

**METÁFORA Y METONIMIA EN
EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Daniel Cortés
Universidad de Buenos Aires
(Argentina)

Resumen

La última obra del escritor peruano José María Arguedas presenta la doble atracción de su mezcla de géneros y de la proyección de la dramática lucha contra el suicidio que asedió al autor durante su escritura. Además, se concentran en ella muchos de los temas y problemas tratados a lo largo de su peculiar obra: situación social y económica de Perú, el mestizaje, el bilingüismo, la transculturación, los opuestos regionalismos, la política. Hemos elegido las figuras de la metáfora y la metonimia diseminadas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como claves privilegiadas para comprender no sólo buena parte de la constitución de la novela sino del propio pensamiento de Arguedas en relación con las cuestiones aludidas. Nuestro análisis parte del marco conceptual de la retórica del Grupo de Lieja –conocido como Grupo μ - y de la semántica estructural greimasiana pero para completar la faz interpretativa recurrimos a planteamientos de Roman Jakobson y del psicoanálisis que explican más profundamente los mecanismos lingüístico-cognitivos que subyacen al funcionamiento de estas figuras. Metodológicamente, procedimos a seleccionar sintagmas de variable longitud – enunciados, frases, tropos- que exhibieran de un modo u otro la implicación de estos mecanismos constitutivos, los comparamos, contrastamos y, finalmente, extrajimos sus rasgos comunes para agruparlos en conjuntos significativos que den cuenta de las características del imaginario de Arguedas y de su posicionamiento frente a las distintas problemáticas referidas, ya próximo a su muerte.

Palabras clave: metáfora - metonimia - Grupo μ - semántica estructural - psicoanálisis.

Abstract

The last work of the Peruvian writer José María Arguedas has the double attraction of its mix of genres and dramatic projection of the struggle against suicide besieged the author for his writing. Moreover, this novel focused on many issues and problems dealt with throughout his peculiar work: social and economic situation in Peru, the race mixing, bilingualism, acculturation, the opposite regionalism, politics. We have chosen the figures of metaphor and metonymy scattered up *El zorro de arriba y el zorro de abajo* as privileged key to understanding not only good part of the constitution of the novel, but the very thought of Arguedas in relation to the matters referred to. Our analysis depart from the conceptual framework of the rhetoric of the Liege Group -better known as Group μ - and Greimasian structural semantics but to complete the face interpretive approaches draw on Roman Jakobson's approaches and psychoanalysis to explain more deeply the linguistic and cognitive mechanisms underlying the functioning of these figures. Methodologically, we proceeded to select syntagma of variable-length -

sentences, phrases, tropes- which exhibited in one way or another the involvement of these constitutive mechanisms, compared, contrasted and finally extracted their common features to group them into meaningful sets that account for the characteristics of Arguedas's imaginary and its positioning in the various problems referred to, before his death.

Keywords: metaphor - metonymy - Group μ - structural semantics - psychoanalysis.

INTRODUCCIÓN

El texto de la obra póstuma de José María Arguedas fue hasta el momento del suicidio un escenario simbólico, figura en sí mismo, del dramático enfrentamiento entre una pulsión de muerte que lo hostigaba y la pulsión de vida encauzada en el terapéutico propósito de escribir como medio de eludir y postergar el desenlace. Como en la historia de Scherezade, el hechizo de la narración logró, al menos por un tiempo, la dilación de la muerte.

Híbrido textual, mezcla de motivos enristrados de una novela, diario personal y memorias, documento de reflexión sobre la problemática social del Perú, relato mítico, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sugiere aproximaciones muy diversas para su estudio. Por nuestra parte, creemos detectar en las figuras más reiteradas (metáfora, oxímoron, metonimia) el funcionamiento de los principios fundamentales que rigen toda la organización del texto; de este modo, su análisis orientará metódicamente la lectura y nos procurará una explicación de ciertas claves de la obra. Debemos hacer la previa aclaración de que los mecanismos de composición tomados en cuenta superan el plano puramente retórico y el marco de lo que antiguamente era materia de la *elocutio*. A fin de dar cuenta de la complejidad de la obra de Arguedas, embarcada en un proyecto de lengua poético-narrativa, una lengua artística que carga simbólicamente con el problema del bilingüismo y refleja, a su vez, el compromiso social del autor tanto en la expresión como en el contenido, consideramos pertinente incorporar al análisis aspectos teóricos de otras disciplinas como la lingüística y el psicoanálisis. Más allá de una descripción propia de la neorretórica, que tiene en cuenta operaciones relacionales como la supresión, adjunción o permutación de semas presente en las distintas figuras, no omitiremos el aporte del psicoanálisis en términos de elaboración onírica u operaciones de lenguaje del inconciente (condensación y desplazamiento) y la tan discutida reducción de Roman Jakobson a los procesos metafórico y metonímico en relación con los ejes paradigmático y sintagmático. Conocemos las limitaciones que la crítica ha

señalado, sobre todo, a esta última tesis, pero el lenguaje y la poética narrativa de Arguedas se prestan especialmente para un abordaje que supera lo meramente descriptivo y requiere de una interpretación conjunta de lo que es un entramado psicológico singular tanto por la vida íntima del escritor como por tratarse del testimonio de mestizo. La retórica no alcanza para describir la dinámica del inconciente que sustenta, inclusive desde la estructura traumática presente en la pulsión suicida de Arguedas, la constitución de las figuras que estudiaremos. Sobre el papel de este entañamiento de lengua e inconciente es útil recordar las palabras de Jakobson:

En todo proceso simbólico, tanto intrapersonal como social, se manifiesta la competencia entre el modelo metafórico y el metonímico. Por ello, en una investigación acerca de la estructura de los sueños, es decisivo el saber si los símbolos y las secuencias temporales se basan en la contigüidad (para Freud, el “desplazamiento”, que es una metonimia, y la “condensación”, que es una sinécdoque) o en la semejanza (la “identificación” y el “simbolismo” en Freud). Frazer ha clasificado en dos tipos los principios que rigen los ritos mágicos: encantamientos fundados en la ley de la semejanza y en la asociación por contigüidad. La primera de estas dos grandes ramas de la magia por simpatía se ha denominado “homeopática” o “imitativa” y la segunda “magia por contagio”. Esta bipartición es sumamente esclarecedora. (Jakobson, 1967: 101)¹

