un elemento esencial de la elaboración de personajes:

La “imagen” física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otros personajes. La forma de presentación más usual es la directa, en una descripción más o menos continua, más o menos discontinua, y que tiene un alto grado de codificación retórica [...]. (Pimentel, 1998: 71)

Este peculiar modo de elaboración del personaje puede ser particularmente relevante en entidades que, de hecho, carecen de un cuerpo físico descriptible. El hecho mismo de la descripción física de un ser abstracto le otorga las cualidades animadas que se identifican en el proceso de personificación. Esta caracterización física puede ser relevante en una prosopopeya, puesto que “al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del ‘retrato moral’ ya está dado” (Pimentel, 1998: 75). En el caso de la personificación, dado que las entidades abstractas no poseen elementos físicos, la descripción de sus características corpóreas tenderá a ser simbólica, es decir, a representar físicamente algún aspecto de esa entidad. Por ejemplo, en el caso del personaje mitológico Amor, la construcción física representa varios de los elementos que se asocian al amor como concepto: las alas simbolizan la rapidez con que va y viene; las antorchas, la fuerza del sentimiento y sus efectos en el cuerpo; la ceguera, la incapacidad para escoger al sujeto amado; y el hecho de ser un niño, la volubilidad

misma del sentimiento amoroso. Lo mismo ocurre con el resto de personajes que llamamos habitualmente alegóricos, como la Muerte, la Libertad, la Justicia, etcétera.<sup>14</sup>

Un último recurso coincidente es la atribución de diálogo. En ambos casos, la aparición de éste es fundamental. Para la narración, como indica Luz Aurora Pimentel (1998): “Un aspecto capital en la caracterización de los personajes es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato” (83). A su vez, ya se ha visto en el apartado anterior la importancia del diálogo en la construcción de la prosopopeya.

La personificación no sólo muestra procedimientos coincidentes con los que se utilizan en la elaboración de personajes, sino que también permite la transformación del discurso. La prosopopeya provoca que en un texto narrativo las entidades abstractas se incorporen como actores, es decir, como modificadores de la acción narrada y, aún más, como funciones del relato, que pueden hablar con los otros personajes, sean o no personificaciones, y actuar para transformar los hechos de la ficción. La personificación incorpora así en el mundo ficticio a entidades que originalmente no le interesan a éste, pero que en todo caso representan de mejor manera el mensaje que busca transmitir el autor, como ocurre en buena parte de los textos alegóricos medievales. Sin embargo, esta función de la prosopopeya no se limita únicamente a textos narrativos, como indica Paxson (1994):

Personification figures constitute a set that includes but is not exhausted by the subset of personification characters. The former set comprises all implementing of the trope personification in narrative, in the short lyric, in drama, in non-verbal arts, in rhetorically ornamental fictional dialogue, or in everyday speech. A personification figure, in simplest terms, must at least be a local *rhetorical* ornament. Personification characterization refers specifically to employment of the trope in the narratorial invention of actual characters, objects, or places that occupy the material space-time of the fabular, or “story” level of narrative text. (35)

Este hecho hace que la función aquí estudiada se vincule con la aparición de la personificación en cualquier género literario. Es posible encontrar personajes literarios

---

14 Entiendo por personaje alegórico a un tipo de personaje cuyas caracterización física y moral corresponde a un sistema de signos conformados a partir de una serie de metáforas enlazadas o alegoría, según la conocida definición ciceroniana expuesta en *De oratore* (Cicerón, 1992: xvii, 94). El personaje alegórico es, así, siempre una conjunción de estas dos importantes figuras retóricas.

creados a partir de personificaciones más allá de los textos narrativos o dramáticos, de modo que la personificación, y con ella esta función, abarcan prácticamente todo el mundo literario.

Más aún, la personificación puede crear personajes que excedan su existencia en un solo texto y que aparezcan en varios, muchos de ellos de diferentes géneros. A este tipo de personajes se le conoce como *personaje referencial* y es definido de la siguiente manera: “una clase de personajes que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición. Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria” (Pimentel, 1998: 64). Es decir, en varios textos aparece un personaje con el mismo nombre y las mismas características físicas, sin importar el autor, el género o la época de dichos textos. Los personajes referenciales parecen dar una idea de estabilidad; sin embargo, es interesante observar los cambios en los textos a través del tiempo:

Con los nombres referenciales la “historia” ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido. [...] esos personajes “llenos” generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. De tal manera que si el nombre referencial es un nombre relativamente “pleno” al inicio del relato, las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando esa plenitud. (Pimentel, 1998: 65)

La presencia de la personificación, como se ha visto, transforma las ideas básicas acerca de cómo se elabora un discurso, ya que puede poner a lo no humano en el centro de éste. La prosopopeya obliga al lector a pensar en un mundo muy distinto del que conoce, a la vez que comprende mejor ese mundo de ideas y conceptualizaciones. La personificación transforma nuestro habitual concepto de mimesis y evidencia que nos encontramos ante un mundo ficticio, en el que conviven como actores seres animados y seres inanimados, humanos y no humanos. La prosopopeya evidencia así el carácter verbal y no referencial del texto que lee el receptor.

De este modo, la personificación le hace ver al lector que se enfrenta a un mundo ficticio, a un mundo de ideas. Este hecho transforma la recepción que tiene el lector del texto y modifica su pacto de ficción. El receptor comprende que no se le presentan hechos que ocurren efectivamente, que no debe esperar una historia sobre

lo humano, sino que a lo que se enfrenta es a la representación de ideas, que no podría comprender mejor de otra manera.

En muchas ocasiones, los estudios literarios tienden a dar por sentado el sentido de las figuras, quedándose únicamente en la superficie que ofrecen los manuales de retórica. Sin embargo, para comprenderlas plenamente hay que entender qué elementos del pensamiento humano las posibilitan, cómo se expresan en el plano lingüístico y qué funciones asumen en los textos literarios. Espero, con las anteriores líneas, haber ofrecido un acercamiento más profundo a una de las figuras más importantes del discurso, que permita un análisis más completo de sus ricas apariciones literarias.

### Referencias bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. (2009). *Vita nova*. (Stefano Carrai, Ed.). RCS Libri.
- ARISTÓTELES. (1978). *Acerca del alma* (Tomás Calvo Martínez, Trad.). Gredos.
- ARISTÓTELES. (1992). *Investigación sobre los animales* (Julio Pallí Bonet, Trad.). Gredos.
- AZAUSTRE, Antonio; CASAS, Juan. (1997). *Manual de retórica española*. Ariel.
- BLOOMFIELD, Morton W. (1963). “A Grammatical Approach to Personification Allegory”. *Modern Philology*, 60(3), 161-171.
- BLOOMFIELD, Morton W. (1980). “Personification-Metaphors”. *Chaucer Review*, 14(4), 287-297.
- BRONSON, Bertrand H. (1947). “Personification Reconsidered”. *ELH: A Journal of English Literary History*, 14(3), 163-177. <https://doi.org/10.2307/2871501>
- CERVANTES, Miguel de. (2005). *Novelas ejemplares* (J. García López, Ed.). Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores.
- CICERÓN, Marco Tulio (1992). *El orador* (Texto bilingüe). Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- COMRIE, Bernard. (1989). *Universales del lenguaje y tipología lingüística: Sintaxis y morfología* (Augusta Ayuso, Trad.). Gredos. (Obra original publicada en 1981)
- CULLER, Jonathan. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria* (Gonzalo García, Trad.). Crítica. (Obra original publicada en 1997)

- CULLER, Jonathan. (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- FLETCHER, Angus. (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press.
- GÓNGORA, Luis de. (1994). *Soledades* (Robert Jammes, Ed.). Castalia.
- GÓNGORA, Luis de. (2008). *Obras completas* (Antonio Carreira, Ed.). Fundación José Antonio de Castro.
- JOSET, Jacques. (1988). *Nuevas investigaciones sobre el “Libro de buen amor”*. Cátedra.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. (1980). *Metaphors We Live by*. The University of Chicago Press.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. (1998). *Obras completas, I: Filosofía Antigua Poética* (José Rico Verdú, Ed.). Fundación José Antonio de Castro.
- LOVEJOY, Arthur O. (1983). *La gran cadena del ser* (Antonio Desmonts, Trad.). Icaria. (Obra original publicada en 1936)
- PAXSON, James J. (1994). *The Poetics of Personification*. Cambridge University Press.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI; Universidad Nacional Autónoma de México.
- QUEVEDO, Francisco de. (2001). *Obra poética* (José Manuel Blecua, Ed.). Castalia.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. (1999). *Sobre la formación del orador* (Texto bilingüe). Universidad Pontificia de Salamanca.
- RAE (Real Academia Española); ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española). (2011). *Nueva gramática de la lengua española*. Espasa.
- RICOEUR, Paul. (1996). *Sí mismo como otro* (Agustín Neira Calvo y María Cristina Alas de Tolivar, Trads.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1990)
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). (1988). *Libro de buen amor* (G. B. Gybbon-Monnypenny, Ed.). Castalia.
- SHUA, Ana María. (2009). *Cazadores de letras: Minificción reunida*. Páginas de Espuma.



TODOROV, Tzvetan. (1974). “Personaje”. En Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Enrique Pezzoni, Trad.; pp. 259-264). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1972)

TODOROV, Tzvetan. (2010). *La conquista de América: El problema del otro* (Flora Botton Burlá, Trad.; 2a Ed.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1982)

WEBSTER, T. B. L. (1954). “Personification as a Mode of Greek Thought”. *Journal of the Warburg and Courtauld Studies*, 17(1-2), 10-21. <https://doi.org/10.2307/750130>



LA INFANCIA EN LA NARRATIVA DE JORGE LÓPEZ PÁEZ:  
LA REFORMULACIÓN DEL TEMA Y SUS APORTACIONES A LA LITERATURA MEXICANA

CHILDHOOD IN THE NARRATIVE OF JORGE LÓPEZ PÁEZ:  
REFORMULATION OF THE THEME AND ITS CONTRIBUTION TO MEXICAN LITERATURE

**Jorge Antonio MUÑOZ FIGUEROA**

Centro de Enseñanza para Extranjeros

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: jorgem@cepe.unam.mx

**Resumen**

La narrativa de Jorge López Páez (Huatusco, 1922 – Ciudad de México, 2017) ha sido objeto de diversos estudios literarios. En varios trabajos, los críticos han destacado los temas que el escritor veracruzano exploró en su larga trayectoria, entre los que se destaca la infancia, recurrente a tal grado que los niños (e incluso los adolescentes) protagonizan seis novelas y diecinueve cuentos, cifra considerable si tenemos en cuenta que la producción literaria hasta ahora publicada de López Páez consta de veinte títulos. El objetivo de este trabajo es señalar ciertas peculiaridades de las voces narrativas en estos cuentos y novelas y, con el auxilio de algunas nociones temáticas, resaltar la conformación de un corpus, a partir de la reformulación de un tema a lo largo de casi sesenta años. Propongo dividir dicho corpus en dos etapas: una donde prevalece el interés por restituir las vivencias infantiles mediatizadas por la mente del personaje principal, en contraste con otra donde el acto narrativo tiene más peso. Además, es relevante trazar la constante reelaboración de este tema en específico, al igual que es factible destacar las aportaciones de López Páez en la consolidación de la representación de la infancia en la literatura mexicana del siglo xx.

**Palabras clave:** Jorge López Páez; niños en la literatura; literatura mexicana del siglo xx; literatura hispanoamericana; tematología; motivos literarios

**Abstract**

The narrative works of Jorge López Páez (Huatusco, 1922 – Mexico City, 2017) have been studied from different approaches. In such works, critics have highlighted several themes, including childhood, which the writer highly explored in his long career. The relevance of the representation of childhood, and even adolescence, is evident in a considerable number of works on such a topic: six novels and nineteen stories, out of twenty that encompass López Páez's production. The aim of this paper is to point out certain peculiarities of the narrative voices in these novels and stories. Moreover, developing the study from the thematic notions, I will explore the conformation of a corpus through the reformulation of a topic over almost sixty years. I propose to divide such a corpus into two stages: one in which it is more important to restore the children's experiences mediated by the mind of the main character, and another one in which the narrative act itself is more relevant. In addition, it is pivotal to trace the constant reformulation of this specific topic in a literary work. Lastly, it is also possible to identify López Páez's contributions to consolidate the representation of childhood in 20th-century Mexican literature.

**Keywords:** Jorge Lopez Paez; children in literature; twentieth-century Mexican literature; Hispanic literature; thematology; literary motifs

## Consideraciones previas

Desde las primeras publicaciones de Jorge López Páez, una parte de la crítica literaria estuvo atenta a su peculiar estilo. Entre los especialistas que han abordado su obra, encontramos desde quienes han señalado características generales hasta quienes han emprendido análisis particulares de algunos de sus textos. Es oportuno reparar, de acuerdo con algunos críticos, en “su verosimilitud, su transparencia, su amenidad, su gracia; su irreverencia más sonriente que retadora frente al matrimonio, la maternidad, el sexo, la política, la religión” (Blanco, 2002: 9-10). Además, López Páez “es maestro en sacar el mayor jugo posible a situaciones insignificantes y hasta frívolas: la liebre de la conmoción salta ahí donde todo parecía estar en calma” (Trejo Fuentes, 2005: 83). Incluso hay quien lo define, gracias a la construcción de sus personajes, como “un narrador en estado puro: mezcla por dosis iguales la mirada cáustica y la cariñosa al crearlos” (Espinasa, 1995: 48). A la par de estas impresiones, los expertos coinciden en enlistar los temas preferidos del huatusqueño, entre los que se destaca la infancia, e incluso se llega a afirmar que “[d]ecididamente su mundo es el de los niños, a los que trata con agudeza y rigor” (Carballo, 1990: 127). Esa veta narrativa y la cantidad de ocasiones que fue explorada por López Páez es la que interesa en estas páginas.

Antes de emprender un panorama de los textos de Jorge López Páez, son útiles algunas nociones tematólogicas para vislumbrar los alcances de la reformulación del tema y los distintos motivos que se presentan. Aquí cabe preguntarnos cómo diferenciar tema y motivo. Larga es la discusión sobre los alcances de uno y otro concepto. Sobre esta dicotomía han reflexionado Elizabeth Frenzel (2003), Raymond Trousson (2003) o Manfred Beller (2003), entre otros; mientras los dos primeros se decantan por la amplitud del motivo en contraste con la limitación del tema, Beller declara que el tema contiene al motivo. Otras voces han intentado esclarecer los problemas de terminología a partir de panoramas de las diferentes posturas.

Philippe Chardin (1994) expone una síntesis de los principales criterios cuando se abordan términos (como *tema* y *motivo*) y enlistan los que más se han privilegiado para diferenciarlos: el grado de generalidad, el grado de abstracción y el grado de elaboración literaria, por ejemplo. Por su parte, Anna Trocchi (2002) despliega una detallada revisión como Chardin y expresa su preferencia por señalar que el tema representa “la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, o sea múltiples elementos mínimos y concretos” (158), postura que

ella identifica “desde las primeras reflexiones y formulaciones del formalista Boris Tomasevskij” (158). En esa misma línea, Claudio Guillén (2005), tras reseñar las propuestas teóricas de Frenzel, Trousson, Beller, Pierre Dufour y otros más, se pregunta: “¿Tema o motivo? En general se piensa que el motivo es menos extenso que el tema, el cual es más decisivo para el conjunto. Me parece razonable este uso. Pero algunos especialistas emplean los términos al revés, según veremos luego. Ante semejante heterogeneidad, se comprende la reticencia de ciertos comparatistas” (234). En cambio, luego de un repaso exhaustivo de los principales teóricos, Cristina Naupert (2001) consigna que la “resolución más adecuada de la dicotomía tema-motivo es, a nuestro entender, la oposición dialéctica entre lo particular (tema) y lo general (motivo)” (88). Como Trocchi, Guillén y Naupert, Luz Aurora Pimentel (2012) toma postura sobre *tema y motivo*: “El caos terminológico es enorme y, desde luego, sería ingenuo plantearse siquiera la posibilidad de resolverlo. Lo único que puede perseguirse es un *cierto* (no más), un cierto grado de congruencia en la terminología que uno usa en su trabajo. Así, por ejemplo, Elizabeth Frenzel considera el Santo Grial como tema y la búsqueda como motivo; para mí sería justamente a la inversa” (256). Definitivamente es un debate en desarrollo; valgan estas breves menciones de algunos trabajos especializados para documentar el abundante material que existe sobre la dicotomía tema-motivo.

Puesto que no intento abonar en esta discusión, para efectos del presente trabajo considero la infancia lo general (tema) y las situaciones concretas, como el niño solitario o la niña huérfana, los asuntos más específicos (motivos). Aclarado lo anterior, conviene, al acotar el corpus de un solo autor, una primera advertencia para no realizar una simple contabilidad de textos y motivos; por ello resultan oportunas las ideas de Naupert (2001) sobre las “afinidades personales”, de las cuales explica:

Con ayuda del enfoque comparativo se puede reconducir aquí también el planteamiento inicial: en vez de interpretar la presencia de temas, motivos y mitos recurrentes en función de desvíos psíquicos u obsesiones casi-paranoicas o neuróticas del escritor en cuestión, se trazan nexos y correlaciones con otros creadores que comparten estos elementos que suministra el sistema literario o, adoptando un marco de máxima amplitud, la constitución antropológica común de la sensibilidad de los poetas en cuanto hombres. (135-136)

No es extraño escuchar o leer de las “obsesiones” de un creador cuando insiste en un asunto a lo largo de su obra; ahora bien, la reformulación de un tema invita a reflexionar si asistimos a una mera repetición o si tal labor entraña más posibilidades. De acuerdo con Guillén (2005):

las reiteraciones no suelen ser estáticas. Quien cita y repite, valora lo repetido, no calcando sino recalando; y tal vez manifiesta, con tenacidad que llega a ser emotiva, una voluntad de continuidad. Entonces el *topos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una larga duración con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario. (256)

Los textos de López Páez son articulados por un tema, pero distintos en cada oportunidad gracias a los motivos reelaborados y recalcados; presenciamos la representación de infantes en distintos espacios (campo, ciudad, costa) y de diferentes condiciones sociales que interactúan con el mundo adulto, al que desean ingresar, pero del que son relegados o ignorados. Estas narraciones nos hablan de las constantes y de los cambios en las representaciones durante más de medio siglo, al tiempo que registran los cambios socioculturales en distintas zonas de México.

Asoma la pertinencia de trazar nexos y correlaciones con otros creadores, como lo sugiere Naupert. Indagar en lo que ella define como “afinidades nacionales” puede arrojar resultados cuando “un estudio tematólogo dentro del marco estrecho de una sola literatura se justifica si se puede demostrar la relevancia exclusiva del tema” (Naupert, 2001: 134-135). No perdamos de vista la orientación comparatista de Naupert, y aunque estas líneas se centran en la narrativa de Jorge López Páez, es necesario leer a quienes publicaron relatos con niños protagonistas antes y durante la trayectoria del huatusqueño para ampliar nuestros horizontes sobre la infancia en la literatura mexicana. Conviene detenernos un momento para realizar algunos apuntes.

Fernando Cabo Aseguinolaza (2001) reflexiona sobre el proceso que ha convertido a los niños en protagonistas de distintas narrativas desde el siglo XIX en Occidente y en una de las prioridades de la cultura contemporánea; asimismo, destaca dos nociones que configuraron la imagen clásica del niño: simpleza y pusilanimidad. Ambos componentes han mutado paulatinamente hasta nuestros días y se han enraizado en la sociedad: de ahí que “[t]odo ello exige valorar en justa medida la conformación que la infancia, como valor y como referente, ha adquirido en la modernidad” (Cabo

Aseguinolaza, 21). En las letras mexicanas, si bien identificamos la emergencia de la infancia como tema desde el siglo XIX, será en la siguiente centuria cuando surjan las primeras figuras protagónicas infantiles. Es posible delimitar dos momentos en la representación de la niñez: primero, el infante como simple e inocente; luego, como un ser que intenta actuar de acuerdo con las circunstancias que vive, aunque no las entienda a cabalidad. El primer bloque lo documentamos de 1920 a finales de la década de 1940; el segundo, con ejemplos de la década de 1950. Veamos ambos.

Mariano Silva y Aceves presenta al niño como personaje central en *Animula* (1920). En realidad, la figura del menor sirve como pretexto para las divagaciones adultas que tienen añoranza de lo infantil. El autor delinea al ser simple y pusilánime: “En los niños es donde radican con toda perfección los tres grados de pobreza de espíritu [lo pueril, lo ingenuo y lo simple que en ella se encierran]” (Silva y Aceves, 1999: 51). En cambio, la protagonista de *Cartucho* (1931), de Nellie Campobello (2013), muestra una diferencia significativa con respecto a los niños de Silva y Aceves: el solo hecho de filtrar palabras y acciones por la mente del personaje, así se trate de una narradora adulta, nos entrega la impresión de que una menor narra sus vivencias. Sin embargo, los protagonistas no son visibles en el mundo adulto: por ejemplo, la pequeña Nellie escucha (y luego recrea) las historias que contaba su madre porque ésta, en ocasiones, no se daba cuenta de su presencia. En sus expediciones, la niña capta lo que ocurre a su alrededor sin explicaciones adultas, pasajes que a veces son aclarados por la narración retrospectiva o simplemente recreados con el ánimo de restituir la experiencia tal y como la vivió la protagonista.

En esta línea de recuperación de la experiencia se inscriben varios textos. El primero, *Ulises criollo* (1935), de José Vasconcelos (2006), donde el narrador nos advierte que no puede relatar todo, sólo aquello que reviste importancia en su educación sentimental, pues “[e]l caudal de los recuerdos no es precisamente la cinta del cinema que se desenvuelve rápida o lenta, sino más bien una muchedumbre de brotes arbitrarios” (74). Vendrá después *Flor de juegos antiguos* (1941), de Agustín Yáñez (1968), donde el niño descubre el mundo y lo hace suyo mediante el simulacro (a veces ingenuo y tierno, a veces brutal y doloroso) del juego, y donde la mirada adulta estructura los recuerdos de tal forma que trae al presente la inocencia y las andanzas infantiles y adolescentes. Cierran esta etapa *Un trompo baila en el cielo* (1942) y *Recuerdos de un niño de pantalón largo* (1952) de César Garizurieta (2011). En este autor —y en otros anteriores al medio siglo— la infancia es un paraíso perdido: se accede a ella mediante

un ejercicio mnemotécnico controlado en buena medida, aunque en ocasiones los recuerdos asaltan inesperadamente.

En las narraciones anteriores percibimos el surgimiento paulatino y sólido de un motivo en el siglo xx: la infancia es, en pocos o muchos momentos, solitaria. Dicho motivo adquiere una inusitada presencia a partir del medio siglo. En 1951, Olivia Zúñiga publica *Retrato de una niña triste*, novela que contribuye a la reformulación del tema desde un enfoque que se distancia de la añoranza de la “dorada niñez”. Ese mismo año, Sergio Galindo (1951) publica *La máquina vacía*, libro de cuentos donde la primera parte está dominada por los desengaños y frustraciones de la infancia. En 1954 aparecen dos novelas: *El molino del aire*, de Sergio Magaña (1981), que presenta a un niño de seis años que padece el maltrato de su padre, y *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska (2005), obra donde la inquieta protagonista no corre la misma suerte que otros personajes contemporáneos. Al año siguiente, en *La muerte tiene permiso*, Edmundo Valadés (2000) nos presentan a chicos sensibles que sufren el mundo adulto, sobre todo el protagonista del cuento “La infancia prohibida”. Juan Vicente Melo (1997) publica en 1956 *La noche alucinada*, donde trabaja la inocencia y la incompreensión infantil en dos textos. En 1957, Rosario Castellanos (1989) nos entrega *Balún Canán*, novela estelarizada por una niña que observa impotente cómo la atención familiar es para su hermano por ser varón. De 1958 es *Tiene la noche un árbol*, de Guadalupe Dueñas (1985), donde encontramos varios relatos con menores de edad a merced de la soledad y el miedo. En 1959 Amparo Dávila (2003) y Sergio Pitol (2004) se suman a las reformulaciones de la infancia con algunos textos en sus libros *Tiempo destrozado* y *Tiempo cercado*, respectivamente, y en los cuales difícilmente hallamos niños felices.

En estos párrafos me limito a destacar la irrupción de los escritores de la llamada Generación de Medio Siglo (de la cual es parte Jorge López Páez), fenómeno suficiente para dar cuenta de la abundante reformulación de la infancia y de ciertos motivos (el niño herido, la niña solitaria o el niño huérfano, por mencionar algunos). Este breve panorama nos muestra la ruta, no tan estudiada, de un tema en las letras mexicanas.<sup>1</sup> Algunas nociones críticas y teóricas, como las mencionadas pági-

---

1 Un estudio que allana el camino en este sentido es *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas* (Pasternac et al., 1996), conjunto de valiosos trabajos emprendido por investigadoras de diversas instituciones de educación superior. Continuar las interrogantes y las líneas planteadas en dicho volumen es un trabajo obligado.

nas atrás, pueden coadyuvar en la discusión, pues como señala Guillén (2005): “Por mucho que lo intente, afincándose en la unidad, la tematología no suprime, sino estructura la diversidad de la literatura” (281). Por lo pronto, lo anterior nos sirve para dimensionar el marco donde se encuentra la obra de Jorge López Páez.

### **Primera etapa: recreación de la experiencia**

El primer conjunto de textos donde López Páez privilegia la representación de la infancia se compone de *Los mástiles* (1955), *El solitario Atlántico* (1958), *Mi hermano Carlos* (1965) y *La costa* (1980). Sobre el primer título —volumen de cuentos publicado en la célebre colección “Los presentes” impulsada por Juan José Arreola— se han señalado el universo de provincia en el que se enmarcan las acciones y la sensibilidad de los protagonistas preadolescentes (Negrín, 2004), así como elementos puntuales (en los dos primeros relatos) de la configuración del mundo y de la percepción infantiles (Muñoz Figueroa, 2016); estos acercamientos coinciden en señalar indicios del deseo homoerótico presentes desde los primeros escritos del veracruzano. No obstante, en ambos trabajos apenas se menciona el tercer y último cuento del libro: “El chupamirto”. En éste, López Páez emplea un enunciador que será representativo en sus textos enfocados en la recreación de la infancia: el narrador adulto que recupera en buen grado las limitaciones del personaje niño, desde el cual mediatiza su relato. Al ser un punto de suma importancia en el estudio de la obra del huatusqueño, considero oportuno explicar las implicaciones de dicho narrador, aunque sólo registro las más significativas para efectos de caracterización de los relatos iniciales de su obra con perspectiva infantil.

Relato extenso (38 páginas, acaso novela corta) y profuso en detalles, “El chupamirto” recupera los días de juegos y algunas vivencias que Roberto, el protagonista, tiene con otros niños, pero sobre todo con Angelina, la líder del grupo de amigos y quien ejerce una fuerte influencia en todos ellos. Sin embargo, la relación entre ella y Roberto es algo más compleja, pues cuando éste “paga” su participación en las distintas actividades, es utilizado para abastecer la despensa de la humilde familia de Angelina y, aunque el niño es consciente de esta práctica, no deja de asistir ni denuncia el hecho, pues de hacerlo confrontaría a su amiga y quizá perdería el vínculo con ella. Angelina “compensa” a Beto asignándole roles destacados en los juegos que organiza y, sobre todo, lo complace con ciertas rutinas de caricias que lo erotizan; de



ahí que él tolere el carácter y los métodos de su amiga, pues incluso se beneficia de la determinación y del arrojo que caracterizan a Angelina, quien roba un chupamirto que tienen atrapado los vecinos y “enemigos” (los chinos Sánchez), para obsequiárselo al narrador protagonista. Pese a la cautela de Roberto, el robo es descubierto y el reclamo frente a su abuela lo humilla, con lo cual la derrota es doble: perder algo tan deseado como el ave y hacerlo frente a una figura de autoridad obligado por la acusación de uno de los “enemigos”. Lo único que le queda al abatido niño es acudir al regazo de Angelina para buscar consuelo, como si ella representara una figura materna y de autoridad.

Este resumen extenso puede atajar la impresión de que los textos con temática infantil de López Páez son generosos en detalles y acciones, pero con poca sustancia, apenas con trama. Dicha impresión revela, a mi parecer, lecturas apresuradas que pierden de vista aspectos que configuran el complejo mundo de los adultos donde se intentan abrir paso los personajes niños y adolescentes; más aún: las dilatadas recreaciones nos dan un mosaico detallado de las prácticas familiares y sociales que forman a estos nuevos sujetos, sensibles, quienes posteriormente recordarán y relatarán para entender qué pasó mientras ellos crecían. En este sentido, un mínimo análisis de la instancia narrativa resalta la conciencia de que se narra y se tiene a un público o a un lector que sigue los hechos que recupera el enunciador: “Antes de la casa de Angelina, viniendo de la mía —la de mis abuelos— estaba la casa de los chinos Sánchez, los cuales, principalmente uno de ellos, tienen una gran importancia en lo que sucede después” (López Páez, 1955: 39). El dato es relevante: la distancia temporal entre el presente de enunciación y el presente de relato queda señalada claramente.

Esa conciencia (adulta, lo subrayo) se revela desde los primeros párrafos: “Me preparé para el juego. Me sentía halagado y a la vez irritado, pues siempre los juegos de Angelina exigían de mis nervios una tensión, que sólo por tratarse de sus juegos podía soportar: se tenía que mentir, y ser muy hábil para mentir. Cuando dije: ‘Me preparé para el juego’, quería decir, principié a mentir” (López Páez, 1955: 39). Si bien los personajes infantiles poseen cierta capacidad para distinguir las intenciones de sus amigos o de los mayores, es inequívoca la acotación por parte del adulto que (beneficiado por los años de distancia) deja ver la manipulación de la que era objeto y su participación en una relación de poder que aparenta sencillez por tratarse de juegos de niños, aunque la reflexión y el acto de verbalizarla sólo puede ser ulterior.

Otra marca que suele pasar desapercibida —o se le otorga poca relevancia— es el léxico adulto (son escasos vocablos a lo largo de la narración), mismo que reafirma

el contraste con la “recuperación” del discurso infantil: “Mi tía Raquel, momentos después de que le pedí, me oyó, al pasar corriendo por el comedor, pues las monedas tintineaban *egotistamente* en el bolsillo [...] ‘¿Y qué vas a hacer con tanto dinero?’. Esas preguntas me avergonzaban, pues siempre tenía que mentir, y después me irritaba, hasta llegar a las *ictericias*, por haber tenido que mentir” (López Páez, 1955: 40; mis cursivas). Para cerrar estas marcas del discurso adulto, destaco la relación de poder siempre latente en todos los juegos: Roberto, ya mayor, se recuerda “saboreando el deleite de poder comprarme el placer de la tarde y derrotar a Enrique. Bien sabía que Enrique nunca podría competir conmigo, aunque Angelina era capaz de todo... Sí, de todo” (López Páez, 1955: 41). El niño sabía que con aportar más recursos era segura la preferencia de su amiga; el adulto recupera “el deleite” de su poder adquisitivo, de la distancia social y económica con respecto a sus compañeros de juegos, del “placer” de liquidar a su rival; sin embargo, se sabía manipulado por Angelina, con quien intercambiaba la posición dominante: ella ejercía el control mediante el contacto físico, aunque se prestaba para llevar a cabo las acciones que Roberto evitaba debido a la posición de su familia.

Ahora bien, aún con las evidencias anteriores, en la prosa de López Páez dominan las voces y las vivencias de los niños protagonistas, al tiempo que existe la sensación de acompañar a los personajes principales en su descubrimiento del mundo. Estos artificios destacan a López Páez al contar la infancia; tangencialmente, señalo que estas innovaciones en la narrativa mexicana van de la mano con un incremento considerable de las reformulaciones del tema a partir de la década de 1950. Como lo apunté, en el caso del escritor oriundo de Huatusco identificamos a un enunciador que será característico en novelas como *El solitario Atlántico*, *Mi hermano Carlos* y *La costa*, obras que le valieron el reconocimiento de la crítica literaria y le otorgaron un lugar entre los más destacados creadores de la representación infantil. Para puntualizar la configuración del enunciador de este conjunto de relatos, acordemos que López Páez utiliza a un narrador extra-homodiegético con una focalización interna fija que genera una narración disonante muy cercana a la consonancia. Esto requiere nuestra atención, pues la focalización y la oscilación entre narración consonante y disonante juegan un papel capital en su primera etapa de escritura. La focalización es “un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (Pimentel, 1998: 98); así, el adulto filtra la información por la mente figural de un personaje infantil y “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever

las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figurada” (Pimentel, 1998: 99). Ahora bien, la focalización interna fija (primera persona) tiene diversos grados de convergencia entre el narrador y la conciencia focal, de tal suerte que se puede distinguir o no la personalidad del narrador de la del personaje desde el que se focaliza, lo que resulta en una narración *disonante* o *consonante*. En el primer caso, se puede disociar la personalidad del personaje de la del narrador, mientras en el segundo caso “el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal” (Pimentel, 1998: 105).

Otros aspectos que observamos en “El chupamirto” y que podemos rastrear en las novelas venideras de López Páez son *a*) la participación del personaje principal, regularmente como testigo, en hurtos (*Mi hermano Carlos*) o la participación directa (aunque sin conciencia de ello) en actos que lo terminarán por humillar en público (*El solitario Atlántico* y *La costa*); *b*) la culpa que dicho acto genera, la cual le produce malestares físicos (que devienen en enfermedades reales), lo que desemboca en *c*) un angustioso aislamiento. Pero más importante aún es *d*) la influencia, e incluso manipulación, de un personaje con algo de más edad que el protagonista. En estas travesías en las que se ven envueltos los protagonistas, vale la pena anotarlos, los padres —la autoridad por excelencia— están distantes (en mayor o menor medida) de los chicos, lo que imprime un halo de soledad y marginación a los relatos como apreciamos desde *Los mástiles*; la reiteración de ese par de situaciones (o motivos) es una de las propuestas medulares tanto en este primer conjunto de narraciones de López Páez como en los relatos de la segunda etapa, no obstante el cambio en la estrategia narrativa que detallaremos en el siguiente apartado.

Tras la caracterización de los recursos empleados en “El chupamirto”, señalo que existen acercamientos de las dos novelas siguientes, *El solitario Atlántico* y *Mi hermano Carlos*, donde se describen y analizan los pormenores de las estrategias narrativas que encuentran su claro antecedente en el tercer relato de *Los mástiles*. De lo que se concluye en dichos trabajos, observamos que la focalización y la narración casi consonante en ambas obras nos recrean la percepción infantil del encubrimiento involuntario de un adulterio, en la primera novela (Muñoz Figueroa, 2007), y del doble dolor que provoca la muerte del padre y el próximo matrimonio de la madre viuda, en el caso de la segunda (Muñoz Figueroa, 2013). Es notorio en este conjunto de textos que López Páez afina su estrategia para entregarnos pasajes difíciles en las experiencias vitales de los tres protagonistas, lo que abona en la reformulación de la infancia como un periodo que no siempre es feliz (lo opuesto al lugar común que se

popularizó durante buena parte del siglo pasado), sino que entraña cierta hostilidad por parte de los adultos y sus dinámicas para educar y controlar a niñas y a niños.