Pese a las críticas que dirigió la neoretórica contra la esquematización de Jakobson, la cita tiene la virtud de resumir la relación que para el análisis de las principales figuras se estableció entre el psicoanálisis, la antropología y la lingüística estructuralista, pero además nos introduce adecuadamente en la problemática de la lengua en esta obra. Arguedas ha manifestado en diferentes trabajos su preocupación por hallar a través del lenguaje una expresión que no traicionara la visión del mundo de la sierra y asimismo permitiera hacer una literatura de corte social que incorporara la situación de cambio constante del moderno Perú. En efecto, el problema racial y cultural generado por los antagonismos de su país y la propia complejidad de su psiquis, sometida a la tortura de una sostenida pulsión de muerte sólo diferida por la escritura, hallaron en la fabulación mítica (por ello los personajes folklóricos de los zorros) y en un rico lenguaje narrativo los medios de expresión privilegiados. Nos arriesgamos incluso a sostener, aunque por los límites del presente trabajo no es el sitio adecuado para un desarrollo de tal magnitud, que la constante alternancia de los mecanismos constitutivos citados y el tipo de figuras surgidas en esta novela no sólo brotan de los problemas mencionados sino

¹ Más que como una simple sinécdoque, la condensación podría interpretarse como conjunción de dos o más sinécdoques, a la manera en que el Grupo μ define la metáfora; de hecho para Lacan la condensación se identifica con la metáfora.

que, probablemente, están condicionados, en parte, por una causalidad más profunda, arraigada en las características propias de los dos dialectos que conformaron la vida y el pensamiento de Arguedas: el quechua y el castellano. El bilingüismo no sólo está en el centro del problema social del Perú, sino que estuvo en el centro de la vida del escritor, quien aprendiera el castellano recién a los catorce años, de modo que, en un apresurado análisis, podemos decir que el quechua afectó principalmente al desarrollo de su mundo afectivo infantil, mientras que el castellano fue la lengua de su aprendizaje escolar e intelectual en la juventud. Tal vez una investigación más detallada nos permitiría asociar los mecanismos de la metáfora al habla entremezclada del serrano llegado a la ciudad, que apela a un lenguaje sintético, lleno de sustantivos compuestos que llegan hasta el oxímoron para dar cuenta de realidades complejas que el castellano no alcanza (“tiniebla lumbré”), concentrado hasta la composición de palabras o caracterizado por el uso de sustantivos modificados por otros sustantivos (“labia contundencia”, “política actuación”, “ha salido carbón culebra”), sustantivos abstractos en función predicativa o calificativa (“Mi compadre es complacencia”); dialecto que adjetiva todo en género masculino, deriva verbos metafóricos de adjetivos y sustantivos y emplea una sintaxis carente de preposiciones, de subordinadas y de articulaciones en general, saturada de yuxtaposiciones y de un léxico poblado de “motes” –palabras castellanas mal pronunciadas. Sabemos que ante el problema de la variación lingüística las políticas oficiales no tardan en atribuir a los dialectos no oficiales el mismo carácter con que se definen los tropos y figuras de la retórica: como un auténtico *desvío*. Por su parte, nos inclinamos a vincular a una lengua flexional como el castellano, donde el pensamiento despliega una descomposición articulada que satisface mejor lo que Jakobson consideraría como un mecanismo metonímico, con lo que no es otra cosa que una operatividad más concentrada en el eje sintagmático. El quechua, por el contrario, lengua aglutinante, recurre principalmente al mecanismo de sufijación. Algo de esto se evidencia en la visión de Arguedas de un mundo quechua más poético y un mundo de la ciudad y de la costa (castellano) sometido al “desmenuzamiento” y por consiguiente a la desintegración y la angustia que conlleva el análisis de una mentalidad racionalista: el mecanismo metafórico concentrando, reparando, uniendo un universo en desintegración y necesitado de la armonía de todas las razas y todos los grupos sociales y un mecanismo metonímico que carece de esa fuerte poeticidad emocional pero se necesita para el progreso de la sociedad compleja y racional de la costa peruana. Los zorros serán

los animales míticos que llevan y traen todo el chisme de esta transformación social, de esta incómoda situación económico-social suscitada por el crecimiento del capitalismo internacional en la costa, el aluvión de mano de obra barata de indios y mestizos bajada de la sierra y la desintegración de la sociedad feudal de los señores serranos, patronos de hacienda y capataces de minas. De ese modo, la semántica del quechua se filtra en un castellano híbrido trastornando su sintaxis, su semántica y su morfología, proyectando, de alguna manera, el eje del paradigma sobre el eje del sintagma, para parafrasear a Jakobson, y dando lugar a esos *desvíos* que el lenguaje lógico sanciona en la retórica.

PERSONIFICACIONES, METÁFORAS, OXÍMOROS

Sería tedioso compendiar la totalidad de enunciados figurativos dispersos en la novela, por lo que nos atenderemos a los que cumplen las principales funciones para los procesos de constitución del significado.

Como señalamos, ya a nivel superestructural, *Los zorros* es resultado de una poderosa condensación que, más allá de las alteraciones de un plan narrativo y de los desórdenes que las crisis pudieron ocasionar al autor, adquiere un significado fundamental por ser probablemente, como veremos, expresión de un conflicto interno y su consecuente necesidad de reparación a través de una nueva fusión o integración. A partir de tales pautas, no es difícil comprender por qué la obra es *mezcla de muerte, motivos de una novela y meditación sobre la gente y el Perú*, según expresiones de Arguedas. Comprobaremos que el semema *mezcla*, del primer enunciado, es manifestación de un clasema que domina la totalidad del texto.

Siguiendo una tradición que se remonta a Esopo, Arguedas recurre en gran medida a la elocuencia de la fábula de animales para describir con maestría la atmósfera de una sociedad que, sin perder su carácter de pensamiento mágico, exhibe los defectos y virtudes del hombre. Con esa hábil simbiosis de los dos mundos (el de arriba, la sierra y el de abajo, la costa), el autor se sirve de la *prosopopeya* de los zorros y sus constantes diálogos tanto para hacerlos participar a nivel diegético, como para hacer reflexiones metanovelísticas o de tono social sobre la problemática de los personajes, que en su gran mayoría también son aludidos constantemente por *comparaciones* entre esas dos grandes divisiones del universo semántico que Rastier denomina *dimensiones*: /humano/ vs. /animal/. Vemos en esto la herencia de ese recuerdo que Arguedas cita en los diarios: la Carmen de la infancia que amenizaba las reuniones del cura con relatos de animales,

imitando con destreza todos sus movimientos y su voz. Implicando la paremiología de lo animal (“los peces grandes se comen a los chicos”) y el calificativo de “animal” para insultarse entre sí o para la alusión despectiva (“manada de indios”, indios como “bueyes de trabajo”), la caracterización abarca desde los individuos hasta los grupos sociales y supranacionales (según definición de Arguedas). Y la animalización a veces es un elogio pintoresco, consustanciado con la armonía del mundo mítico, y otras veces, marcada por la perspectiva de la costa, una auténtica bestialización:

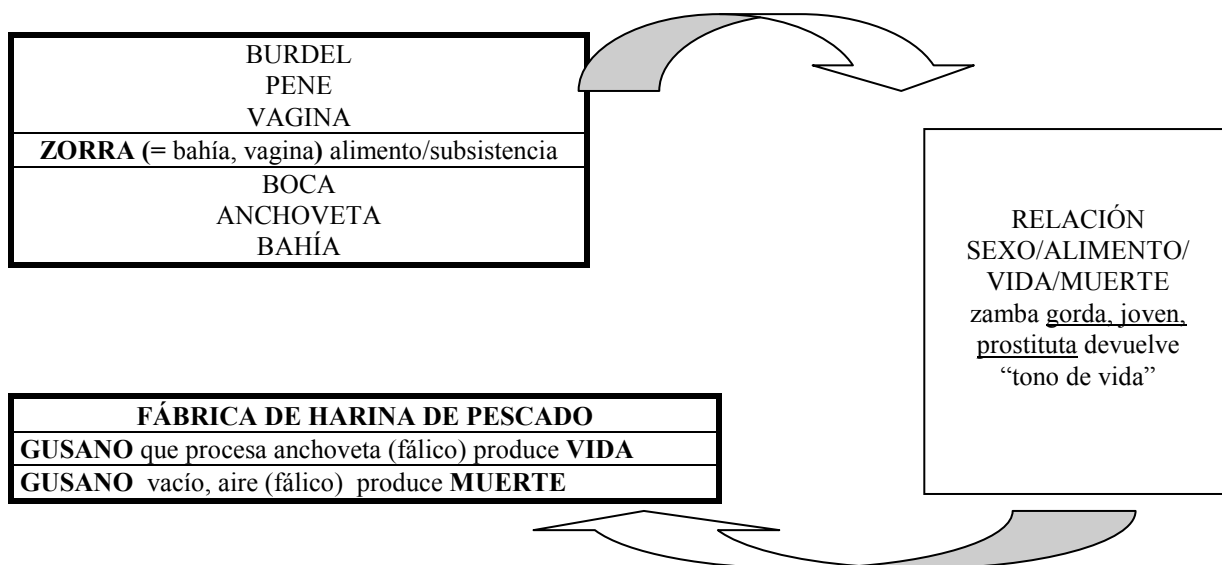
- * Lezama Lima es un gordo divino, un injerto de *picaflor* con *hipopótamo*.
- * La prostituta del pabellón blanco baila como un *hipopótamo* sagrado.
- * Tinoco, el proxeneta, puede ser *culebra*, *asno macho*, *picaflor* de puta (por “extraerles” la vida).
- * Chaucato tiene cara de *lobo*.
- * Maxwell es *avispa San Jorge*.
- * Fidela (mujer de la tentación) se arrastra como *culebra* y tiene dedos de *araña*.
- * El Loco Moncada es un *gato*.
- * Braschi, dueño y explotador de la industria pesquera, tiene quijada de *mono*, es *gorila*, es *águila* “sin detención” que “aprende rápido y vuela”, ojo del capital, que tiene, alegóricamente, un ala en el puerto de Chimbote y un ala en las cosmópolis norteamericanas y europeas.

En esta comunidad de explotadores y explotados donde un prostíbulo puede llamarse *El Corral*, los hombres son *gusanos* y los serranos tienen algo de *sapo*, *calandria*, *víbora* y *killincho* (*halcón*). Basada en la dimensión *animal* se construye, entonces, una isotopía que describe las estructuras sociales y políticas mayores.

En correspondencia con las dimensiones /animal/ vs. /humano/, se dice que la sierra es “de la lana”, mientras la ciudad es “del pelo”. Perú es un país de *halcones voladores* y *sapos rastrosos* donde lo que se llama el “morder del piojo” es el morder del ambicioso y por la alteración ecológica que genera el poder destructivo de la industria, los animales sufren una figuración retórica de polo inverso: faltos de alimento, los cochos o alcatraces mendigan “peor que judíos errantes”.

Pero abandonando un terreno figurativo que tiene evidente relación con la descripción social, a través de las confesiones del narrador de los diarios se vierten las primeras y más evidentes condensaciones del orden de las pulsiones biológicas primordiales como el sexo, la alimentación, la vida y la muerte. Asimismo, una estrecha

red de operaciones metafóricas (supresión-adjunción) recorre los ámbitos sórdidos del trabajo, el desahogo sexual y la comida, basada en la iteración de unos pocos y determinados *semas esenciales* (Cfr. *Grupo μ*) que permiten sostener la comprensibilidad del discurso y construir la figuración.



Como se deduce de los cuadros y conforme con los dos grandes tipos de metáforas clasificadas por el *Grupo μ*, metáfora conceptual y metáfora referencial –según que los términos compartan semas o que los objetos compartan partes-, las del texto postulan equivalencias sustentadas en el anamorfismo, por un lado, y en la satisfacción (y sus *modos* de satisfacción) del comer y de las relaciones sexuales, por el otro. Cabe recordar cómo es una zamba gorda (sema *alimentación*), joven (sema *vitalidad*) y prostituta (sema *sexualidad*) la que le devuelve “el tono de vida” a Arguedas; los adjetivos que emplea son de por sí elocuentes definidores de una condensación –que a nivel retórico se expresa en una adjunción de semas- entre sexo-alimento-vida-muerte, lo que ilustra con suficiencia la estrecha relación entre los componentes de aquella escena primaria que marcó traumáticamente para siempre la vida de Arguedas y que asocia el alimento arrojado despreciativamente a su cara (la laqiada) con un deseo de muerte y, ambiguamente, con la fornicación con que forzaban a las indias. La ambivalencia vida/muerte empieza a marcarse no sólo en relación con las depresiones y recuperaciones de Arguedas en su vida con las prostitutas referida en los diarios; la fábrica de harina de la novela hace funcionar un *gusano*, aparato de forma fálica, que da y quita la vida a los trabajadores. Destacamos el aspecto fálico, no sólo porque reitera la fusión sexo-alimento, sino porque su doble carácter vital-mortal puede dar cuenta del

conflicto arraigado en la sexualidad del autor. Como vemos, en núcleos sémicos referentes a lo morfológico, tales como la *longilinealidad* o la *forma cilíndrica*, la *circularidad*, la *humedad*, etc., se sostienen las comparaciones metafóricas principales, recurriendo a una analogía elemental que sostiene toda la estructura semántica de la novela.