Quince años después de la publicación de *Mi hermano Carlos*, Jorge López Páez devuelve el protagonismo a un menor de edad en *La costa*. El autor veracruzano presenta una vez más la fórmula narrativa que ya documentamos (que aparenta simplicidad técnica), aunque ahora las experiencias recreadas son propias de la adolescencia y las situaciones se vuelven más complejas. Por lo anterior, repaso brevemente ciertos aspectos de la novela; algunos, incluso, se volverán recurrentes en la siguiente etapa de representaciones infantiles y adolescentes de López Páez.

Las andanzas de Ismael (el personaje central) se alternan en dos escenarios: un poblado cercano al puerto de Veracruz y la Ciudad de México; las del trópico nos traen ecos de otros personajes que descubren y disfrutan las bondades de la naturaleza, como lo hicieron los niños de *Los mástiles* y el protagonista de *El solitario Atlántico*, mientras que las que se desarrollan en el otrora Distrito Federal recuerdan a las exploraciones de Sebastián, personaje principal de *Mi hermano Carlos*. Como sucede con los personajes mencionados, el protagonista de *La costa* es expulsado del paraíso donde, paradójicamente, sufría soledades y miedo.

A diferencia de las limitaciones experimentadas por los niños en las historias previas, la enunciación de Ismael adulto recupera temporadas de aislamiento voluntario donde pretende disfrutar la distancia que mantiene con el resto de su familia, pero las más de las veces padece la soledad. Si creemos que él y sus compañeros de aventuras gozan de una mejor etapa que la infancia, vemos que sufren las manipulaciones y las normas del mundo adulto al que son apurados a incorporarse; constancia de ello es el punto de quiebre que representa en la vida de estos menores el decidir la carrera universitaria que estudiarán para cumplir con las expectativas familiares. En el caso de las hermanas y amigas del protagonista, obedecen las instrucciones de sus madres, quienes se preocupan por las buenas apariencias y se ocupan para que sus hijas se casen con los mejores candidatos posibles, mismos que las madres deben autorizar.

Con *La costa*, López Páez cierra la fórmula narrativa de su primera etapa con la infancia como eje principal y contada por el propio narrador protagonista, quien detiene su relato cuando las consecuencias de algún acto o revelación están a punto de impactar considerablemente en su vida. Así, se conserva la distancia temporal entre narrador y sujeto narrado; de ahí que la ausencia de reflexiones, juicios y valoraciones por parte del adulto siga caracterizando a la voz narrativa, pues mantiene las limitantes (infantiles o adolescentes) que no le permiten evaluar los sucesos que lo

llevan al conflicto que estalla casi al final de las acciones relatadas. Por lo tanto, propongo caracterizar esta etapa por su marcado interés en privilegiar la recreación de la experiencia mediante las restricciones impuestas al narrador, lo cual está acorde con las limitaciones propias de la mente infantil del personaje principal.

### **Segunda etapa: contar las diversas infancias**

Luego de *La costa*, Jorge López Páez tardó veinte años en dar al público otra novela con un menor de edad como figura central. No obstante, el autor veracruzano no abandonó el tema puesto que durante los años ochenta y noventa (e incluso antes) dio a conocer relatos protagonizados por niños o adolescentes; varios de estos textos encontraron lugar en los volúmenes de cuentos que López Páez publicó en la última década del siglo pasado y en la presente centuria. Asimismo, dio a conocer otras dos novelas donde los jóvenes son las figuras centrales. En contraste con los textos del apartado anterior, las narraciones restringen menos su foco a la conciencia del personaje, y el narrador avanza tanto en la cronología de las acciones referidas que llega, en ocasiones, a empatar el presente del relato con el presente de la enunciación. El artificio de “acompañar y escuchar” a un niño queda en segundo plano ante el ejercicio de memoria del adulto, quien a veces “cede” el protagonismo a una figura atractiva para el “yo narrado”, dando más peso a la modalidad de narrador testigo —continuidad y cambio entre ambas etapas: motivos que persisten y estrategia narrativa que muta—. Por ello, propongo caracterizar esta segunda etapa por las modificaciones en la enunciación, así como por la incorporación de motivos que reflejan algunos cambios que experimenta la realidad representada por López Páez.

Las características puntualizadas líneas arriba son plasmadas por López Páez en cuentos de *Doña Herlinda y su hijo* (1993), *Lolita, toca ese vals* (1994), *De Jalisco las tapatías* (1999), *El nuevo embajador y otros cuentos* (2004), así como en algunos que aparecen en las antologías publicadas por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2000 y 2002 y por el Fondo de Cultura Económica en 2012. Igualmente, tales rasgos se observan en las novelas *Donde duermen las güilotas* (2000), *Mi padre el General* (2004) y *¡A huevo, Kuala Lumpur!* (2012), aunque con desarrollos más amplios y otras peculiaridades que destacaré en su momento.

Antes de abordar las narraciones, considero que no es ocioso indicar cómo la infancia rebasa los textos protagonizados por menores, pues el tema conforma una

red de vasos comunicantes en la obra de López Páez. Para ello, transcribo un fragmento considerable de la novela *Los cerros azules* (Premio Xavier Villaurrutia 1993), donde un narrador en tercera persona (de los escasos ejemplos que encontramos en la prosa de López Páez) nos ofrece un pasaje angustioso para Celestino, el protagonista, quien atestigua las últimas horas de vida de su padre:

Al ver a don Pedro respirar tan angustiadamente le vinieron los recuerdos de niño cuando, *sin que nadie notara su presencia*, vio la agonía de don Inocencio, su abuelo paterno, y *nadie hubiera sabido que estaba ahí*. Vino el momento en que su abuelo cesó de respirar. Una mujer corrió por un espejo, lo acercó a la boca, y gritó: “¡Ya murió, ya murió!” Las mujeres gritaron, se acercaron a la cama con sus plañidos, y Celestino hubiera podido presenciar todo aquello como un espectáculo, hasta el momento en que vio a su padre, don Pedro, de espaldas a la cama, con un gesto de profundo dolor, tomarse las manos, entrelazando los dedos, y escurrírsele unas lágrimas, que en vano intentaba retener. *Entonces se sintió Celestino desprotegido, huérfano en el mundo, como si su última isla fortificada hubiera sido tragada por el mar*. Dio un grito, un chillido sin contención, que hizo volver a todos los presentes, al tiempo que corrió a abrazar las piernas de su padre.

*Los recuerdos se agolparon confusos: el rostro de su madre angustiado, tratando de ocultar sus lágrimas*. El sonido de sus propios sollozos histéricos al tiempo que *lo levantaba un jinete sobre su montura, no podía acordarse del rostro, ni del nombre, lo sentó en la cabeza de la silla*. Empezó a trotar, y el miedo a caer, hizo cesar sus llantos. Más tarde, en patio misterioso, y más que patio un huerto plantado de cidros y éstos cargados de las monstruosas y amarillas cidras de delicioso olor, y unos niños mayores que él, comentaban que sólo se comía la cáscara de los frutos, él deseaba llevarle una a su madre, y al intentar cargarla, era tan grande o él tan pequeño que fue imposible. Después estuvo en la alameda jugando con los mismos niños. Y esa noche en una pieza grande, pintada de blanco, dizque alumbrada por un foco, les contaban a un grupo un cuento, tal vez una mujer, en que intervenían enanos, duendes, castillos, príncipes y ogros malvados. Los ojos de él se fijaban en las múltiples alcayatas de donde pendían reatas, espuelas, cuartas, marcas para herrar, y sobre una puerta sin marco, simulando éste una serie de herraduras clavadas en la pared. Interrumpieron el cuento los pasos del jinete, sus botines llenos de lodo. Al día siguiente estuvo en un arroyo, después en uno diminuto que le permitió atrapar unos pececitos. Ya

entrada la noche aparecieron sus padres, doña Adela de negro, su cabeza cubierta por un chal, su padre, don Pedro, lo abrazó. *A Celestino lo sobrecogió una ya conocida emoción: volvió a encontrar un refugio, fuerte, inquebrantable. Y en ese instante automáticamente se volvió a ver a su alrededor, como si esperara encontrarse.* Los pasos precipitados de doña Adela y los que supuso serían los de Tacha, lo hicieron ponerse en guardia. (López Páez, 1993: 195-196; mis cursivas)

En este pasaje, que resulta una suerte de síntesis de la infancia en la obra de López Páez, encontramos el sentimiento del niño casi invisible para los demás (“sin que nadie notara su presencia [...] nadie hubiera sabido que estaba ahí”); el refugio del protagonista amenazado o eliminado por el agua (“como si su última isla fortalecida, hubiera sido tragada por el mar”); la importancia de una ordenada y significativa evocación adulta frente al “desorden” de una mente figural (“Los recuerdos se agolparon confusos: el rostro de su madre angustiado, tratando de ocultar sus lágrimas”); la opinión y la voluntad del niño no se toman en cuenta y se le aparta (“lo levantaba un jinete sobre su montura, no podía acordarse del rostro, ni del nombre, lo sentó en la cabeza de la silla”); la vida ya vivida y ahora recordada para sobrellevar o reconciliarse con el presente (“A Celestino lo sobrecogió una ya conocida emoción: volvió a encontrar un refugio, fuerte, inquebrantable. Y en ese instante automáticamente se volvió a ver a su alrededor, como si esperara encontrarse”). Aunque el fragmento responde a otro tipo de enunciación, reúne muchas de las experiencias de un personaje infantil/adolescente característico de la prosa de López Páez y sintetiza lo que el protagonista de *El solitario Atlántico* denominó “el círculo maldito de mi edad” (López Páez, 1985: 50).

Además de exhibir numerosas constantes de ambas etapas, la extensa cita resalta un motivo que tiene su antecedente directo en *Mi hermano Carlos*, la orfandad, sentimiento que aparece como una lejana posibilidad para los protagonistas de varios relatos, y que en la novela mencionada es un hecho consumado para Sebastián, quien sufre la pérdida de su progenitor. Asimismo, esta cita nos permite observar la relación padre e hijo, que, si bien aparece en *El solitario Atlántico* y *La costa*, tendrá una mayor fuerza en ciertos textos de la segunda etapa (como en *Mi padre el General*), lo mismo que la orfandad (*Donde duermen las güilotas* y *¡A huevo, Kuala Lumpur!*). Evocar los pasajes donde la soledad y los temores embargaron a los protagonistas son el motor que impulsa a los enunciadores adultos de algunas historias; la orfandad o las relaciones con el padre marcan (de distintas formas) el presente de los personajes centrales,

por ello se convierten en motivos reiterados de la segunda etapa de la narrativa de Jorge López Páez.

De vuelta con los relatos protagonizados por niñas (lo cual será una novedad) y niños, divido el resto de las narraciones en cuento y novela, y más que una cuestión genérica privilegio el orden cronológico, pues en la década de 1990 aparecen tres colecciones de cuentos; además, varios de los relatos de infancia que aparecerán en libros a partir del año 2000 lo hicieron en publicaciones periódicas antes de que terminara el siglo. Ésos son los criterios por los que primero abordo la prosa breve y sus excepciones (pues algunos textos son susceptibles de estudiarse desde la categoría de novela corta); luego, las tres novelas que ven la luz en el siglo XXI.

En la vasta producción del maestro veracruzano contamos seis libros de cuentos: *Los mástiles*, *Los invitados de piedra* (1972), *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos*, *Lolita, toca ese vals*, *De Jalisco las tapatías* y *El nuevo embajador y otros cuentos*; también cuenta con un par de antologías. Valga señalar, como mero apunte, que un número considerable de estos cuentos apareció previamente en publicaciones periódicas; sin embargo, otros textos no han sido recogidos en forma de libro, labor de compilación que se antoja ardua y se mantiene como asignatura pendiente. Me concentro en los cuentos publicados en libros. Cabe observar que los volúmenes que vieron la luz antes de finalizar el siglo pasado muestran ciertos rasgos de conjunto. Sin contar *Los mástiles* (breve libro donde impera la niñez) y *Los invitados de piedra* (donde no hay evocaciones de la infancia), propongo las siguientes constantes en los relatos breves, mismas que son extensivas en gran medida a las novelas que abordaremos páginas adelante:

1. Existe una alta recurrencia geográfica en los relatos de *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos*, *Lolita, toca ese vals* y *De Jalisco las tapatías*; poblados y ciudades de Jalisco son los escenarios en los libros primero y tercero, en tanto que locaciones de Veracruz cumplen con dicha función en *Lolita, toca ese vals*. Ambas entidades del país, junto con el entonces Distrito Federal, son los espacios más frecuentes en la obra de López Páez; incluso, ya sea que la acción se desarrolle por completo en esos sitios o que sirvan como punto de partida o regreso, constantemente se aprecia el tránsito entre esos dos estados y la capital del país. Con apariciones esporádicas encontramos lugares como Acapulco, Baja California y otros puntos de la república, lo mismo que ciudades de otros países.



2. Como mencioné, no son pocas las ocasiones en que el narrador protagonista “cede” su papel principal y el relato se concentra en algún familiar o en una amistad o persona cercana que posee una gran personalidad y genera expectativas en el entorno del enunciador, dando como resultado que la narración autobiográfica oscile y posea rasgos de narración testimonial, de lo cual nos percatamos, incluso, desde el título de los textos (“Tibur” o “Tío Chucho”, por ejemplo).
3. Ya sea una narración autodiegética o una testimonial, el enunciador adulto claramente “se deja ver” en uno o más pasajes del relato y son abundantes los casos donde al inicio de su narración destaca la importancia de la anécdota o del interés que le causó el personaje en turno. Esta peculiaridad permea casi en su totalidad al segundo conjunto de relatos.
4. A diferencia de los libros aparecidos en los años noventa, los temas tan diversos de los relatos de *El nuevo embajador y otros cuentos* permiten suponer que Jorge López Páez aprovechó la oportunidad de reunir textos (sin la unidad de volúmenes previos) que aparecieron en publicaciones periódicas (de algunos es posible señalar su primera aparición) y otros que no encontraron cabida en libros previos. Ejemplo de ello son “Mi gran amigo Fedé”, publicado en 1990, y “Tía Tota y Totita”, de 1982; incluso este segundo caso se anunció como un avance de novela en el suplemento *Sábado del Unomásuno*.
5. No pasemos por alto que las antologías responden a los intereses de “superlectores”, como los llama Guillén (2005: 375), y recogen lo que puede atraer al público que entra en contacto por primera vez con la prosa de López Páez. Debido a ello, las selecciones de Juan José Reyes (López Páez, 2002) e Ignacio Trejo Fuentes (2000) coinciden en mostrar lo que varios críticos han identificado como lo característico de la prosa de Jorge López Páez: un estilo sencillo, dotado de un humor incisivo que desnuda las situaciones aparentemente comunes que se cargan de múltiples significados. Ambos destacan la infancia como uno de los temas preferidos e incluyen algún texto con protagonista infantil.

Valgan estas apreciaciones generales para enmarcar las historias de niñez de la segunda etapa y, sobre todo, para apreciar las reformulaciones del tema y de los motivos en la narrativa del huatusqueño. Los primeros textos que responden a los puntos anteriores se publicaron en *Doña Herlinda y su hijo*, pero los reunidos en *Lolita, toca ese vals* (Premio Internacional de Cuento “La Palabra y el Hombre” 1992) ejemplifican

con claridad la nueva orientación que imprime Jorge López Páez, que coincide con la reaparición de dos motivos: el niño enfermo (sobre todo, de las vías respiratorias, como ocurre con el protagonista de “Hormigas”, en *Los mástiles*) y el infante que migra para continuar sus estudios en la capital del país (como ocurre en *La costa*). Sobre los relatos *Florita* y *Tibur*, estudiados como novelas cortas, se ha destacado que “el adulto se entrega a la recuperación de momentos, que en ocasiones se perciben como pequeñas biografías (aunque incompletas), para dimensionar a los actores que estuvieron presentes en algún pasaje de su vida y han dejado huellas indelebles, marcas que sólo la narración autodiegética con tintes testimoniales puede coadyuvar en su comprensión” (Muñoz Figueroa, 2019).

Mención aparte merecen las historias del volumen *De Jalisco las tapatías*, libro que será un punto de inflexión en la trayectoria de Jorge López Páez. Primero, por la movilidad social y geográfica en que se ven involucrados los protagonistas, con todos los cambios que eso implica: diversos puntos del occidente de México son el escenario o el punto de partida para que los personajes inicien su viaje, ya sea a otra parte del país o hacia Estados Unidos, lo cual registra el constante movimiento migratorio hacia el norte del continente. En segundo lugar, asistimos a la representación (en sentido amplio) de diversas infancias: la de un chico que padece de sus facultades mentales (“Los tres broches”), la de otro con preferencia sexual que será aceptada sin tapujos (“Casi braceros”), además de encontrar a dos niñas protagonistas (“Los tres broches” y “La amiga de mi madre: Isadora Uriarte”). Quizá parezcan datos irrelevantes, pero la inclusión de dichos personajes permite apreciar la consolidación del amplio e incluyente repertorio que conformó López Páez; si los padres divorciados, las madres solteras y los homosexuales, por destacar a algunos, fueron integrados en los relatos del huatusqueño de manera constante y progresiva, la posterior incorporación de otros actores usualmente marginados arroja una mayor representación del mundo cotidiano en cuentos y novelas, lejos de un guiño a lo “correcto” por parte del autor. Tales cambios —y otros que se verán a continuación— serán representados en *El nuevo embajador y otros cuentos*, así como en textos incluidos en las antologías mencionadas.