A partir de una tradicional metáfora hispánica que llama *zorra* a la prostituta, se opera una sinécdoque totalizante que limita esa denominación a la vagina, y desde esa figura se proyecta otra metáfora que identifica al mar y a la bahía de Chimbote como una “concha chupadora” y “paridora” de la anchoveta. El mar, que antes de la irrupción de la industria era, en su naturaleza virginal, un espejo o un “reflejo del rostro de Cristo”, ahora, en su ambivalencia, produce dinero pero también *chupa* las fuerzas de los cholos de igual manera que el prostíbulo los envicia y engulle sus salarios. El tubo procesador de la harinera se mueve y tiene la forma de un gusano, da trabajo y vida a cientos de operarios y pescadores, pero también la absorbe mediante una explotación que produce la compactación (condensación) de la materia animal de los pescados; peniforme, se asemeja al órgano sexual masculino, víctima y verdugo de las mujeres prostituidas. Inclusive, el narrador describirá metafóricamente a la muerte estableciendo nuevas asociaciones: es un gusano, es un moscardón huayronqo que liba y extrae la vida (el polen de las plantas); la muerte *amasa* a Arguedas desde que era chico y también se acercó a él en forma de *aire caliente* cuando la prostituta Fidela lo acarició tiñendo de culpa y muerte su deseo sexual de púber. Estas últimas dos expresiones metafóricas ponen en relación directa el reiterado motivo del *amasijo* (en tanto masa de alimento y resultado de la condensación de diversos elementos a lo largo de la novela) con la sexualidad, por un lado, y con la muerte y el “gusano” de la harinera, por otro.

Poco a poco veremos cómo esta ambivalencia se proyecta a figuras como el oxímoron o la antítesis, que sintetizan tanto la complejidad de lo social como de los conflictos psicológicos que atraviesa Arguedas. Efectivamente, como señalamos, entre los antecedentes de su patología Arguedas menciona en los diarios, con especial énfasis, la escena traumática del plato arrojado a la cara por Don Pablo (*laqiada*), episodio que suscitó un conciente deseo de muerte, con la consiguiente reflexión:

Decía que era el mismo niño a quien don Pablo, el amo del pueblo, gamonalcito de entonces, le arrojó la comida a la cara, pero sin duda al mismo tiempo era bien otro. Ese bien otro y el chico del maizal, sin embargo, eran una sola cosa. (Arguedas, 1973: 16)

(esto bien podría señalarse como la huella de origen de la escisión, que recurrirá repetidas veces a transgredir el principio de identidad para su recomposición). Recordemos que Arguedas encaró tratamientos psicológicos y muchas de sus confesiones pueden ser fruto del análisis. No obstante, es importante remarcar la verbalización de una división de personalidad; ignoramos si el escritor sufría o no de esquizofrenia, pero la esquizia ignorada en el plano psicológico se corrobora en el plano social y cultural, por un conflicto de transculturación que no lo hizo padecer menos y que extendió a la problemática nacional. La brutalidad del acto de desprecio de la lajiada es comparable a la de las violaciones y forzamientos de las indias que presencié de niño, también como arrojadas a la cara, expuestas a su visión infantil. Quizás por esta percepción de una creciente división interior surge la urgencia insinuada por Esteban de la Cruz e invocada luego por Arguedas mismo: la necesidad de reunir lo dividido *como en los venideros tiempos del Dios liberador, “Aquel que se reintegra”*, enunciado a través del cual se explicita temáticamente la labor de re-uniión, de re-ligar, a cuyo servicio estará el mecanismo condensador a través de las metáforas y las sinédoques. Con tal contexto se tornan sumamente significativas las confesiones de los diarios: “Algo nos hicieron cuando más indefensos éramos; yo recuerdo muchas cosas pero dicen que más peligrosas son aquellas de las que no nos acordamos” (Arguedas, 1973: 22).

Advirtamos la persona plural injustificada, el constante abandono de temas iniciados por la irrupción de digresiones, a lo largo de todo el texto, para luego retomarlos (¿retorna lo reprimido?); son indicios de la escisión aludida, originada en esa peligrosa experiencia que no se recuerda y revivida parcialmente con la humillación de la lajiada.

Un dualismo radical impregna toda la obra de quien, entre otras cosas, escribe tironeado por pulsiones de vida y de muerte. Inclusive no está de más recordar que la ideología a la que Arguedas adhería es, rescatando su significado literal, la del materialismo *dialéctico*. Parafraseando a L. Cellier, el *Grupo μ* (1987: 194) dice que, por su ethos, la contradicción que proclama trágicamente la antítesis, la asume paradisiácamamente el oxímoron; ya avizoramos algo de ello en las contradicciones que el habla del serrano trata de resolver con gráfica expresividad, pero sabemos que, como reflejo de la división de las clases sociales y de las diferentes culturas que conviven en Perú, la novela presenta una estratificación en “mundos de más arriba y de más abajo”

(en palabras del zorro de abajo), con personajes que actúan como intermediarios entre esas geografías opuestas precisamente porque poseen la cualidad de *condensar e integrar* en sí mismos aspectos de ambas. Siguiendo la clasificación que el Grupo μ (1987) hace de personajes e indicios en su capítulo dedicado a las figuras de la forma del contenido en el relato, nos inclinamos a ver una figuración de ese religamiento paradisiaco tan anhelado por Arguedas en una serie de *actantes-oxímoros* constituidos por una operatoria de *supresión-adjunción negativa*² de semas claramente adscriptos a ámbitos definidos por oposición binaria, que demarcan sus propios campos semánticos tanto en lo cultural, como en lo geográfico o lo social. Tras estas operaciones, los personajes, marcados por el sema *mezclado*, se incorporarán a la principal isotopía semántica que atraviesa el texto.