No sólo eso: las innovaciones de López Páez crean vasos comunicantes al interior de su prosa, y, con frecuencia, representan sujetos que van a contrapelo de las figuras convencionales de niños intrépidos y niñas delicadas. Ejemplares son las protagonistas de los cuentos arriba mencionados y que tienen parentesco con otras del universo narrativo de López Páez: Angelina (“El chupamirto”) y Anaez (*El solitario*

*Atlántico*), quienes poseen un carácter más fuerte que el protagonista masculino. Si trazamos la ruta resiliente que han seguido varios personajes masculinos, registremos esta otra constante: las compañeras tenaces y decididas que motivan —e incitan— a que los niños crucen algunos umbrales (invitándonos a revisar estas historias desde el marco cultural judeocristiano). No vacilo en destacar que López Páez configura a sus protagonistas varones, en cuentos y novelas, como seres sensibles —que externan fuerza de carácter en determinados momentos— que contrastan, en algunos textos, con amigas y compañeras de juegos con mayor destreza física y de carácter más firme.

Si repasamos detenidamente ciertos rasgos de los personajes, lo anterior no sólo nos permite una caracterización novedosa de infantes, sino que perfila una nueva posibilidad de evaluar la configuración de los niños (varones) en la obra de López Páez: sensibles y temerosos, en efecto, pero que desgastan el tremendo lugar común de que “los niños no lloran”. La sensibilidad representada por estos protagonistas es transgresora, un tanto a contracorriente de lo que se había mostrado en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo xx.

Cierran la segunda etapa las novelas que completan el corpus propuesto para este trabajo. Tal como ocurre en los cuentos, el autor se decanta por una narración autodiegética donde restringe en menor grado las valoraciones del enunciador adulto acerca de los acontecimientos que evoca. Me interesa destacar, de manera breve, dos asuntos que aparecen en este trío de novelas: primeramente, el punto de arranque del presente del relato y el posterior emparejamiento con el presente de enunciación, cuando el narrador es un adulto joven; después, el tratamiento del tema gay en la prosa de Jorge López Páez y su vinculación con el protagonista menor de edad.

En *Donde duermen las güilotas* y *¡A huevo, Kuala Lumpur!* los primeros acontecimientos tienen lugar en la temprana adolescencia del protagonista, lo que emparenta a estas obras con *La costa* debido a las interrogantes propias de esa edad que asaltan a los personajes centrales, quienes pretenden conducirse como jóvenes, aunque la infancia apenas ha quedado atrás. Precisamente ese trance entre una etapa vital y otra queda plasmado con gran detalle en las obras de López Páez. En cambio, en *Mi padre el General* el lector acompaña a Miguel, el protagonista, desde antes de que cumpla ocho años y pierda a su tía Chepa, su figura materna. Además de lidiar con la temprana muerte de su madre (a los cuatro años), Miguelito tiene la difícil misión de no defraudar a su padre, un militar de la Revolución mexicana que obtuvo un alto rango y que llega, incluso, a ser gobernador de Baja California. Son años muy duros para el niño, los cuales como adulto recuerda así: “Casi todo lo que viví lo he comprendido

mucho tiempo después. En esos momentos, niño inocente, no me di cuenta de que era manipulado, quizá sin malas intenciones: las personas mayores querían vivir y lo hicieron y, a la vez, calcularon que si actuaban abiertamente podrían herirme, y a eso se debió la conducta de mi padre y de otras personas” (López Páez, 2004: 88).

Lejos de la visión infantil, ahora escuchamos con claridad al adulto evaluar sus vivencias desde su presente de enunciación y algo similar ocurre en las otras dos novelas al referirse a la etapa adolescente. En estos textos el presente del relato “avanza” hacia el presente de enunciación y no existe una historia “trunca” que genera expectativas sobre lo que ocurrió, como en las novelas de la primera etapa; por el contrario, “acompañamos” a narradores protagonistas que han vivido (y sobrevivido) a toda clase de trances. Son enunciadores resilientes que comparten con sus narratarios sus trayectorias vitales hasta alcanzar el presente. Lo anterior lo constatamos en los diálogos finales de *Donde duermen las güilotas*, obra que posee una peculiaridad sobre el resto de los textos, pues no sólo hay cavilaciones sobre los años juveniles, sino que la enunciación adopta un tono confesional: con esta forma discursiva se le relata la vida a una persona, por lo regular de confianza, para explicarle cómo los eventos diegéticos incidieron en la formación, y en la condición actual, del adulto que evoca las experiencias vividas. Cito las líneas que cierran la novela:

—*Me dejas con muchos cabos sueltos.*

—Puedo anudar unos, en cuanto a mí se refiere. Mis inseguridades fueron apañadas por Charo; mientras no se casó, me ayudó al inicio del negocio. Luego, quizás no lo creas, pero me sucedió: me encontré en un bar especializado a un danés, fíjate, profesor de economía matemática, alto, pelirrojo, que me gustó. Lo vi tan perdido, en ese entonces con su media lengua, que me dio fortaleza, seguridad, el poder apoyarlo, darle seguridad y refugio. Todavía vivo con él.

—*Por lo visto para siempre. Y a propósito, ¿de qué vive?*

—Obvio: se convirtió en chacharero.

—¿Tramposo?

—No todos somos.

—*Entonces dime tu opinión sobre ellos.*

—Son de las cosas que se guardan en la Caja Negra, como dice nuestro poeta Lizalde; esto es, no se divulgan. Hay de todo, como en la feria. Ni manera que te dé una cátedra de sociología sobre los anticuarios. Si me atreviera a generalizar te podría decir que hay muchos como tú y yo.

—¿Qué quieres decir, que estamos ricos?

—No: que somos jotos. A propósito, para que veas lo difícil que es generalizar: en la mismita Guadalajara hay tres que no lo son. (López Páez, 2000: 171-173)

Este diálogo me permite transitar al último asunto de este trabajo. En el nuevo siglo, y a la par de la representación de la niñez y de la pubertad, Jorge López Páez plasma en su novelística otra veta que ha sido muy reconocida en su carrera y que ya se había perfilado desde los primeros cuentos: la homosexualidad. Mientras en *Los mástiles* fueron muy sutiles las menciones, y en algunos cuentos de los años ochenta (y años posteriores) se percibe con mayor claridad, en *Donde duermen las güilotas* y en *¡A huevo, Kuala Lumpur!* los protagonistas muestran plenamente su orientación sexual, con menos temores y prejuicios, aunque con ciertas precauciones ante las reacciones sociales. Por lo que respecta a *Mi padre el General*, si bien el protagonista no es gay, sí lo es un amigo muy cercano, pero no causa rechazo ni mayor problema en el protagonista y demás personajes. Esto refuerza la diversidad ya representada en los cuentos, misma que en las novelas adquiere un mayor desarrollo. Infancia (y adolescencia) y homosexualidad tienen varios y considerables puntos de encuentro en cuentos y novelas de López Páez.

Sin embargo, no siempre son gozosas las iniciaciones. Por ello, reviste mayor importancia el relato del adulto que busca sanar esos momentos no sólo de orfandad y tristeza, sino de abuso; de ahí que insista en calificar de resilientes a estos narradores. Cito lo que le ocurre al protagonista de *¡A huevo, Kuala Lumpur!*:

Lo grave fue que llegó Baltazar, no sé a qué horas, creí que era para cerciorarse de si me había puesto mi piyama. Todo esto entre sueños, después sentí inéditas cosquillas en los intersticios de los dedos de mis pies, los que instintivamente encogí. Yo todavía era un niño de once o doce años, como si me estuvieran arrullando en los brazos de Baltazar. Su barba rozaba mi cuello [...] y mi risa acabó por despertarme. Sentí su enorme boca en mi sexo, me acordé de Caperucita e intenté levantar mis rodillas para protegerme. Yo era todo miedo y cosquillas, mientras sus ruidos me parecían extrañísimos. (López Páez, 2012: 11-12)

Este tipo de violencia queda lejos de la representada en obras donde la huella del narcotráfico o de la trata de personas resulta avasalladora. No obstante, López Páez introduce en sus reformulaciones de la infancia, cerca del final de su amplia trayectoria, algunos elementos que han sido visibilizados y cuestionados en años recientes.

Así, el abanico de personajes y situaciones en la prosa de Jorge López Páez resulta un atractivo campo de estudios críticos.

## Conclusiones

“Quien cita y repite, valora lo repetido, no calcando sino recalcando”, expresa Guillén (2005). Retomo estas palabras para aquilatar la prolífica reformulación de la infancia por parte de López Páez. A lo largo de las páginas del presente artículo ha quedado plasmado un panorama de las consistencias y las variantes que Jorge López Páez tejió entre relatos breves, novelas cortas y novelas a lo largo de su carrera. Durante casi seis décadas, este autor veracruzano trabajó distintos motivos que podríamos agrupar en unas cuantas casillas: soledad, orfandad, abandono, entre otros; sin embargo, en cada oportunidad se presenta un texto que se reconoce en los primeros textos y apunta hacia los últimos. Motivos recurrentes, reformulación constante.

Lo anterior le permitió a López Páez destacar entre los autores que cambiaron el paradigma de la representación infantil en la década de 1950 —aquel que proclamaba la dorada niñez— por otro que nos mostró el lado amargo de la infancia. Con el tiempo, López Páez consolidó en su obra la más constante y versátil reelaboración del tema, de los motivos, mismos que se adaptaron a los tiempos y a las circunstancias contemporáneas en la medida de lo posible. De ello nos dan pruebas los niños protagonistas que hemos invocado en este trabajo. Asistimos a un desfile de figuras solitarias, avergonzadas, enfermizas y temerosas. Afortunadamente, los menores no sufren todo el tiempo en las historias de Jorge López Páez, pues gracias a juegos y exploraciones en espacios familiares o desconocidos, por ejemplo, disfrutaban y se divertían, aunque quizá por eso sea más evidente el contraste cuando son acorralados por las circunstancias desfavorables y comprenden que no pueden escapar de “el círculo maldito de mi edad”, como lo declaró el protagonista de *El solitario Atlántico*. Definitivamente, no todo tiempo pasado fue mejor.

## Referencias bibliográficas

BELLER, Manfred. (2003). “De *Stoffgeschichte* a *Tematología*. Reflexiones sobre el método comparatista” (Helena Caballero Herrero, Trad.). En Cristina Naupert (Comp.),

*Tematología y comparatismo literario* (pp. 101-153). Arco/Libros. (Obra original publicada en 1970)

BLANCO, José Joaquín. (2002). “Prólogo”. En Jorge López Páez, *Antología* (Juan José Reyes, Comp.; pp. 7-19). Universidad Nacional Autónoma de México.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Biblioteca Nueva.

CAMPOBELLO, Nellie. (2013 [1931]). *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*. Era.

CARBALLO, Emmanuel. (1990). *Notas de un francotirador*. Gobierno del Estado de Tabasco.

CASTELLANOS, Rosario. (1989 [1957]). *Balún-Canán*. En *Obras I. Narrativa* (Eduardo Mejía Comp.; pp. 11-228). Fondo de Cultura Económica.

CHARDIN, Philippe. (1994). “Temática comparatista”. En Pierre Brunel e Yves Chevrel (Dirs.), *Compendio de literatura comparada* (Isabel Vericat Núñez, Trad.; pp. 132-147). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1989)

DÁVILA, Amparo. (2003 [1959]). *Tiempo destrozado*. Fondo de Cultura Económica.

DUEÑAS, Guadalupe. (1985 [1958]). *Tiene la noche un árbol*. Fondo de Cultura Económica; Secretaría de Educación Pública.

ESPINASA, José María. (1995). *El tiempo escrito*. Ediciones sin Nombre.

FRENZEL, Elizabeth. (2003). “Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas” (Silvia Outón Argibay, Trad.). En Cristina Naupert (Comp.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 27-52). Arco/Libros. (Obra original publicada en 1993)

GALINDO, Sergio. (1951). *La máquina vacía*. Fuensanta.

GARIZURIETA, César. (2011). *Un trompo baila en el cielo y otros relatos* (Dafne Iliana Guerra Alvarado y Raquel Mosqueda Rivera, Eds.). Universidad Nacional Autónoma de México.

GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Tusquets Editores.

LÓPEZ PÁEZ, Jorge. (1955). *Los mástiles*. Los Presentes.

- LÓPEZ PÁEZ, Jorge. (1985 [1958]). *El solitario Atlántico*. Fondo de Cultura Económica; Secretaría de Educación Pública.
- LÓPEZ PÁEZ, Jorge. (1993). *Los cerros azules*. Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ PÁEZ, Jorge. (2000). *Donde duermen las güilotas*. Lectorum.
- LÓPEZ PÁEZ, Jorge. (2002). *Antología* (Juan José Reyes, Comp.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ PÁEZ, Jorge. (2004). *Mi padre el General*. Plaza y Janés.
- LÓPEZ PÁEZ, Jorge. (2012). *¡A huevo, Kuala Lumpur!*. Fondo de Cultura Económica.
- MAGAÑA, Sergio. (1981 [1954]). *El molino del aire*. Universidad Veracruzana.
- MELO, Juan Vicente. (1997 [1956]). *La noche alucinada*. En *Cuentos completos* (pp. 115-200). Instituto Veracruzano de Cultura.
- MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio. (2007). “La narración de la soledad (El narrador de *El solitario Atlántico* de Jorge López Páez)”. En Joel Dávila Gutiérrez (Ed.), *Literatura hispanoamericana: cruces y contrastes* (pp. 103-118). Universidad Autónoma de Tlaxcala; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta; Siena Editores.
- MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio. (2013). “Una angustia compartida. Análisis de la voz narrativa de *Mi hermano Carlos* de Jorge López Páez”. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, (13), 97-115. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/110>
- MUÑOZ FIGUEROA, Jorge. (2016). “Acercamientos a la representación de la infancia y la homosexualidad en *Los mástiles* de Jorge López Páez”. *Decires*, 16(20), 103-118. <https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2016.16.20.293>
- MUÑOZ FIGUEROA, Jorge Antonio. (2019). “Las revelaciones morosas. La evocación de la infancia en dos novelas cortas de Jorge López Páez”. En Gustavo Jiménez Aguirre y Verónica Hernández Landa Valencia (Eds.), *Ligera de equipaje: itinerarios de la novela corta en México* (pp. 63-72). Universidad Nacional Autónoma de México.
- NAUPERT, Cristina. (2001). *La temalogía comparatista. Entre teoría y práctica*. Arco/Libros.
- NEGRÍN, Edith. (2004). “Cuentos para vencer a la muerte: 1954-1957”. En Alfredo Pavón (Ed.), *Cuento muerto no anda (La ficción en México)* (pp. 43-80). Universidad



Autónoma de Tlaxcala; Instituto Nacional de Bellas Artes; Instituto Tlaxcalteca de la Cultura.

PASTERMAC, Nora; DOMENELLA, Ana Rosa; GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (Coords.). (1996). *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. El Colegio de México.

PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI; Universidad Nacional Autónoma de México.

PIMENTEL, Luz Aurora. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Universidad Nacional Autónoma de México; Bonilla Artigas Editores; Iberoamericana.

PITOL, Sergio. (2004). *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica.

PONIATOWSKA, Elena. (2005 [1954]). “Lilus Kikus”. En *Obras reunidas I. Narrativa breve* (pp. 25-52). Fondo de Cultura Económica.

SILVA Y ACEVES, Mariano. (1999 [1920]). *Animula*. En *Obras*, (pp. 35-52). Consejo Municipal para la Cultura y las Artes.

TREJO FUENTES, Ignacio. (2000). “La narrativa alucinante de Jorge López Páez” (nota introductoria). En *Jorge López Páez, Material de Lectura* (pp. 3-6). Universidad Nacional Autónoma de México

TREJO FUENTES, Ignacio. (2005). “Para leer a López Páez” (en línea). *Revista de la Universidad de México*, (20), 82-84. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/6631353a-fa1d-44c7-a882-0bcd1d8f292a?filename=para-leer-a-lopez-paez>

TROCCHI, Anna. (2002). “Temas y mitos literarios”. En Armando Gnisci (Dir.), *Introducción a la literatura comparada* (Luigi Giuliani, Trad.; pp. 129-169). Editorial Crítica. (Obra original publicada en 1999)

TROUSSON, Raymond. (2003). “Los estudios de temas: cuestiones de método” (Nuria González Albaladejo, Trad.). En Cristina Naupert (Comp.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 87-100). Arco/Libros. (Obra original publicada en 1980)

VALADÉS, Edmundo. (2000 [1955]). *La muerte tiene permiso*. Fondo de Cultura Económica.

VASCONCELOS, José. (2006 [1935]). *Ulises criollo*. Porrúa.

YÁÑEZ, Agustín. (1968 [1941]). *Flor de juegos antiguos*. En *Obras escogidas* (pp. 1199-1317).  
Aguilar.

ZÚÑIGA, Olivia. (1951). *Retrato de una niña triste*. Et Caetera.



LOS ACTOS DE HABLA EN LA LITERATURA:  
UNA PROPUESTA OPERATIVA DE LA TEORÍA AL ANÁLISIS TEXTUAL

*SPEECH ACTS IN LITERATURE:*  
AN OPERATIVE PROPOSAL FROM THEORY TO TEXTUAL ANALYSIS

**Nino Angelo ROSANÍA MAZA**

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA | Puebla, México  
Contacto: ninorosania@gmail.com

**Andrea COGHI**

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MONTERREY—CAMPUS PUEBLA | Puebla, México  
Contacto: acoghitec@gmail.com

**Resumen**

El presente trabajo procura ser una contribución teórica a la pragmática de la comunicación literaria en su empresa por integrar el discurso literario en el mismo modelo básico del lenguaje natural que constituye el resto de las actividades de la comunicación humana. La perspectiva adoptada, como columna vertebral del ensayo, es la de Joseph Hillis Miller quien, al elaborar una crítica mordaz a Austin, permite plantear la posibilidad de utilizar la teoría de los *actos de habla* como una importante herramienta de análisis literario. En primera instancia, será presentado un esbozo de la ya conocida teoría de *actos de habla* de Austin. En la segunda parte, se sintetizarán una serie de dinámicas en las que las observaciones de Joseph Hillis Miller apuntan hacia una posible separación de los actos performativos —incluyendo los ilocutivos como parcialmente performativos— en forma de un tentativo esquema de sistematización. Finalmente, el último apartado, presentará una pequeña muestra de aplicación de estas categorías en un peculiar cuento del escritor catalán Enrique Vila-Matas, “Chet Baker piensa en su arte”, que se coloca provocativamente en el límite entre una prosa de ficción y un modelo de tex-

**Abstract**

The present work tries to be a theoretical contribution to literary communication pragmatics in its attempt to integrate the literary discourse in the same basic model of natural language that forms the rest of human communicative activities. The adopted perspective, as a common mainframe of this article, is the one by Joseph Hillis Miller who, while elaborating a harsh criticism of Austin, allows to establish a possibility to use the speech-acts theory as an important tool for literary analysis. First of all, a draft of the well-known theory of speech acts by Austin will be drawn. In the second part of the article, a series of dynamics from the observations by Hillis Miller will be synthesized, as they point to a possible separation between performative acts—including illocutionary acts as partially performative—in the form of a possible synthesis scheme. Finally, the last section will introduce a brief sample of application for these categories in a peculiar short story by Catalan writer Enrique Vila-Matas, “Chet Baker piensa en su arte”, which sets itself provocatively on the border between fictional prose and a model for a non-narrative text. This experiment analysis of a theory and its possible application will then be useful to

to no-narrativo. El ejercicio analítico, tanto de la teoría como de su posible aplicación, servirá entonces para observar el poder revelador del género literario como parte imprescindible del estudio de la lengua.

**Palabras clave:** actos del habla; lingüística; literatura; pragmática; análisis del discurso literario; Joseph Hillis Miller; Enrique Vila-Matas

observe the revealing power of this area between the study of language and literary configuration.

**Keywords:** speech acts; linguistics; pragmatics; literature; literary discourse analysis; Joseph Hillis Miller; Enrique Vila-Matas

## Introducción

Uno de los aspectos a los que no se dedicó la suficiente atención dentro de las tempranas teorías de la lingüística y la filosofía del lenguaje fue la dimensión pragmática. Como es ampliamente conocido, aunque Morris (1938) y Carnap (1942) intentaron proponer una definición tripartita de los niveles de estudio del lenguaje, la pragmática quedó relegada como “el basurero” de todos aquellos aspectos del significado que no le correspondía describir y explicar a disciplinas más serias y formales como la sintaxis y la semántica. Desde luego, con el auge de las propuestas teóricas de Noam Chomsky se eclipsó por mucho tiempo cualquier interés y preocupación por aquellos aspectos como las intenciones comunicativas de los hablantes, el significado implícito, el contexto de enunciación, etcétera. No obstante, los trabajos seminales de Austin (1962) y Grice (1975) representarían un cambio de paradigma que pondría en crisis las concepciones de la lingüística basadas en el análisis del puro enunciado (ya sea de un hablante-oyente ideal o de carne y hueso) y darían un giro hacia el estudio de otros recursos lingüísticos que empleamos en contextos concretos (situaciones) en nuestras interacciones comunicativas. Sin embargo, a pesar del avance que esto representó, no ha sido fácil el camino para que la pragmática se constituya como una disciplina autónoma y mucho menos para que haya convergencia en la caracterización y, por consiguiente, en la práctica. Ello se debe a diferentes razones teóricas y conceptuales. De hecho, hay quienes la conciben como un componente, como una perspectiva, como pragmática lingüística, pragmática comunicativa, pragmática intercultural.

Sea como fuere, lo cierto es que la pragmática goza de buena salud y cada vez más se ha ido consolidando como una perspectiva fiable de análisis de los diversos fenómenos lingüísticos. Prueba de ello son las diferentes teorías pragmáticas, o propuestas que tienen algún vínculo con ella, que coexisten actualmente: teoría de actos

de habla, el modelo de Grice, teoría de la relevancia, análisis de la conversación, teoría de la cortesía, lingüística del texto, entre otras. Una vertiente de la pragmática que siempre ha suscitado particular interés y retos epistemológicos es aquella que ha volcado sus esfuerzos teóricos hacia la lengua escrita y, en particular, su forma más compleja: la construcción literaria. En este sentido, Vital (2014), junto a otros colegas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, publicó su útil *Manual de pragmática de la comunicación literaria* en donde se presenta una serie de pautas heurísticas, basadas en la perspectiva pragmática como un paradigma de análisis de los textos —y contextos— literarios, que a su juicio pueden generar mejores dividendos en términos explicativos.

El resultado de estas propuestas se contrapone a los modelos tradicionales de análisis literario que metodológicamente se ocupan sólo de la descripción del sistema funcional de los signos en el texto o de otros aspectos formales que pretenden reducir el fenómeno complejo de la comunicación humana al esquema presentado en el ya ampliamente conocido *modelo del código*.<sup>1</sup> En este sentido, quien pretende adoptar el enfoque de la pragmática de la comunicación literaria para el análisis literario deberá tener como criterio fundamental ubicar los textos en el contexto de donde emergen las situaciones particulares de interacción, las condiciones materiales —sociales y culturales—, las intenciones comunicativas —de personajes y voces narradoras— y no atender exclusivamente a elementos sintácticos-semánticos del texto. Es decir, la interpretación no se puede limitar a lo meramente lingüístico para la extracción del significado, sino que se debe apelar a condiciones extratextuales para explicar la diversidad de la producción de sentidos. Desde luego, esto implica transitar de un modelo referencialista del lenguaje —del nombre al objeto— a una perspectiva más funcional que permita recoger distinciones importantes de nuestro modo natural de comunicarnos y posibilite la explicación de un sinnúmero de complejos mecanismos lingüísticos que los usuarios del lenguaje emplean en determinadas circunstancias y para determinados propósitos. Éstos, a su vez, revelan la variedad de emisiones que posee un lenguaje y que cumplen diversas funciones, tales como deseos, exclamaciones, promesas, órdenes. Éstas no pueden evaluarse, en términos de significado, de acuerdo con su correspondencia o no a la realidad, o a su referente.

---

1 Para una ampliación sobre el *modelo del código* en la comunicación, sugerimos los trabajos de Sperber y Wilson (1986) y Escandell (2014).

Un problema ineludible para los proponentes de este enfoque tiene que ver con el hecho de que la comunicación escrita no sólo es una *comunicación diferida* (como nos recuerda Grice), sino que en el caso de la ficción ningún relato puede ser fáctico o, como diría Austin, *constatativo*. Por ende, todo relato de ficción transgrede el principio de sinceridad o de veracidad. En consecuencia, tanto Austin como Searle concebían el lenguaje (o género) literario como parasitario o decolorado y, en ese sentido, dudaban de la posibilidad de aplicar categorías rectoras de su teoría a las interacciones comunicativas producidas en un texto literario. No obstante, como bien presenta Vital, autores como Iser (1978, 1979, 2006), Van Dijk (1987), Genette (1989), entre otros, hicieron un denodado esfuerzo por legitimar las voces de ficción como hablantes peculiares, pero genuinos, así como de demostrar que la literatura es *performativa* de principio a fin y, por lo tanto, es un macroenunciado o un *macroacto de habla*. Estos supuestos son los que le sirven de insumo a Vital (2014: 24) para mostrar que los poetas, así como los dramaturgos y narradores, pueden contribuir a arrojar luz sobre algunos aspectos de la comunicación humana y que la pragmática es perfectamente aplicable como modelo analítico.

Ahora bien, considerado el valor del acercamiento de la pragmática al estudio de los textos literarios, vale la pena registrar aquí la atención que Vital (2014) otorga a una parte importante del repertorio de los autores vinculados con un estudio lingüístico de la comunicación, como lo son Austin, Searle, Grice, Iser, Greimas, Genette, entre otros, los cuales sirven para justificar los propósitos de la propuesta de integración con la literatura. Sin embargo, es menester señalar la ausencia del ingente trabajo efectuado por Hillis Miller en el ámbito de la reformulación de la teoría de los actos de habla con la finalidad de definir un método analítico para el constructo ficcional.

Por tal motivo, el presente trabajo tiene como objetivo ofrecer una modesta contribución —principalmente a partir de las propuestas de Joseph Hillis Miller— que sirva de complemento no sólo al *Manual*, sino a todos los interesados en esta vertiente. Para completar la descripción del modelo del crítico norteamericano se intentará sintetizar una serie de dinámicas en las que las sus observaciones apuntan hacia una posible separación de los actos performativos —incluyendo los ilocutivos como parcialmente performativos— en forma de un tentativo esquema de sistematización. Finalmente, se presentará una pequeña muestra de aplicación de estas categorías en un cuento peculiar del escritor catalán Enrique Vila-Matas, “Chet Baker piensa en su arte”, que se sitúa provocativamente en el límite entre una prosa de ficción y un modelo de texto no-narrativo.

## Austin y los *actos de habla*

Aunque quizá sea un lugar común, de todos modos resulta útil tener presente que lo que hoy conocemos como *teoría de los actos de habla*<sup>2</sup> es el producto de un “giro” sustancial en la manera de entender el fenómeno del lenguaje; esto, como era de esperarse, no sólo tuvo amplias repercusiones para la filosofía del siglo xx, sino también en las ciencias del lenguaje. Austin empieza a mostrar cómo expresiones que no son enunciados factuales, pero que se producen mediante emisiones gramaticalmente correctas, dan la impresión de ser descripciones del mundo porque *disfrazan* la forma gramatical de un enunciado factual o, en terminología austiniana, *constatativos*. Por ende, lo que él se propone hacer es un estudio de emisiones que no describen o registran nada —cuyo contenido semántico no depende de su valor de verdad o falsedad— y que son parte de una acción (Austin, 1971: 49).

Algunos ejemplos paradigmáticos de estas expresiones lingüísticas que no pueden clasificarse como enunciados *constatativos* y que además no son un sinsentido son

- (1) *Te apuesto* mi casa a que la selección de Italia va ganar la copa del mundo.
- (2) *Bautizo* a esta niña como Eloísa.
- (3) *Te suplico* que regreses a mi lado.
- (4) *Te ordeno* que salgas del coche.
- (5) *Te prometo* que nos casaremos.

Tales emisiones, manifestadas en las circunstancias adecuadas, no describen hechos. Es pertinente señalar aquí una importante observación que hace Tomasini (2012) en expresiones como la ejemplificada en (5). Al respecto, nos dice: “no deberíamos confundir ‘prometo hacer x’, que no es descriptivo de nada, con ‘él prometió hacer x’, que sí es un reporte de algo que sucedió” (Tomasini, 2012: 254). La diferencia estriba, básicamente, en que una cosa es describir la promesa que hizo N, por ejemplo, y otra cosa

---

2 Esta teoría, como bien lo señaló Rabossi (1999), es de las pocas teorías filosóficas que tienen una paternidad tan nítida y una fecha de nacimiento específica. Como es ampliamente conocido, aunque las ideas surgen en 1939, la propuesta fue definida por primera vez por Austin en sus conferencias *William James Lectures* de 1955 en Harvard. Dichas conferencias fueron impresas póstumamente en 1962, gracias a la compilación de Urmson, con el título *How to Do Things with Words* (Austin, 1962).

es el prometer algo, lo cual implica el comprometerse con alguna acción y alguien. En este sentido, al expresarse así no sólo se está enunciando lo que se está haciendo, sino que se hace. Este tipo de expresiones son las que Austin denomina como *performativas* y las opone a los enunciados *constatativos*. De manera sucinta, un *performativo* es un tipo de expresión —para ilustrarlo de un modo coloquial— que elimina el trecho del viejo refrán popular *del dicho al hecho hay mucho trecho*. Esto es, mientras en su forma genuina el refrán implica una marcada distancia entre *lo que uno dice* y *lo que se hace*, proferir un *performativo* es equivalente a efectuar una acción determinada que está nombrada en el mismo enunciado.

En los *enunciados performativos*, el verbo siempre aparecerá en la primera persona del singular de presente indicativo de la voz activa y, a través de él, se nos indica “qué acción se lleva a cabo con su enunciación, mientras que en los demás enunciados —los no performativos— no existe un verbo que haga referencia a la propia acción que se efectúa con el enunciado” (Portolés, 2004: 173). Esto último se evidencia cuando le expresamos lingüísticamente a alguien, por ejemplo, las palabras *Te amo*. No por haberlas pronunciado amamos a la persona, por lo menos no desde el análisis de Austin de esta expresión. Lo mismo sucede cuando se emplea el verbo *ver* de la siguiente manera: *Te veo*. Cuando se profiere dicha expresión, no por ello se ve a alguien. Por el contrario, cuando se profiere una expresión como *Te condeno a 20 años de prisión*, eso se traduce en la acción de sentenciar a alguien, y el acusado pasa de ser un presunto sospechoso del crimen a culpable.

No obstante, como mencionamos anteriormente, para condenar a alguien y privarlo de su libertad no es suficiente con pronunciar *Te condeno a...*, sino que, según Austin, se tiene que estar en las circunstancias apropiadas, con los actores adecuados y en la posición adecuada (en este caso, un juez, el sindicato, abogados de la defensa y ente acusador, etcétera), con una serie de pasos necesarios que se deben llevar todos a cabo durante el ritual o procedimiento. Se debe entonces proferir las palabras adecuadas, con el trasfondo conveniente —esto es, debe haber un procedimiento convencional para que haya un efecto convencional, es decir, para que los participantes se comporten efectivamente de acuerdo con lo esperado—. Estas condiciones no son una mera ocurrencia por parte de Austin: provienen de lo que se conoce como su *doctrina de los infortunios*. Esto requiere de una explicación.

Debido a que los *enunciados performativos* no pueden, como hemos mencionado en reiteradas ocasiones, verificarse por sus condiciones de verdad o falsedad, ¿entonces cómo podremos evaluarlos? Veamos el siguiente ejemplo que nos servirá para



ilustrar lo que entonces propone Austin. Para él, si un hablante expresa un *enunciado performativo* como *Te prometo amarte toda la vida*, es porque tiene la intención de cumplir la promesa. Esto implica la introducción de un elemento fundamental en su propuesta teórica, a saber, la *intención comunicativa* del hablante. Esto quiere decir que cuando yo prometo algo es porque 1) me comprometo y 2) tengo la intención de cumplir tal promesa. Esto deriva en otra implicación que es de tipo moral, para este caso, porque la “precisión y la moral están igualmente a favor de la expresión común según la cual la palabra empeñada nos obliga” (Austin, 1971: 55). Sin embargo, ¿qué pasa si la persona que promete no tiene la intención de cumplir? Es decir, sabe de antemano que no va a cumplir dicha promesa. Podemos hablar de deshonestidad, mala fe, fraude, e incluso de una falsa promesa, pero ya aquí habría que admitir que el significado de *falso* no es unívoco y no se aplica a todos los enunciados. Por consiguiente, si no deseamos decir que es un performativo falso, tendremos entonces que dar cuenta de cómo es que ellos fallan. Para ello, Austin propone su *doctrina de los infortunios* (afortunados/infortunados), para indicar estos fallos en la comunicación.

Podemos decir, de manera esquemática, que los *infortunios* Austin los clasifica en *desaciertos* y *abusos*. Dentro de los desaciertos tenemos lo que podemos llamar *actos nulos* que a su vez se producen por 1) malas apelaciones al procedimiento convencional y por 2) malas ejecuciones de los procedimientos. Los primeros son el resultado de malas aplicaciones, mientras que los segundos son el resultado de malas ejecuciones porque no se siguen los pasos requeridos en la secuencia requerida. Las malas ejecuciones producen lo que Austin llama *actos viciados* y *actos inconclusos*.

Como podemos observar, dado que un *performativo* está caracterizado como la ejecución de ciertos tipos de *actos ritualizados*, en cuanto más convencionalizado y regularizado esté, es más factible detallar con precisión cuándo se transgrede el procedimiento adecuado, dando como consecuencia un *acto nulo* y, por consiguiente, un *infortunio*. No obstante, es menester señalar que nuestra forma de vida humana no es tan rígida y, en todos los casos, nuestras acciones y rituales específicos no están tan sistemáticamente convencionalizados. Ahora bien, el caso de los *abusos* produce lo que Austin llama *actos vacíos*. Recordemos una vez más que para Austin hay equivalencia entre decir y hacer, por ende, esto implica, como mencionamos anteriormente, no sólo compromisos lingüísticos sino también morales. Los *actos vacíos* los clasifica como *insinceros* y de *incumplimiento*. Un ejemplo, ampliamente conocido del primero, es el de un envidioso que felicita, ya sea por hipocresía o por cortesía, a su adversario. La felicitación no deja de ser válida; sin embargo, no es sincera. Para los in-

cumplimientos, tenemos el caso paradigmático de algunos políticos en campaña que prometen sin la intención de cumplir. Esto, desde luego, es un acto vacío, un abuso.