MUNDO MÍTICO (SIERRA)	RAZÓN	SUPRA NACIONAL EEUU NORTE	MUNDO DIVINO (praxis religiosa)	CONQUIS-TADOR ESPAÑOL YANQUI	HOMBRE (machismo dominante)	LUZ DE LOS CIELOS
<i>zorros (animal/hombre)</i>	<i>Loco/cuerdo Moncada</i> <i>(no lo envió Dios sino la conciencia)</i> <i>*Tavestismo Parodia Carnavalización</i>	<i>Maxwell (gringo/peruano)</i>	<i>Padre Cardozo (yanki de apellido hispano, admirador de Jesús y el Che, pescador pero de hombres)</i>	<i>Mestizo racial o cultural (Arguedas)</i>	<i>El Mudo (maricón)</i>	<i>Esteban de la Cruz y las Santas Escrituras</i>
MUNDO MODERNO (COSTA)	LOCURA	PERÚ SUR NACIONAL	MUNDO HUMANO (praxis revolucionaria)	INDIO	MUJER (dominada, prostituida)	OSCURIDAD carbón/infierno

La geografía, la estratificación social y racial, la graficación del aparato psíquico, adquieren un relevante sentido figurativo concentrado en la categoría sémica de la *espacialidad*. Citamos a Gérard Genette, más allá de la subestimación que le atribuye, por lo representativo del tema:

Sería fácil (en todos los sentidos de la palabra) interpretar tales anexionen en términos de ideología, incluso de teología: se sabe, por ejemplo, lo que el tema baudelairiano de la correspondencia de la Tierra con el Cielo debe a una tradición a la vez platónica y cristiana. En la pareja metáfora-metonomía es tentador encontrar la oposición entre el espíritu de trascendencia religiosa y el espíritu

² Por ejemplo, la de Moncada es una “locura cuerda”, donde al grado cero “locura loca” se suprime un sema (loca) y se le adjunta su negativo: es un “loco cuerdo”.

vulgar entregado a la inmanencia de aquí abajo. Metonimia y metáfora, son las dos hermanas del Evangelio: Martha, la activa, la doméstica, atareada, va y viene, pasa, trapo en mano, de un objeto a otro, etc., y María, la contemplativa, que ha “elegido la mejor parte” e irá derecho al Cielo. Horizontal versus vertical. Se podría así clasificar los espíritus en “materialistas” (prosaicos), los que como Freud dan privilegio al “contacto” y no ven en la similitud sino su insípido reflejo y “espiritualistas” (poéticos) inclinados al contrario a eludir el contacto, o al menos sublimarlo en términos de analogía. No llevaremos más lejos este juego de extrapolaciones maniqueístas en el que las estaciones terminales no reservan ninguna sorpresa. (Genette, 1982: 219-220)

Compartimos la prudencia de Genette (1982) en cuanto a evaluar los alcances de estas analogías, pero no podemos eludir la significación que adquiere el cuadro precedente a la luz de la cita. Sin duda, puede verse la función de estos personajes oxímoros en consonancia con isotopías semánticas desplegadas a lo largo de todo el texto y marcadas por esta fuerte vectorialización de la *espacialidad* (que no se reduce a lo geográfico) y por la *integración*, esta última como manifestación del deseo de Arguedas de resolver armónicamente la conflictiva convivencia de la pluralidad. Son numerosos los ejemplos que tematizan tanto la verticalidad como la condensación aludidas: por un lado Arguedas dice en los diarios que tanto él como Guimarães Rosa supieron descender al “cuajo” de sus pueblos; así mismo nos recordará que en Chimbote “se constriñen el Hudson con el Marañón, el Támesis con el Apurímac”, que el del Perú es un “constreñido mundo hispánico”, que “la historia peruana es de milenios de gente entremezclada”. La *condensación* es un rasgo que caracteriza tanto al producto que hace progresar a Chimbote, la compacta harina de pescado, como a los engaños fraudulentos de los mafiosos del sindicato, que hacían figurar a pescadores como operados de ovarios, cesáreas y otras intervenciones propias de mujeres (reaparición del oxímoron). El texto recurre generalizadamente a estos mecanismos de supresión-adjunción negativa o de simple supresión-adjunción de semas (para la metáfora), según comprobamos.

Un personaje que concentra todos estos rasgos semánticos y, particularmente, escenifica lo que denominamos *mecanismo condensatorio* –desde un enfoque psicoanalítico- o mecanismo de supresión-adjunción de semas –para la retórica-, convirtiéndose en símbolo de producción de significado en la novela es El Loco Moncada. Desde este último punto de vista, su importancia paradigmática será tanta como la de Esteban de la Cruz. El Loco, completando la isotopía de la alimentación, come amasijos de carne, huesos y tierra, condensa materias dispares en su comida, a la que hipostasía en hostia y consagra para comulgar con “el Obispo yanqui de Chimbote,

caballero corazón”; en esto asoma otra característica que será frecuente en la novela: más allá de enunciados lingüísticos figurativos, encontramos conductas, hábitos y actos de los personajes, metafóricos en sí mismos, ya que el alimento conformado por una condensación de ingredientes, se convierte metafóricamente en oblación para simbolizar la común unión pretendida por Moncada, símbolo que, en última instancia podría adjudicarse al deseo del mismo Arguedas. Reuniendo los ejemplos anteriores y éste, podemos concluir que las imágenes y figuras que evidencian lo que Freud llamaría una elaboración onírica de tipo condensatorio, compartirán, asimismo, el atributo de estar marcadas por un sema para el que pueden variar las denominaciones: términos como *entremezcla*, *mixtura*, *mescolanza*, podrían extraerse, inclusive, de distintos enunciados del propio escritor, lo que nos habla de una conciente tematización de este rasgo, particularmente presente en sus descripciones de la sociedad peruana, cosmopolita y llamada a la convivencia, pero, sin ir más lejos, también en el mismo y secular proceso de *mestizaje* del Perú. Entre las denominaciones, por el momento escogemos la de *condensación* por aludir mejor al mecanismo onírico y por hacer adecuada referencia a los procesos de fabricación de la harinera y de fusión armoniosa entre el hombre serrano y la naturaleza. El Loco, en su crítica mordaz a una sociedad injusta e hipócrita, se disfraza de comerciante Turco, Pescador, hombre Elegante, Preñada (Orfa, Fidela), lo que por esencia dramática podríamos definir, en tanto *sustitución* de roles, personajes, situaciones, estratos sociales, etc., como conducta metafórica (por implicar, de alguna manera, la supresión-adjunción de semas que componen las personalidades de un protagonista y un personaje, aunque evitaremos las dificultades de entrar en este tipo de análisis ya que tampoco sería descabellado verlo como una metonimia, resultado de la supresión-adjunción completa de roles, conductas, etc. en el contexto de lo que podríamos llamar la “contigüidad social”); precisamente su objetivo es el de una sátira –y la etimología gastronómica nos devuelve a los semas de *condensado*, *entremezclado*. En su prédica habitual se distingue momentáneamente de los demás pero vuelve a confundirse, luego, con la masa de trabajadores. El suyo es un constante juego de diferenciación/indiferenciación. A propósito, Pierre Kuentz revisa las connotaciones que adquiere la transgresora inserción de la *elocutio*, del *ornatus*, en el seno de la sociedad:

La concepción instrumental del lenguaje que condiciona la teoría sustancialista del desvío retórico está destinada, en efecto, a salvar esta imagen naturalista del hombre, a presentar como ‘normal’ la norma social establecida y a impedir el planteo de ciertos problemas. (Kuentz, 1982: 202)

Del plano diegético al plano expresivo, la expulsión del Loco Moncada de los lugares respetables o la exclusión social que sufren los pobres y explotados por el sistema capitalista, se corresponden con la exclusión del lenguaje de la locura, de la poeticidad del desvío retórico. Se coloca a un lado tanto la denuncia profética que molesta escuchar como lo que no se aviene a las normas de lo establecido, lo que perturba la economía de las buenas costumbres o del lenguaje natural, del entendimiento raso. El bien-hablar que procuran algunos serranos como Bazalar se persigue como marca de status social y aceptación, sin que deje de evidenciar casi grotescamente la distancia que media entre el ser y el parecer.

En un plano de no menor trascendencia, el texto expone un nivel metalingüístico donde, aparentemente, se replantean las problemáticas desplegadas. El lenguaje proporciona un campo de reflexión tanto para los conflictos de comunicación y convivencia en el Perú como para los problemas personales que asedian al autor, puesto que, como lo resumirán los interrogantes propuestos en el cuadro, la palabra del discurso racional (la inteligencia) parece profundizar la herida de la escisión en su típica aplicación analítica, mientras que el lenguaje de la naturaleza o del discurso poético y mítico –en su capacidad retórica– poseen el don de reconstituir la unidad perdida, de devolver la ansiada salud. Aparecen personajes de nombres simbólicos, se vislumbra la huella de la identificación personal con el profeta “Esaías” y de las relaciones con otros países latinoamericanos (la puta *La argentina*) que complementan el horizonte peruano. Otros personajes marcan distintos grados de dominio del lenguaje; la zona costera, su hábitat, es el centro cosmopolita por antonomasia, el crisol de la mescolanza, pero por eso mismo el lugar donde puede nacer una esperanza para la comunidad.

El cuadro siguiente resume algunas de las relaciones que se establecen entre los atributos de los personajes y la correspondiente tematización en el texto de los diarios o de la novela. El paso de hablantes de otras lenguas al dominio del castellano está directamente implicado con un proceso de discriminación analítica pero que a la vez pone en juego el desarrollo metafórico y metonímico.

METALENGUAJE

Creciente nivel de competencia lingüística en el castellano	Tematización condensación/discriminación
El Mudo (apodo metafórico por sinonimia= no es realmente mudo pero, por exclusión, <i>está privado de la palabra</i>)	grado cero
El Tartamudo es un poeta (metaplasmos= alitera, segmenta palabras y las condensa en repetición)	<p><i>“La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo [...] es más precisa y por eso puede confundir”</i> (Arguedas, 1973: 56).</p> <p>La palabra, como instrumento de comunicación racional, difiere del canto sincrético, musical, no articulado, del pato de altura, cuya imagen tiene, junto con la del majestuoso árbol de Arequipa (símbolo de fuerza, vida y armonía con la naturaleza), el poder de religar, de reunir (condensar) al mundo (en el pato de altura se inspiró la bandera peruana y este dato re-semantiza al pato devolviéndole el sentido de metáfora de un Perú libre y altivo).</p>
Bazalar (“castellanista”) Cardozo (se dice que nunca logrará hablar castellano perfectamente) Maxwell (norteamericano que estudió castellano)	Arguedas se propuso separar caos y orden. Por un lado, en la población costera ve “mescolanza” (tanto racial como lingüística); por otro lado, sentencia que, por su virtud de hacer tomar conciencia de la explotación y el sufrimiento, <i>“la enfermedad viene de la inteligencia”</i> (Arguedas, 1973: 65). Este último enunciado puede leerse en un doble sentido, como alusión al proceso angustioso que implica el desentrañamiento del inconciente en la terapia o bien como la mortificación que implica hacerse cargo de traumas personales y preocupaciones sociales.
<p>Jo(sé) Mar(ía) Argued(as)</p> <p>ESAÍAS (“tiniebla lumbre”)</p>	<p>Arguedas dice: <i>“intenté convertir en lenguaje escrito lo que era un individuo”</i></p> <p>Esta reflexión que identifica inequívocamente al individuo con el lenguaje nos permite relacionar a Arguedas con la voz profética de Isaías, y a este con Esteban de la Cruz, creando así una relación de identidad transitiva que da a lugar a nuestra posterior comparación entre la muerte del escritor y la del personaje.</p> <p>La lengua del profeta, como la de Arguedas, es un oxímoron que concentra las oposiciones= “tiniebla lumbre”</p> <p>Asociación de ambos nombres por lectura paragramática de los significantes.</p>

Siguiendo la lógica de Arguedas, ¿podríamos sostener que, así como desmenuzar, hacer inteligible, hacer que algo aflore (las cosas peligrosas no se recuerdan) o condensar es enfermedad, lo contrario, es decir, condensar, integrar, sincrétizar, es salud? ¿Qué relación se establece entre el mundo poético de la sierra y de la infancia quechua y el mundo prosaico, racional, castellano de la juventud costera? ¿Es la misma que se establece entre la unión por dos sinécdoques (según los conceptos del *Grupo μ*) a que procede la metáfora, expresión propia del lenguaje poético y la discriminación por desplazamiento que realiza la metonimia en el desencadenamiento sintagmático de la significación?

La metáfora condensa, confunde, reintegra o religa lo escindido, poetiza. La metonimia divide, distingue, narra ¿Hasta qué punto la poética de la novela ofrece elementos para ilustrar esta hipótesis? Al respecto hay un diálogo interesante entre los dos zorros, en que el zorro de abajo dirá que la “zorra” de la prostituta no le pertenece a nadie, que es del mundo costero, de *su* terreno y que la llaman “flor de fango”. A esto contesta el zorro de arriba: “La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del ima sapra; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo” (Arguedas, 1973: 29).