Desde esta perspectiva, se vio cómo la *doctrina de los infortunios* muestra los fallos en una comunicación que no es exitosa. Pero volviendo a nuestra pregunta, ¿cómo evaluamos entonces un performativo? Estamos ahora en posición de dar una respuesta: las emisiones performativas no se valoran de acuerdo a verdad y falsedad, sino se evalúan como 1) persuasivas o convincentes, 2) de acuerdo con convenciones, y 3) son juzgadas dependiendo de su éxito o fracaso al comunicar. Es desde esta perspectiva que Austin desconoce la validez de todo *acto de habla* pronunciado en el ámbito de la ficción, como las palabras de un poeta o de un actor sobre un escenario, porque precisamente no se pueden evaluar bajo el mismo principio de sinceridad que aplicaría para los enunciados acerca de la realidad contingente. Austin (1971) afirma que “[h]ay usos ‘parasitarios’ del lenguaje que no son ‘en serio’, o no constituyen su ‘uso normal pleno’. Pueden estar suspendidas las condiciones normales de referencia, o puede estar ausente todo intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, todo intento de obtener que mi interlocutor haga algo” (148). Desde esta aproximación, el lenguaje literario sería un “lenguaje parasitario” del lenguaje natural y, al no tener un referente que proporcione un significado (situacional), tales emisiones no pueden ser catalogadas como falsas o verdaderas; por consiguiente, al evitar los compromisos normales del *acto de habla*, dichos enunciados no se rigen por las reglas que lo constituyen. Entendido así, los *enunciados ficticios* (como aquellos que pertenecen al género de lo literario) requieren de la convencionalidad del *enunciado serio* para su realización y, en ese sentido, tanto Austin como Searle lo conciben como un “acto parasitario”.

Sin embargo, contrario a lo expuesto anteriormente, encontramos otras aproximaciones teóricas a la literatura que impiden pensar en cualquier tipo de subordinación, con respecto al lenguaje natural o la realidad extraliteraria, como es el caso de la propuesta cognitivista de la *mente literaria* (Turner, 1996). Turner despliega, a través de una serie de argumentos y ejemplos concretos, una visión de la literatura como algo que es siempre una parte importante del mundo del lenguaje y, en algunos casos, incluso la parte originaria —como lo explica Hillis Miller (2001: 78-79) desarrollando el concepto de Derrida de *iterabilidad* de la palabra literaria— y no más una forma de lenguaje que sea “parasitario” con respecto al lenguaje “real”. Que exista una comunicación literaria exitosa o no no dependería entonces de la colocación inferior (en un árbol genealógico o en una pirámide de importancia) con respecto a la lengua cotidiana.

Ahora bien, ¿podríamos conciliar la teoría canónica de los *actos de habla* (Austin y Searle) con otras formulaciones más flexibles que concedan un estatus diferente, del “parasitario”, al lenguaje literario y permitan defender la presunción de *actos de habla* en la *literatura*? O, por el contrario, ¿deberíamos buscar otras teorías que contenga versiones diferentes de su descripción de los fenómenos *performativos*? Precisamente, éste es uno de los objetivos centrales de la presente propuesta teórico-metodológica. Por ende, pasaremos de inmediato a describir otras perspectivas teóricas que nos permitan el estudio de los *actos de habla* en la *ficción*.

### **El acto de habla en la ficción: posibilidad, identidad y deconstrucción**

Para intentar superar este límite de la exclusión de lo literario de la teoría principal de la pragmática lingüística, se intentará aquí considerar dos interpretaciones del marco conceptual originalmente propuesto por Austin: la primera es la propuesta de Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez (2014), cuyo artículo tiene finalidades similares al presente trabajo, a saber: el análisis de un cuento de ficción a través de la corrección de ciertos elementos de la teoría originaria. La otra propuesta metodológica, a partir de las ideas de Austin y Searle es la versión densamente comentada, criticada y reestructurada —por el método de la deconstrucción— de Hillis Miller (2001). Primero, es necesario considerar la síntesis conciliadora a la que llegan Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, para después compararlo con la compleja expansión, las críticas y el gran poder reformista de las observaciones de Hillis Miller, y finalmente construir un esbozo de explicación de cómo los actos de habla también se concretan en expresiones dotadas de performatividad —y de una manera especial— en los textos literarios.

En “El discurso de la ficción en la teoría de los actos de habla: un acercamiento desde John Searle” (Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, 2014) se expresa una postura más abierta que la contenida en la lectura que hace Searle (1969).<sup>3</sup> El feliz encuentro entre pragmática y ficción ellos los presentan de la siguiente manera:

---

3 Desde luego, no nos referimos aquí al ensayo de Searle (1975) “The Logical Status of Fictional Discourse”. En éste, Searle parece ser más caritativo y rescatar la literatura llamando sus afirmaciones como una forma de fingir (*pretend*) —que además en español tiene el mismo origen etimológico de ficción—. Searle propone que en la obra de ficción el autor simula la realización de actos de habla, lo cual deja ver el papel de la imaginación individual y social en los productos humanos. En este sentido, este simular presupone, según Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez (2014: 182), que el autor relata haciendo uso de las convenciones de ficción y que el uso de estas convenciones no cambia el significado de las palabras empleadas en el discurso.

Nos parece que existe entre el discurso de la ficción y el discurso real una relación funcional de mutua inclusión. Los significados de las expresiones lingüísticas empleados en el discurso real son los mismos significados que determinan y regulan el entendimiento entre el autor y lector en el discurso de la ficción. En este sentido, el autor de la obra de ficción sólo comunica de manera exitosa y creativa cuando usa expresiones lingüísticas que siguen los significados de las palabras y las convenciones lingüísticas acordadas en el discurso real. En concreto, admitimos la relación de dependencia del discurso de la ficción respecto al discurso real como una posibilidad de aplicación. (Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, 2014: 182)

Como podemos observar, ellos proponen encontrar una armonía entre la necesidad de clasificar los actos de habla en la literatura y algunas indicaciones de sus formuladores originales. En este sentido, el acto ficticio es una suspensión del apego a la realidad, no una traición:

resulta importante mostrar la peculiaridad del acto de simular de un autor en contraste con el acto de la promesa insincera. Esta última es un acto logrado, pero hueco, en tanto que la expresión del estado psicológico del hablante no se corresponde con lo que dice. Pero el acto de simulación es parasitario por una razón que constituye un rasgo especial y asombroso del lenguaje: es parasitario porque por medio de la invocación de convenciones horizontales el autor de una obra de ficción suspende las reglas que constituyen la realización del acto de habla y se libra de los compromisos que relacionan las palabras con el mundo. (Cuchumbé Holguín y Lasso Sánchez, 2014: 195)

Por lo visto, desde este ángulo hay una expansión de la relación entre el mundo del texto y el mundo de las ideas que se encuentran fuera del texto y al que Searle (1975) hace alusión ahí donde afirma que “casi todo trabajo importante de ficción comunica un ‘mensaje’ o ‘mensajes’ que son transmitidos por el texto pero que no están en el texto” (332).

Una postura bastante diferente de la conciliación hasta aquí considerada podemos encontrarla de manera explícita en las obras *Speech Acts in Literature* (2001) y *Literature as Conduct* (2005) de Hillis Miller. Para Hillis Miller, *How to Do Things with Words* de John L. Austin constituye la crónica perfecta de un fracaso teórico. Se trataría, según él, de una teoría formulada con fuertes imprecisiones de fondo y

errores cometidos a partir de sus intentos por generar una taxonomía de algo que se resiste a la clasificación. En sí, la afirmación es a menudo suavizada por Hillis Miller cuando admite que la obra de Austin tiene un formidable valor inaugural. Además, la intuición de que las palabras hacen cosas, y no sólo las describen, es una base hoy imprescindible para la lingüística moderna, en manifestaciones tan opuestas como lo son las reformas de las definiciones de la lingüística saussuriana o en la polémica sobre la insensatez de la teoría literaria (Knapp y Michaels, 1982). Sin embargo, a pesar de este reconocimiento, es menester señalar dos importantes errores que Hillis Miller le adjudica a Austin y que constituirían un contraste entre ambos. El primero está en la fuerte aproximación tanto en las rígidas clasificaciones —que en algunos puntos se vuelven de repente más abiertas, negando lo anteriormente afirmado— como las terminologías que cambian tres veces en la obra. El segundo, susceptible a una crítica, está en el hecho ya recordado de que la pragmática de estos dos autores (Austin y Searle) se basa en la consideración de que el discurso de ficción no es un terreno de aplicabilidad de las observaciones sobre los poderes performativos de la lengua en cuanto constitutivamente falso, ficticio, irreal.

Hillis Miller sintetiza sus propias críticas a Austin y retoma las ideas que han resultado de la furiosa polémica entre Searle y Derrida (asumiendo la defensa de este último y de su obra marcadamente sarcástica *Limited Inc.*), así como las expansiones del discurso a través del pensamiento de Wittgenstein, Nietzsche y De Man, que nos dan una estructura teórica mucho más articulada y enriquecida, pues permiten considerar el lenguaje de ficción como un contexto experimental donde se crean las expresiones utilizadas en otros lenguajes de ficción o reales. Así como el lenguaje natural crea escenarios, el literario genera contextos —que no son mínimos, sino a veces muchos más, frente a la “lenguaje real”— que pasan también a ser parte de la *koiné* o lengua común de quien no es estrictamente parte de la comunidad de receptores de la obra. Es suficiente con hacer las siguientes observaciones para ilustrar lo anterior: los molinos de Don Quijote son citados con mayor frecuencia en las interacciones comunicativas, aunque la obra de Cervantes no sea realmente leída. Otro caso paradigmático lo hallamos en la lexicalización del *talón de Aquiles*, el cual ha rebasado definitivamente la frecuencia de lecturas de Homero. Así que la obra literaria —coherentemente con las teorías de la *proyección metafórica* y los *espacios de la mezcla* de Turner (1996)— no es una lengua parasitaria sino un campo de prueba de construcciones de ideas y palabras, así como lo son el ejemplo, la clase de lenguas, la hipótesis, el hablar con uno mismo, el verbalizar los pensamientos de uno mismo, y

todos los juegos de simulación con los que los niños aprenden a concebir la realidad en cuanto aprenden a describirla.

Junto con la crítica de las formulaciones originales, nos parece que Hillis Miller (2001) propone no sólo una metodología de análisis sólida ya que introduce un enfoque basado en una “consciencia prudente, circunspecta y adecuadamente refinada de las teorías de los actos de habla” (155), sino que además “puede ser útil o incluso tal vez indispensable en la interpretación de la literatura” (155). Relacionado a estas propuestas, es importante recordar dos aspectos sobre las dinámicas de lectura e interpretación de un texto literario, así como lo observado por Iser (2006) en su apartado dedicado a Hillis Miller en *How to Do Theory*, en donde señala que los actos de habla en la literatura pueden significar promesas, mentiras, pretextos, declaraciones y otros performativos expresados en una novela por personajes y narradores, pero también pueden incluir una dimensión performativa especial de la obra en sí considerada en su totalidad.

Un aspecto característico de la propuesta de Hillis Miller es la manera en que dedica una atención particular a los aspectos aporéticos de la identidad, la performatividad y el poder de la palabra, permitiendo que el lector encuentre los modos en que los *actos de habla* se desarrollan en la literatura. Por un lado, sus observaciones —cuya base es proporcionada, como mencionamos anteriormente, por pensadores como Derrida, De Man y Wittgenstein— y ejemplos encontrados en la producción literaria de Marcel Proust se detienen sobre aspectos importantes de la efectividad de un mensaje (ya sea hablado en una situación real o citado en una construcción literaria de ficción como si fuera real) en cuanto a la posibilidad de comunicar las emociones de su emisor o la importancia, para el receptor, de percibir la *otredad* de su interlocutor. Por el otro lado, presenta en forma más episódica —en el único ejemplo de análisis en *Speech Acts in Literature* y sucesivamente de forma más extensiva a lo largo de *Literature as Conduct*— una serie de dinámicas de la construcción del texto que pueden llamarse *actos de habla literarios*. Allí se examinan los posibles efectos que éstos pueden tener tanto en la percepción general del texto y en la activación de una interpretación del lector, así como respecto a la construcción del significado.

La primera tensión que intenta observar Hillis Miller es la manera en cómo el mensaje en general habla, sobre todo ahí donde describe sentimientos, emociones y sensaciones físicas de un cuerpo. Pero al mismo tiempo, él considera relevante que “Si de Man tiene la razón en decir que la lengua actúa performativamente por su cuenta, entonces la corporeización material de aquel lenguaje no es relevante” (Hillis

Miller, 2001: 157). Es menester señalar que el contexto en que se invita a no hacer depender la validez del mensaje de la corporeización es dentro de un comentario a los medios tecnológicos de la carta, el libro, el teléfono y el e-mail; estos últimos son mordazmente criticados —en tiempos y modos diferentes por Proust y Derrida— en cuanto responsables de haber iniciado un cambio en la literatura así como se conocía anteriormente. Sin embargo, en el análisis de Hillis Miller, toda la relación entre emociones, dolor, individuo y lenguaje se mueve alrededor de una serie de conflictos que no encuentran una resolución.

¿Siento primero el amor y luego digo “te amo”, o es el decir “te amo” que conduce al apasionado estado de encontrarse enamorado? [...] El hecho de que consideramos esta como una pregunta, tal vez una pregunta a la que no se puede responder, depende de nuestra aceptación de alguna forma o de algún grado de la afirmación de Husserl [...] que en principio no tengo acceso directo, y ningún acceso verificable indirecto, al ego de otra persona, a sus pensamientos, sensaciones, recuerdos, esperanzas, pasiones. (Hillis Miller, 2001: 159)

La posibilidad de la literatura de hablar, afirmar, comprometerse y entrar en el juego de la comunicación performativa con el lector y con el mundo externo al texto no parece debilitarse frente a su naturaleza contradictoria: la pasión como forma genuina de interacción de un sujeto con sus emociones —sean éstas espontáneamente individuales u originadas por acciones o palabras ajenas— puede pasar a través de la despersonalización de una lengua que vive autónomamente, pero que en algún momento regresa a ser una forma de diálogo entre sujetos, aunque mediada por textos que poseen vida propia. La síntesis a las aporías del lenguaje es el reconocimiento de que la agencia de los actos de habla es constantemente transitoria, pero esto no niega el derecho de reconocerse en su papel y en sus responsabilidades. La *Coda del Speech Acts in Literature* recoge y supera al mismo tiempo las aporías del lenguaje y reafirma entonces la existencia de personas detrás de esta comunicación:

Lo que Austin llama “afirmaciones performativas,” Derrida lo llama declaraciones de independencia o invenciones del otro, de Man lo llama la lectura como acto de plantear que es al mismo tiempo una promesa que miente y una contradicción, y yo lo he estado llamando acto de habla en la literatura, con toda la polivalencia entrecruzada, contradictoria y aporética de ese “en”. “Llamar” es darle un nombre. Dar un nombre es una afirmación performativa iniciativa, un

“llamado”. [...] Este llamado, en el caso de los estudios literarios, es mediado por un texto o corporizado en un texto. A este llamado yo respondo con otro llamado, por ejemplo al escribir un ensayo o un libro. Esto constituye otra solicitud de una respuesta. Es una solicitud por la que yo, en cuanto soy quien ha respondido inicialmente, debo tomarme la responsabilidad, y aquí lo hago. (Hillis Miller, 2001: 215)

Desde el punto de vista de la propuesta, como una perspectiva de análisis de la literatura, los trabajos de Hillis Miller no se extienden en descripciones de cómo identificar o clasificar los *actos de habla literarios*. Por lo tanto, los posibles criterios para aislar los *actos de habla literarios* es algo que la lectura de Hillis Miller nos ofrece de formas indirectas con ejemplos de su enfoque analítico sobre un aspecto de la comunicación *en* la literatura y *de* la literatura. Tampoco se encuentra subrayada, en sus ejemplos, una diferencia entre *los actos de habla* que expresan una emoción y aquellos que invitan al receptor a una acción, reacción o respuesta específica. Probablemente, la crítica a las definiciones perentorias de Austin, de las cuales frecuentemente se retractaba, así como a las clasificaciones de Searle, hizo que Hillis Miller no estableciera un método claramente determinista o rígido para dividir y separar los *actos de habla en la literatura*, puesto que habría sido en parte incoherente.

En la introducción a *Literature as Conduct*, Hillis Miller (2005) recuerda que “el título de uno de los ensayos de Searle, ‘Una clasificación de los actos ilocutivos’, indica la tendencia de este tipo de trabajos. Presupone que los actos de habla pueden ser clasificados y analizados” (5). Pero, desde la aproximación aquí presentada, intentar un prudente acercamiento a una forma ordenada de las posibles manifestaciones de la performatividad de la palabra en la literatura no es una forma de determinar lo que “es” y “tiene que ser” el tipo de análisis basado en los actos de habla, sino una hipótesis de trabajo para futuros estudios y una herramienta de comprensión tentativa para personalizar lo que es su método de análisis literario, a través de los conceptos que desarrolla y aplica en sus dos textos citados. En las páginas siguientes, se intentará presentar entonces una serie de situaciones, según una posible interpretación, para deducir de los principios y los ejemplos de Hillis Miller un primer esbozo de sistematización, gracias a las indicaciones que hace el mismo autor a través de su análisis de obras de Proust (Hillis Miller, 2001: 177-213) y de James (Hillis Miller, 2005), sin que ello sugiera algún tipo de intento normativo sobre tipos de actos de habla que se pueden reconocer en la literatura.