Lo significativo en el ejemplo escogido es que cuando hablan sobre el sexo (flor de fango), en primer término, o cuando el zorro de la sierra (y no es indistinto que así sea) menciona el forasterismo que los serranos traen consigo, utiliza expresiones metafóricas (nacer de la Virgen y del ima sapra) pero la mención del hierro, es decir, lo que nombra por antonomasia al mundo industrial de la costa, al cual él no pertenece, implica una metonimia. Veremos que lo que por el momento podría parecer subjetivo, cobra mayor alcance ligado a otros elementos de la novela que refuerzan las oposiciones. Estas distinciones no distan mucho de las que trajo consigo la progresiva diferenciación de operaciones tanto perceptivas como retóricas y cognitivas según lo aclara Raúl Dorra:

Si el ejemplo propone lo continuo, el entimema propone lo discreto. Es en la constitución de unidades discretas donde puede hacer pie la argumentación para orientarse hacia una determinada conclusión que pueda ofrecerse como demostrativa. Siguiendo a Jakobson, podríamos decir que el ejemplo tiene un carácter metafórico y el entimema un carácter metonímico. Y bien, este mismo carácter metonímico, este mismo procedimiento que consiste en descomponer y analizar, en pasar de lo continuo a lo discreto está ilustrado por la técnica de la impresión con tipos móviles, esto es con unidades tipográficas que se pueden manipular por descomposición o recomposición. Diríase que, en el dominio de las técnicas de impresión, la imprenta de tipos móviles está inevitablemente en el camino de una inteligencia deductiva. (Dorra, s.f.: 15)

Así como la metáfora implica una tarea de síntesis, de intersección entre conceptos o partes de objetos comparados, toda metonimia y toda sinécdoque están precedidas por una distinción y una división analítica de los objetos. En el mismo orden, *exemplum* y entimema representan dichos procedimientos llevados al terreno de la retórica argumentativa. No es tan difícil arribar a que, de igual modo, la cultura poética pero ágrafa del quechua y de la sierra, puede compararse con la cultura urbana de la costa, prosaica, dotada de escritura, racionalista, discriminadora en todo sentido. Un conflicto no muy distinto sintió el Inca Garcilaso cuando intentó rescatar del olvido la civilización

de sus antepasados, en inferioridad cultural de condiciones, a sus ojos, por carecer de una memoria escrita confiable que los perpetuara.

Llegados a este punto, conceptos como indiferenciación, condensación, continuo, sincrético y diferenciación, discreto, analítico, describen una misma isotopía y comparten una misma categoría semántica que podríamos descomponer en las polaridades de (+ *mezclado*) vs. (– *mezclado*).

Habiendo indagado suficientemente el plano de la condensación y la metáfora, pasamos ahora al de la metonimia como mecanismo de desplazamiento y de operaciones de contigüidad.

METONIMIA Y DESPLAZAMIENTO

En efecto, siguiendo la clasificación que aporta el *Grupo* μ una vez más, deberíamos describir la metonimia como el resultado de operaciones de supresión-adjunción completa de semas; el carácter de completo es lo que hace decir al grupo de Lieja, que la metonimia no descansa sobre una intersección semántica sino sobre el vacío y que, a lo sumo, existe una conclusión englobante de los términos convocados por la figura. Pero a decir verdad, la ocurrencia de metonimias auténticas, según la entiende la neorretórica, es casi nula en el texto de Arguedas. Este detalle, sin duda, complica el análisis y nos reduce considerablemente el alcance de los instrumentos teóricos ya que, en su lugar, aunque podríamos decir “en compensación”, nos deja a la vista la escenificación de un puro proceso de desplazamiento, un concepto más cercano a los textos de Jakobson y, posteriormente, de Lacan. De hecho, la consideración de lo metonímico desde este aspecto se justifica, en primer lugar, porque el texto nos hace asistir a lo que, en realidad, podríamos tildar de verdaderas escenificaciones o dramatizaciones *metafóricas* de una traslación espacial, de un *desplazamiento*, de exclusiones y expulsiones –lo que nos reduce simplemente a la constatación del mecanismo elemental implicado en lo metonímico–, pero no a la constitución de una figura de metonimia propiamente dicha; en segundo lugar, tocamos fondo en la problemática que más afecta a la psicología del sujeto de la enunciación: la pulsión de muerte y el desarrollo metonímico de lo narrativo-sintagmático como modo de prosecución del deseo a través del despliegue de la significación.

Ya encontramos un primer desplazamiento, a nivel superestructural, en la gran división que hace Arguedas entre diario y novela, aprovechando la posibilidad de

desplazar representaciones autobiográficas en la ficción dando lugar a un tácito pacto fantasmático. Lo que la antigua retórica estudiaba bajo el nombre de *dispositio*, cobra en este texto un sentido figurado por sí mismo: el autor alterna, en efecto, los relatos de sus diarios -cuya redacción es simultánea a la de la novela- con esos nudos narrativos que, metafóricamente, denomina *hervores*. Para completar la coherencia del modelo, diremos que la *Retórica General del Grupo* μ define la alternancia de narradores –para nosotros el del diario y el de los hervores- como otro caso de *supresión-adjunción*, esta vez aplicado a las figuras de la narración.

La lucha de Arguedas contra la pulsión de muerte adquiere diversos matices y modos de manifestación. Va desde esa superestructura escindida, contrastante, tan figurativa de su dualidad interior, a la reiteración incansable de digresiones que alteran el curso tanto de los temas emprendidos una y otra vez en los diarios, como de las proyecciones que en ellos mismos hace de los futuros capítulos. Este ir y venir de la nostalgia, del olvido, del retorno de lo reprimido imprime un curso peculiar a los diarios. Arguedas se confiesa en algunos enunciados: “Este desigual relato es imagen de la desigual pelea” (1973: 267) o “Veo ahora que los Diarios fueron impulsados por la progresión de la muerte” (1973: 279).

Podemos rescatar de ellos dos ideas fundamentales: por un lado, el autor proyecta sobre el relato, expresa y figurativamente, la imagen de una pelea contra la muerte, estableciendo una metáfora *in praesentia*; por otro lado, con lexemas como “impulsados” y “progresión” hace referencia a la pulsión de muerte y a un proceso de desplazamiento, de inercia tanática irrefrenable.

En un momento de reflexión creativa, Arguedas describe al texto como un “*árbol con ramas extendidas que anudar*”; esta metáfora que se puede tildar de vitalista –si la asociamos al pino de Arequipa-, en realidad no alude sino a un momento optimista pero, ante todo, constructivo del texto, y el autor lo plantea con una metáfora que complacería al Barthes de *Análisis estructural del relato*. Pero más significativa, por su cualidad de sintetizar los dos mecanismos que venimos estudiando, es la metafórica definición que dará luego: “La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar”.

La cita satisface en gran parte las hipótesis que sostenemos. Próximo a tomar la decisión de su suicidio, Arguedas nos habla de una novela que es contenida y *deforme* –

es decir ¿producto de la condensación y la mezcla?- pero que acaso es capaz de andar, de *desplazarse*.