## Los actos de habla de la literatura: tipos, funciones, caracteres

La premisa de la que parte esta propuesta de expansión del estudio de los actos de habla como herramienta de análisis literario es que los enunciados constativos y performativos interactúan en un estado constante de contaminación recíproca (Hillis Miller, 2005), como ya había reconocido Austin. Es a partir de este elemento, profundizado sobre la base de lo “otro en el lenguaje” del deconstruccionismo derridiano, que Hillis Miller (2005) recuerda que “el concepto del lenguaje performativo, más en un sentido derridiano [...], es una herramienta indispensable en la correcta lectura de las obras literarias” (11). En la misma introducción a su análisis de las mayores obras de Henry James, Hillis Miller (2005) nos deja una pista para la construcción de una teoría de los actos de habla con sus divisiones, aclarando al mismo tiempo que la literatura es siempre, en cierta forma, un acto de habla, pero que igualmente contiene actos de habla más específicos: “poner las cosas en palabras es un habla que actúa” y “es una manera de hacer cosas con las palabras” (2). Aquí se prefigura el primer grupo de acciones que la literatura configura alrededor de su propia construcción.

Pero, junto con este “acto de escritura del autor” que “toma la forma de poner las cosas de esta manera o la otra”, Hillis Miller (2005: 2) identifica también otras dos áreas en las que se mueven los actos de habla: a continuación considera entonces las expresiones de personajes o narradores “de actos de habla que son una forma de hacer las cosas con las palabras —promesas, declaraciones, disculpas, negaciones, actos de testimonio, mentiras, decisiones públicamente atestiguadas, entre otras” (2). Se trataría en este grupo de los actos de habla más tradicionales de la teoría de Austin y Searle, pero pronunciados en el contexto ficticio, por sujetos ficticios, en interacciones ficticias vinculadas a la suspensión de incredulidad básica de la ficción literaria.

Finalmente, el tercer acto de habla se desarrolla alrededor de la figura del lector que, “a su vez, en actos de enseñanza, crítica o comentario informal, puede hacer cosas poniendo en palabras su lectura” (Hillis Miller, 2005: 2), en el sentido de convertir en comentario su experiencia lectora. Esta tercera forma completa el panorama de lo que es el concepto de Hillis Miller de la *literatura como conducta*, o, mejor dicho, como serie de conductas. Sin embargo, considerando la base de la formulación verbal y la posibilidad de hablar en términos claros incluso a uno mismo, hay que incluir cualquier forma de describir una interpretación personal como un acto de habla. No importa, se considera, que exista un oyente o no para que ésta se concrete. Si la lectura y la comprensión se convierten en palabras y oraciones específicas formuladas

en la mente del lector, el acto de habla de este tercer tipo puede realizarse aunque no sea pronunciado o escuchado, ya que la formulación verbal del concepto llega a ser un acto en el que el sujeto refuerza su proyección sobre la historia.

Igualmente, para transformar las indicaciones de Hillis Miller en un intento de esquematizar los actos de habla literarios, valdría la pena, tal vez, considerar como separadas las expresiones de los intercambios entre personajes de las afirmaciones de un narrador hacia el lector. La razón de esta hipótesis —que merecería un estudio más extenso— es principalmente que el receptor primario del acto de habla expresado por un personaje es, como ya se dijo, otro personaje, y la performatividad nace y se desarrolla en un ámbito ficcional. Por el contrario, las expresiones del narrador comprometen esta figura funcional de la narración con un lector real, aunque implícito y desconocido, y salen del texto de una forma en parte similar al acto performativo global representado por el escritor mencionado por Hillis Miller en el primer tipo de acto de habla literario contemplado en su breve sistematización.

Posiblemente, para definir mejor las posibilidades expresivas de los aspectos pragmáticos en la literatura, ejemplificados en el análisis de Hillis Miller, una operación más de síntesis de sus experimentos analíticos puede ser intentada. A través del estudio de Proust —al final de *Speech Acts in Literature* y de los seis capítulos que componen *Literature as Conduct*— Hillis Miller luego estudia seis diferentes novelas de Henry James en las cuales se pueden distinguir cinco clases diferentes de actos de habla, esta vez separados por los modos en que el elemento performativo es expresado. La primera agrupación, la más frecuente y simple, se desempeña en las maneras en que el texto —sobre todo a través de sus personajes, pero no exclusivamente— pone en acción explícitamente una promesa, una formulación, una sentencia, un nombramiento. La posibilidad de que esto ocurra de forma explícita asemeja la acción a los actos de habla más tradicionalmente estudiados por Austin y clasificados por Searle. Sin embargo, aquí el juego entre, por un lado, emisores existentes explícitos (autor), implícitos (narrador y lector) o ficticios (personajes), y, por el otro, de los receptores divisibles en las mismas categorías, abre un interesante espectro de ejemplos que se puedan desarrollar en la práctica analítica de la literatura.

Un segundo grupo de actos de habla que se puede reconstruir a partir de las observaciones de Hillis Miller, sobretodo en la última sección de su primera obra sobre el tema (Hillis Miller, 2001: 177-213) y en el primer capítulo del texto sucesivo (Hillis Miller, 2005: 12-29), es a partir de su análisis de *À la recherche du temps perdu*, de Proust, y *The Aspern Papers*, de Henry James, en donde observa cómo la afirmación

en la literatura tiene un fuerte valor performativo en cuanto compromete el autor o el narrador en comprobar la veracidad de un hecho o concepto que se creó en la obra, sea éste verídico tan sólo en las páginas de la narración o transferible a la realidad externa. En la primera de las dos obras, la realidad construida es la existencia de dos personas diferentes en los contactos presenciales y en las conversaciones telefónicas, mientras en el segundo ejemplo la realidad creada es una segunda historia diferente de la que los presentes, en el momento histórico, han vivido.

Para teorizar la tercera clase de actos de habla literarios, según sus modos, es útil salir de la construcción de la teoría de los dos textos y considerar el tema de las emociones en la literatura como expresado en las páginas de *Theories of Reading* de Littau (2006). En dos partes diferentes de este libro (Littau, 2006: 36-58 y 83-98) se subraya la importancia de las emociones en el acto de leer respectivamente, en la historia de la lectura literaria, el surgimiento de la moderna teoría de la literatura. Gracias a Littau, es posible identificar cómo cierto sesgo mentalista ha saboteado mucho del reconocimiento de la parte afectiva y fisiológica que sería oportuno tributar a las interacciones entre autor y texto o texto y lector. Regresando a Hillis Miller, cabe destacar que los aspectos emocionales no están excluidos del análisis aquí considerado, aunque una parte del mismo sesgo se expresa en un estudio de estos aspectos mantenido en formas implícitas. Sin embargo, las expresiones de emociones o la construcción de situaciones de la trama con el objetivo de suscitar emociones en un receptor, constituye un importante acto de habla que se cumple a través del texto o alrededor de ello.

La formulación de una cuarta clase de acto de habla en cuanto acción de transmisión de sensaciones físicas es explicada por Hillis Miller, antes de su primer análisis, en la parte de *Speech Acts in Literature* en la que aún intenta justificar la manera en que la literatura contiene esta forma de expresiones. La diferencia principal con la modalidad anterior es que aquí la expresión de sensaciones —dolor, amor u otras— no tiene un objetivo específico para el emisor como la provocación de una reacción específica. Lo único que intenta conseguir este grupo de emociones es la aceptación o, en el mejor de los casos, una especie de consciencia de que el sujeto está viviendo una realidad —tal vez ficcional— que se materializa en percepciones corporales.

Para terminar, es curioso notar cómo una de las más sutiles y delicadas formas de expresar un acto de habla literario —y de analizarlo— es la única que encuentra un espacio específico entre los capítulos del análisis de Hillis Miller: los gestos físicos que transmiten contenidos relacionales a través de elementos no verbales. El segundo

capítulo de *Literature as Conduct* explora la manera en que las decisiones de la protagonista de *The Portrait of a Lady*, Archer, son acompañadas por diferentes besos a varios personajes de la novela, a los que es necesario dar valores diferentes, pero que siempre expresan un acto de habla —una promesa, una declaración de intenciones, un compromiso a mantener una conducta aclarada en el contexto—. La brillante explicación de Hillis Miller, en este caso, completa la cohesión faltante entre el elemento no verbal y el significado que puede cobrar en la obra de James, pero mantiene, gracias a las indicaciones hechas por De Man, un constante reconocimiento de los límites del acto cognitivo:

De Man afirmó que la aporía, o falta de convergencia, o posible incompatibilidad entre el lenguaje performativo y el cognitivo significa que se puede crear una afirmación constativa o cognitiva que sea capaz de ser comprobada por su validez referencial [...] y se puede expresar un discurso performativo que funcione para hacer algo con las palabras, pero nunca se puede saber con seguridad sólo lo que se ha hecho, y no se puede predecir con seguridad y verificabilidad sólo lo que la expresión performativa producirá. (Hillis Miller, 2005: 47)

Por esta razón, la división y sistematización a la que invita en la siguiente propuesta teórico-metodológica (que se encuentra resumida en la Tabla 1) debe considerarse limitada —y asumirse con cierta prudencia— por la indeterminación general del lenguaje y la imposibilidad de encajar su expansión en la literatura en los límites de definiciones perentorias e incontaminadas.

### **Un análisis de los *actos de habla literarios* en “Chet Baker piensa en su arte”**

Para subrayar una breve muestra de los muchos actos de habla que pueden encontrarse en la literatura y de algunos caminos de profundización que dicho análisis puede iniciar o guiar, se observarán aquí algunos rasgos comunicativos de un cuento largo del escritor catalán Enrique Vila-Matas: “Chet Baker piensa en su arte”. Este texto, contenido en un volumen de relatos de extensión menor, en gran parte pertenecientes a su producción anterior, desafía constantemente al receptor con su doble naturaleza en cuanto ejemplo de especulación no-narrativa en el medio de una sutil secuencia de episodios narrativos. El proyecto —o la concesión consecuente a una propuesta de su editor— del autor material, Enrique Vila-Matas, separado momentáneamente aquí

de su función autorial, inserta el cuento como único inédito en un libro que contiene una colección de relatos que van de 1988 a 2010. En este lapso, publicó gran parte de su producción, incluyendo algunas de sus novelas más célebres como lo son *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003) y *Doctor Pasavento* (2005). La inclusión del cuento es entonces, por decisión o por aceptación, un acto comunicativo de la persona Vila-Matas, mientras no nos ha dado a saber si el acto explícitamente performativo de la contraportada sea obra del mismo

**Tabla 1**  
 Hacia una clasificación de los *actos de habla literarios*

MODO DE EXPRESIÓN SEGÚN EL SUJETO EMISOR					
		Actos de habla del escritor al crear la obra	Actos de habla del narrador: cada afirmación del autor (en cuanto función)	Actos de habla de los personajes en el contexto de la narración	Actos de habla del lector que comprende, analiza, hace destacar, interpreta y formula juicios
MODOS DE EXPRESIÓN SEGÚN LA FORMULACIÓN	Actos de habla perlocutivos (actos explícitos que solicitan y obtienen una reacción en el receptor)	Invitación en el prefacio, en la introducción o en textos externos a la obra para considerar algún elemento del texto	Aforismos, consideraciones que el texto puede proponerse comprobar	Los personajes actúan sobre otros personajes: persuaden, ofenden, intimidan, etcétera.	El lector invita a otros miembros de la comunidad de otros lectores lo que —según él/ella— el texto puede provocar.
	Actos de habla en afirmaciones con valor performativo	Promesas del autor de abarcar un tema, comprobar algo, definir un género, crear un mundo	El texto crea un mundo, una expresión, inaugura, declara, bautiza un género, abre explícitamente una cuestión	Los personajes prometen, apuestan, emiten sentencias y se comprometen	El lector define oficialmente una posición sobre el texto, nombra, crea un antecedente interpretativo
	Actos de habla que solicitan emociones y reacciones físico-emotivas en el receptor	El autor, fuera del texto, invita —implícita o explícitamente— una reacción al receptor	El texto, el entramado, los acontecimientos, las afirmaciones, intentan una reacción emotiva	Los personajes conmueven, atemorizan, enamoran, etcétera, a otros personajes con sus palabras	El lector busca voluntariamente una emoción en el texto a través de una actividad proyectiva consciente o inconsciente
	Actos de habla en formas de gestos y acciones concretas	El autor publica, presencia en un espacio físico, censura, reclama o cede derechos	El texto censura, se interrumpe, oculta, pospone	Los personajes, en el mundo de la ficción, expresan actos comunicativos a través de acciones materiales	El lector lee materialmente el texto, comparte opiniones, lo difunde —físicamente—, publica

Fuente: elaboración propia

autor, acordado con él o totalmente ajeno a su voluntad. Ello se afirma porque “este volumen incluye un intenso y extenso relato inédito que, al tiempo que da título a la antología, propone un nuevo género, el de la ficción crítica” (Vila-Matas, 2011b: contraportada).

Para considerar más en detalle la construcción de la obra, cabe destacar que en ella la centralidad del elemento no-narrativo se expresa a través de la promesa que el estilo construye y que corresponde con el tema mismo presente en su finalidad de tipo ensayístico, lo cual pretende comprobar la creciente invasión de lo no narrativo en la literatura y en la vida misma. El tema es introducido en una peculiar forma “se-mipersonalizada”: Miro por la ventana y veo la vida inerte, y me parece que ese tipo de realidad bárbara y muda es especialmente percibida hoy por quienes [...] creen que en el mundo ya no existe la simplicidad inherente al orden narrativo” (Vila-Matas; 2011a: 250). A pesar de la enorme prioridad que el narrador quiere otorgar a las observaciones metaliterarias y filosóficas, las cuales ocupan los actos más explícitos y frecuentes de su prosa, la narrativa reivindica su presencia para que el cuento no se encierre en una identidad de ensayo. En “Chet Baker piensa en su arte”, la oposición entre narrativo y no narrativo necesita de la transformación de sus polos al mismo tiempo en tendencias, estilo, voluntad y personajes a partir de dos famosos textos. Para representar el estilo no narrativo, el complejo *Finnegans Wake* de James Joyce cobra vida, así como lo hace la antagónica contraparte narrativa de *La prometida de monsieur Hire* de George Simenon. Finnegans y el señor Hire se convierten entonces en las personificaciones de dos maneras de leer la realidad y su memoria escrita en la exposición literaria gracias a este acto inaugural de la lengua que se asemeja a un bautizo léxico y encuentra un paralelo con el análisis de la Declaración de Independencia Norteamericana de Derrida, retomada por Hillis Miller (2001: 112-128) para explicar la fuerza creadora de la palabra que el estilo analítico de los actos de habla puede sacar a la luz. Al mismo tiempo, para lo que tiene que ver con los dos estilos, se entrevé en el relato un tercer camino que aún no tiene nombre (¿o será la *ficción crítica* del título?), ni menos, por ahora, personificación. Aunque los contrastes entre las dos dimensiones condicionan todos los actos comunicativos del cuento, los dos extremos, en vez de negarse el uno al otro, procuran progresivamente encontrar un espacio de convivencia y en la página que constituye la mitad exacta del cuento se puede leer: “El caso es que veo a Finn hablando con Hire y creo que tarde o temprano, están condenados a entenderse” (Vila-Matas, 2011a: 295).

Como es típico de los textos de este autor, la referencia literaria juega un papel central, hasta convertirse en un desbordante mosaico de intertextualidad. Las especulaciones del protagonista se contextualizan en medio de su estancia en un cuarto de hotel lejos de casa, de la escucha de una serie de canciones en un aparato portátil, de pocos episodios que tienen lugar entre su habitación y el balcón, y de una serie de recuerdos de encuentros, así como de viajes. En términos de cantidad de palabras utilizadas, seguramente el espacio menor es aquel ocupado por el conjunto de acontecimientos que amenazan la que intenta ser la identidad atemporal del cuento, supuestamente no narrativa, que ocurre alrededor del flujo de sus pensamientos. El *ego* del autor —ahora en cuanto función— es tan inmaterial que se transfigura en la segunda mitad del relato en un pseudónimo, Stanley, y, en el uso de la tercera persona, una serie de observaciones sobre la doble, o tal vez triple naturaleza, en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson justifican la división. Sin embargo, Stanley es también el punto de encuentro, la personificación de la tercera vía entre Finn y Hire. Y, así como nace de una transfiguración, Stanley sigue en movimiento: ahí donde se permite declararse parecido a Finn en sus primeros momentos, se funde con Hire en una segunda fase y, finalmente, se separa del autor que, mientras comparte el cuarto con Stanley-Hire declara “Llamadme Finnegans” (Vila-Matas, 2011a: 341).

Alrededor de las construcciones conceptuales de este complejo relato, se registra aquí su fuerza ilocutiva en el flujo crítico-narrativo, el cual crea una densa realidad hecha por un complejo entramado de elaboraciones y aforismos nuevos con frecuentísimas citas y referencias de respaldo intertextual, provistos por escritores a los que otorga el papel de autoridades indiscutibles. Las definiciones, en algunos casos justificadas y en muchos más expresadas sin posibilidades de objeciones, son al final siempre tan perentorias como sentencias y crean la realidad del mundo humano, literario y extra-literario, de esta ficción crítica. Si, por un lado, en su dimensión narrativa, el papel del lector como receptor del cuento se mueve más en el contexto de la clásica *suspensión de la incredulidad*, según la formulación de Coleridge, que atraviesa la interpretación de la literatura desde su origen, por el otro, la interpretación de la esencia no narrativa del mundo contemporáneo solicita una aceptación o un rechazo (o algo intermedio) de la legitimidad de las sentencias del narrador. Aunque, en sus crecientes fragmentaciones de identidad, sus actos *declarativos* se vuelven cada vez más personales (entre un *yo* y un Stanley que se separan, unen y luego dialogan) e inseguros, sus lecturas de la realidad piden una consideración sobre la sinceridad de sus juramentos, y una más sobre la posible correcta lectura del mundo

humano, literario, relacional en el que se sitúan ambos ejes: el de la producción y el de la recepción del texto. El acto de habla del estilo parece demostrarse coherente con su tema, que es presentar la articulada naturaleza de las relaciones de lo narrativo y de lo no narrativo; sin embargo, la posibilidad de convencer sobre la validez de sus argumentos entra en el terreno peligroso de la interpretación del lector.

El relato de Vila-Matas se presenta entonces como un ejemplo particularmente articulado de los frecuentes intercambios que ocurren en el material literario y que involucran activamente todos los sujetos de la experiencia alrededor del texto. Si bien en su estructura no abunda las simples interacciones entre los personajes presentados en una narración de tipo más tradicional, el cuento es densamente poblado de nuevas figuras, más abstractas que una ficción clásica, las cuales surgen, se transfiguran, se funden y desaparecen. El significado de la existencia y de las interacciones entre ellas es central en las observaciones del cuento sobre la naturaleza de la realidad y de la literatura, el acto de habla más explícito y constante de todo el cuento. Si, por un lado, el clásico pacto ficcional entre lectores y texto perteneciente al *storytelling* es un terreno de sutiles interacciones entre emisor y receptor, por el otro un intento de superación de este mismo esquema narrativo saca a la luz esta misma interacción en un intercambio más libre de reglas, aunque más vinculado a intenciones y posibilidades de finalidades de formación y presentación de conceptos.

### Consideraciones finales

En este trabajo se retomó la vieja, aunque no superada, controversia de la exclusión de lo literario de la pragmática de los actos de habla. En la primera parte, abordamos la versión canónica propuesta por Austin. Allí se ilustraron los presupuestos cardinales de la teoría y su particular concepción que sostiene la siguiente tesis: *el discurso de ficción es “parasitario” respecto al lenguaje natural*. Por consiguiente, no cabe la menor posibilidad de hablar de actos de habla en dicho discurso porque básicamente no se pueden evaluar bajo el mismo principio de sinceridad que sí aplicaría para los enunciados acerca de la realidad contingente. Ésta es una de las principales reticencias de Austin para extender su análisis al reino de lo literario.

En este sentido, como bien lo ha señalado Escandell (1996: 211), los enunciados de la obra literaria parecen no tener las mismas propiedades *ilocutivas* que sus correlatos en la comunicación “normal”. En este sentido, se considera que lo que hay son *imitaciones* o *representaciones* de los actos de habla, pero que la carencia de un



contexto contingente oculta parte de la fuerza ilocutiva del discurso literario, en comparación al posible análisis que le emergería de una interacción en condiciones normales (Ohmann, 1987a, 1987b). Sin embargo, contrario a lo que pensaban Austin y Searle, hemos procurado mostrar que, si bien es cierto que los textos literarios son una forma de *comunicación diferida*, no por ello dejan de ser una parte esencial del mundo del lenguaje. Además, es menester hacer hincapié en que los usuarios de la lengua no solamente actúan como individuos, sino que también actúan formando parte de una comunidad (la cual puede ser literaria también), una cultura y una ideología. Por ende, apoyándonos en los supuestos de Hillis Miller, hemos intentado hacer ver la comunicación literaria no como un “lenguaje parasitario” o “decolorado”, es decir, como una clase atípica de lenguaje como pensaba Austin, sino como una importante expansión del uso funcional del lenguaje. Como hemos descrito anteriormente, para Hillis Miller una de las características compartidas de lenguaje natural con el literario es que ambos constituyen un campo de prueba, o laboratorio, de construcciones de ideas y palabras en donde muchas expresiones (y actos de habla) del campo literario terminan siendo parte del acervo cultural de hablantes de diferentes comunidades. Además, las expresiones de personajes o narradores implican promesas, declaraciones, disculpas, negaciones, actos de testimonio, mentiras, decisiones públicamente atestiguadas, entre otras. Pensemos, por ejemplo, en los títulos de algunas obras encumbradas de la historia de la literatura o de obras cinematográficas como *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, en donde el título constituye un acto de habla (una promesa, en este caso insincera) para el lector o espectador.

En síntesis, es necesario subrayar que reconocer los *actos de habla en la literatura* no es simplemente definir la voluntad del autor o su mensaje oculto, sino apuntar el dedo sobre los fenómenos creativos del texto y, tentativamente, imaginar posibles significados interpretativos para ciertas declaraciones. Una parte de las intenciones de este ensayo ha sido, entonces, defender la validez de un gran abanico de posibilidades de ver el texto, ya que —como decía Hillis Miller (2001) muchos años antes de reelaborar la teoría de Austin a manera de metodología analítica— “la lectura no puede ser nada más que aberrante [en su significado estricto, o sea que se aparta de un estándar aceptado] a causa de la fatalidad del lenguaje” (157; también Littau, 2006: 116), o en palabras más claras aún, hay que reconocer la “imposibilidad de un cierre interpretativo” (Littau, 2006: 119). Por consiguiente, resulta no sólo pertinente para quienes se dedican a la pragmática adentrarse en el estudio de los *actos de habla* como herramienta de análisis literario, sino que es una tarea necesaria puesto que permite

al investigador centrar su atención en el análisis del texto literario de una manera más dinámica, considerando los procesos de interacción comunicativa que en él se dan.

### Referencias bibliográficas

- AUSTIN, John L. (1962). *How to Do Things with Words*. Harvard University Press.
- AUSTIN, John L. (1971 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Paidós.
- CARNAP, Rudolf. (1942). *Introduction to Semantics*. Harvard University Press.
- CUCHUMBÉ HOLGUÍN, Nelson Jair; LASSO SÁNCHEZ, María Angélica. (2014). “El discurso de la ficción en la teoría de los actos de habla: un acercamiento desde John Searle”. *Discusiones Filosóficas*, 15(24), 181-199.
- ESCANDELL, María Victoria. (1996). *Introducción a la pragmática*. Ariel
- ESCANDELL, María Victoria. (2014). *La comunicación. Lengua, cognición y sociedad*. Ediciones Akal.
- GENETTE, Gérard. (1989). “Le statut pragmatique de la fiction narrative”. *Poétique*, 78, 237-249.
- GRICE, H. Paul. (1975). “Lógica y conversación”. En Luis Valdés (Ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje* (pp. 511-530). Tecnos.
- HILLIS MILLER, Joseph. (2001). *Speech Acts in Literature*. Stanford University Press.
- HILLIS MILLER, Joseph. (2005). *Literature as Conduct*. Fordham University Press.
- ISER, Wolfgang. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press.
- ISER, Wolfgang. (1979). “La fiction en effet”. *Poétique*, 39, 275-298.
- ISER, Wolfgang. (2006). *How to do Theory*. Blackwell.
- KNAPP, Steven; MICHAELS, Walter Benn. (1982). “Against Theory”. *Critical Inquiry*, 8(4), 723-742.
- LITTAU, Karin. (2006). *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. Polity Press.

- MORRIS, Charles. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. The University of Chicago Press.
- OHMANN, Richard. (1987a [1971]). "Los actos de habla y la definición de la literatura". En José Mayoral (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 11-34). Arco Libros.
- OHMANN, Richard. (1987b [1972]). "El habla, la literatura, y el espacio que media entre ambas". En José Mayoral (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 35-57). Arco Libros.
- PORTOLÉS, José. (2004). *Pragmática para hispanistas*. Síntesis.
- RABOSI, Eduardo. (1999). "Actos de habla". En Marcelo Dascal (Ed.), *Filosofía del lenguaje II. Pragmática* (pp. 53-73) Trotta.
- SEARLE, John R. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.
- SEARLE, John R. (1975). "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6(2), 319-332. <https://doi.org/10.2307/468422>
- SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Harvard University Press.
- TOMASINI, Alejandro. (2012 [2004]). *Filosofía analítica: un panorama*. Plaza y Valdés.
- TURNER, Mark. (1996). *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford University Press.
- VAN DIJK, Teun A. (1987 [1977]). "La pragmática de la comunicación literaria". En José Mayoral (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria* (pp. 171-194). Arco Libros.
- VILA-MATAS, Enrique. (2011a). "Chet Baker piensa en su arte". En *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos* (pp. 250-346). Random House Mondadori.
- VILA-MATAS, Enrique. (2011b). *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Random House Mondadori.
- VITAL, Alberto (Comp.). (2014). *Manual de pragmática de la comunicación literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México.



# **Reseñas**

**NADAL PALAZÓN, Juan. (2018). *Discurso ajeno en titulares periodísticos: un nuevo modelo de análisis*. Universidad Nacional Autónoma de México.**

**Xareni MÁRQUEZ CHORA**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Contacto: xareni.mcj6@gmail.com

**E**n *Discurso ajeno en titulares periodísticos: un nuevo modelo de análisis*, el doctor Juan Nadal Palazón propone un modelo disruptivo de análisis y clasificación de discurso ajeno en titulares periodísticos del mundo hispanico. El investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) profundiza en las formas no marcadas del discurso directo e indirecto, así como en el discurso narrado y las formas mixtas, modalidades de discurso ajeno que han sido renegadas e ignoradas por los expertos.

Nadal Palazón (2018) señala que “la arraigada categorización tripartita del discurso referido por cuanto resulta muy limitada para caracterizar los titulares periodísticos: en primer lugar, excluyen las variedades que no implican reproducción discursiva, y en segundo, suele confundir en una misma categoría variedades del discurso ajeno que presentan características formales y funciones diversas” (109). Al observar las limitaciones de la clasificación clásica, el autor se propone dos objetivos a cumplir en el libro:

Un primer objetivo de clasificación general de los mecanismos del discurso ajeno, dado que las clasificaciones existentes no resisten, como veremos, la prueba empírica que plantea la realidad del habla.

Un segundo objetivo es describir y explicar los procedimientos específicos de procesamiento del habla ajena identificables en los encabezados de la prensa en lengua española, e identificar tendencias generales y comportamientos específicos de los diarios de los países considerado. (Nadal Palazón, 2018: 12)

El primer objetivo se consume en los primeros cinco capítulos donde se explican, de forma general y sin ningún ánimo de exhaustividad, los mecanismos de reproducción y clasificación de los titulares con discurso ajeno, provenientes de una muestra de 3689 titulares publicados del 18 al 24 de enero de 2010 en todas la secciones de 10 periódicos de una decena países de habla hispana. Y la descripción de los mecanismo de reproducción, así como sus tendencia, se encuentran en los últimos dos capítulos, donde Nadal Palazón (2018) hace hincapié en que el “uso de las modalidades de discurso ajeno obedece a una estrategia persuasiva” (323), que puede develar las tendencias ideológicas, así como el grado de confianza de los medios periodísticos hacia las fuentes.

La clasificación y análisis de los titulares donde se reproducen o refieren las palabras de un otro —el investigador de le UNAM dice que son más del 40 por ciento de la muestra, sin especificar el número preciso— se fundamenta en la definición de discurso ajeno de Valentin

Nikólaievich Voloshinov (1992), en la cual el autor reconoce que el discurso ajeno consiste en la reproducción de las palabras ajenas, pero también en la mera alusión de un acto de habla sin necesidad de repetir el contenido discursivo.

La definición de Voloshinov le permite a Nadal Palazón argumentar a favor de las modalidades que objetan el principio de representatividad. Nadal explora y describe, sin ánimo de exhaustividad, desde las estructuras sintácticas hasta las funciones pragmáticas del discurso directo e indirecto, modalidades ampliamente descritas por expertas como Concepción Maldonado González (1999) y Graciela Reyes (1994), pero también abunda en las formas no marcadas del discurso directo e indirecto, así como en el discurso narrado y en las formas mixtas, clasificaciones desatendidas en la literatura especializada.

Del discurso directo Nadal Palazón destaca su cualidad de aparente literalidad y del discurso indirecto hace énfasis en la reproducción analítica de la cual es producto. Ya Maldonado González (1999) y Voloshinov (1992) habían señalado y profundizado en dichos rasgos, por lo cual, la aportación de Nadal Palazón al estudio de estas modalidades recae en las formas no marcadas del discurso directo e indirecto. Cuando habla de ellas explica:

He clasificado las formas no marcadas —aquellas que carecen de indicaciones explícitas de una reproducción discursiva— con base en el eje deíctico evidenciado por el texto: estamos ante discurso directo no marcado cuando Loc 1 [quien reproduce el discurso original] retiene, en su enunciado, el sistema deíctico de Loc 2 [quien emite el discurso que da origen al titular], y ante discurso indirecto no marcado cuando Loc 1 adopta los deícticos del supuesto enunciado de Loc 2 a su propia situación enunciativa. (Nadal Palazón, 2018: 109)

El investigador de la UNAM observa que los diarios de su universo de estudio retransmi-

ten, en mayor medida, los discursos ajenos en titulares de discurso indirecto no marcado y en menor medida en titulares de discurso directo no marcado. Las tenencias se entienden, de acuerdo con lo expuesto por el propio autor, por las cualidades de cada modalidad. Ambas carecen de oraciones introductoras, de marcas gráficas, de verbos de habla y se anclan a distintos ejes deícticos. El discurso indirecto no marcado se fija a la deixis de Loc 1 y le da licencias interpretativas, pero, a su vez, lo obliga a mantener el principio de representatividad discursiva, por lo cual en estos titulares se distingue la situación enunciativa del Loc 1, pero dominan, o en su defecto se hallan indicios rastreables, de las palabras emitidas por el Loc 2. El discurso directo no marcado mantiene la deixis del Loc 2, así como sus palabras, pero al no tener ninguna señal de retransmisión se atribuye, a primera vista, sólo al Loc 1; al respecto, Nadal Palazón (2018) advierte que “hay, en consecuencia, una alineación ideológica del periódico con Loc 1, y de esto con Loc 2” (114).

Nadal Palazón abunda en su propuesta de modelo de análisis al describir las funciones sintácticas y semántico-discursivas del discurso narrado, modalidad de discurso ajeno que ya había sido explorada por Genette (1989), pero que no había sido colocada en el plano de la reproducción discursiva en titulares periodísticos porque los expertos encuentran similitudes entre el discurso narrado, el discurso indirecto y el discurso directo no marcado; no obstante, Nadal Palazón argumenta que estos estilos de discurso ajeno son diametralmente distintos, pues el discurso indirecto y el directo no marcado cumplen con el principio de representatividad, es decir, simulan las palabras del Loc 2, mientras que el discurso narrado se caracteriza por aludir al discurso de forma global sin reproducir las palabras del Loc 2, lo cual lo hace “una variedad de discurso ajeno más indirecta que el discurso indirecto” (Nadal Palazón, 2018: 254).

De acuerdo con el autor, el discurso narrado tiene como única marca de reproducción

discursiva a los verbos de habla y se configura en oraciones simples con verbos transitivos y prepositivos con futuridad y no futuridad, así como en oraciones con infinitivo objetivo y en frases. De esta manera, tal clase de titulares se emplean “para seleccionar y destacar, del discurso de un Loc 2, la información venidera o potencialmente venidera, en lugar de aquella referida al presente o al pasado” (Nadal Palazón, 2018: 228).

La propuesta descriptiva y explotaría de las modalidades desatendidas en la bibliografía tradicional se cierra con las formas mixtas, la variedad menos abundante de la muestra. El estudio de las formas mixtas ha sido descartado de los estudios previos por configurarse con elementos de más de una modalidad. En este caso Nadal Palazón aclara que sus hallazgos no son concluyentes ni exhaustivos, por lo cual, advierte que pueden existir más versiones de las que él propone. El autor distingue dos clases de construcciones: la hibridación local, donde los titulares en discurso narrado o en formas marcadas y no marcadas del discurso indirecto comportan segmentos discursivos marcados que sugieren la intervención del discurso directo marcado, y la hibridación global, mecanismo de retrasmisión discursiva donde se yuxtaponen dos o más frases u oraciones que de forma independiente

se clasificarían dentro del discurso narrado, el discurso indirecto marcado y no marcado, así como dentro del directo marcado y no marcado. Los elementos composicionales de las formas mixtas posibilitan que en el la hibridación global el Loc 1 evalúe y se separe de las palabras del Loc 2 al tiempo que las reproduce, y los segmentos oracionales o las frases de la hibridación global revelan una heterogeneidad discursiva compleja fundada en un mismo acto de habla.

En el libro se hallan descripciones y clasificaciones de los aspectos formales de la estructura lingüística de las modalidades reconocidas por el autor, pero también se plantean observaciones de índole semántico-pragmático-discursivas con el fin de analizar las implicaciones retóricas del uso de cada modalidad discursiva. Al autor le interesa explorar el panorama completo de las formas y los efectos de la reproducción discursiva en los titulares periodísticos, por lo cual emplea una metodología cuantitativa y cualitativa *ad hoc* que permite al lector entender los mecanismos de reproducción y sus propósitos pragmáticos; no obstante la contribución más significativa de *Discurso ajeno en titulares periodísticos: un nuevo modelo de análisis* es que ofrece la posibilidad de emprender un análisis amplio sobre la configuración de los titulares periodísticos actuales.

---

## Referencias

- GENETTE, Gérard. (1989). *Figuras III* (Carlos Manzano, Trad.). Lumen. (Obra original publicada en 1972)
- MALDONADO GONZÁLEZ, Concepción. (1999). “Discurso directo y discurso indirecto”. En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (Coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 3549-3595). Espasa Calpe.
- NADAL PALAZÓN, Juan. (2018). *Discurso ajeno en titulares periodísticos: un nuevo modelo de análisis*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- REYES, Graciela. (1994). *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Arco Libros.
- VOLOSHINOV, Valentin Nikólaievich. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (Tatiana Bubnova, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1929)