Debemos reconocer que, como le reprocha Genette, intentar llevar las esquematizaciones de Jakobson al plano retórico cae en un simplismo un poco reduccionista y audaz:

la oposición clásica analogía/contigüidad (que recae, recordémoslo, sobre los *significados* en relación de sustitución en la metáfora y la metonimia: el oro y el trigo, el hierro y la espada) se ve confirmada por una asimilación, tal vez audaz, a las oposiciones propiamente lingüísticas (que recaen sobre los significantes) entre paradigma y sintagma, equivalencia y sucesión. (Genette, 1982: 207)

Pero sería injusto omitir que lo que se le reprocha desde un tecnicismo retórico iluminó genialmente al psicoanálisis lacaniano para la elaboración de sus propios conceptos de metáfora y metonimia. Pensar que el desplazamiento metonímico de la prosa implica en dicha sucesión una sustitución de términos, un tropo, es, efectivamente, erróneo. Sin embargo, para los fines de nuestro análisis será, por el contrario, muy útil repasar la relación que Lacan plantea a partir de aquí entre metonimia y deseo.

Para Lacan el deseo es correlato de un objeto faltante, objeto que se desliza, que se metonimiza a través de la concatenación significante. La metonimia implica un significante que señala, en negativo, otro significante desaparecido, lugar de la censura. Por eso, el deseo no es un contenido explícito sino una articulación ligada a un orden significante y el significado no es una entidad cabal sino un efecto producto de las articulaciones establecidas a nivel paradigmático y sintagmático. El deseo no se satisface porque hay una gran discrepancia entre la satisfacción que se obtiene y el verdadero cumplimiento del deseo.

Es la confluencia de ese desplazamiento del deseo propiciado por la contigüidad y esa pulsión de muerte que se fusiona con él la que construirá, en un paso de la topología lineal a la tropología, las imágenes que enfocarán ahora nuestra atención.

Antes que nada, formularemos nuestra hipótesis de que el texto de la novela dramatiza *metafóricamente* la transformación metonímica de la pulsión de muerte en la escritura de Arguedas. Cabe destacar, que de un modo amplio, consideramos como imagen de esa transformación metonímica la que surge del desplazamiento figurado en las siguientes secuencias:

* EL LOCO MONCADA SE *DESPLAZA* (VIA CRUCIS) POR LA CIUDAD PARA PREDICAR CON UNA *CRUZ*.

* LAS CRUCES “ERRANTES” SON BOTADAS DEL CEMENTERIO NUEVO (COMO FUE BOTADA ORFA DE CAJAMARCA) Y CAMINAN EN PROCESIÓN DE PROTESTA HASTA EL MÉDANO.

* ESTEBAN DE LA CRUZ ESCUPE, BOTA CARBON (negro tinta) SOBRE HOJAS DE PERIODICO QUE DOBLA COMO CUADERNILLOS Y RECITA LAS SAGRADAS ESCRITURAS.

Una misma isotopía semántica une estas imágenes marcadas por semas comunes como *desplazado* y *mortal* y por la repetición del semema *cruz*. Se escribe para no suicidarse, pero entonces la escritura se cargará con la significación de la muerte, la escritura se cargará simbólicamente con una cruz.

Antes de proponer una interpretación sobre el sentido figurado atribuible a estas imágenes debemos encarar algunos problemas teóricos.

En primer término no se trata de enunciados lingüísticos metafóricos puesto que no podemos postular un virtual desvío en relación a un contexto que actuara como grado cero y frente al cual, entonces, se insinuaría una clara intencionalidad del autor. En tal sentido no percibimos ninguna infracción a la coherencia del discurso sino que los enunciados funcionan en perfecta concordancia con la situación intradieгética, discurren en un grado cero de homogeneidad.

En segundo término, como correlato de lo anterior, el potencial figurativo de dichos enunciados no residiría en su impertinencia semántica sino en su carácter de imágenes de ficción, que convocan la materia significativa visual, y que son comparadas contra un contexto que surge de otra parte: la pulsión de muerte aludida en los diarios.

En tercer término, las condiciones expuestas nos conducen a un proceso de interpretación figurativa que se ampara por igual en dos posibilidades: 1) la cristalización de metáforas elaboradas por el inconciente del sujeto, más allá de su reconocimiento tácito o su absoluta ignorancia o, 2) desde una propuesta de la estética de la recepción, la construcción de las mismas metáforas por parte de la cooperación textual del lector.

Esta participación activa por parte de la competencia lectora parece estar, en cierta manera, contemplada por algunos retóricos sin que surja la cuestión entre intencionalidad prevista o atribución del receptor. François Rastier subraya que:

En cuanto a la metáfora in absentia, ella insta una conexión simbólica que debe ser identificada por conjeturas concordantes sobre el discurso, el tipo de la obra, el género del texto, la jerarquización idiolectal de las isotopías [...] ¿Cómo identificar, en fin, las relaciones metafóricas establecidas a larga distancia? (Rastier, 1993: 74)

También el Grupo de Lieja contempla la construcción participativa del “descodificador”.

Lo que tenemos son sólo escenas o secuencias reducibles a imágenes pero nos preguntamos, amparados en nuestras conjeturas concordantes, si podemos atribuirles carácter metafórico o al menos postular la hipótesis de que congregan todos los elementos semánticos necesarios para funcionar como figuras de *otra cosa*. Ya Jean Cohen consideraba que el sentido figurado es concreto en tanto “constituye imagen”.

Arribamos, con esto, al delicado problema de la iconicidad, tratado por Paul Ricoeur en *La metáfora viva*. Allí, Ricoeur busca un punto de articulación entre el sentido y los sentidos, entre semántica y psicología para explicar la metáfora. Partiendo de un rescate de la imaginación a partir del concepto de *esquematismo* en Kant y luego de analizar el carácter de la iconicidad en tanto no librada a la mera asociación sino controlada por el sentido en el lenguaje, llega a la noción, de origen wittgensteniano, del “*ver como*” que trata Marcus Hester. Este *ver como* es la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen. En palabras de Ricoeur:

En el caso de la metáfora, pintar el tiempo bajo los rasgos de un mendigo, es ver al tiempo como un mendigo; es lo que nosotros hacemos cuando leemos la metáfora; leer es establecer una relación tal que X es como Y en algunos sentidos, pero no en todos [...] el ‘ver como’ ofrece el eslabón que falta en la cadena de la explicación; el ‘ver como’ es la cara sensible del lenguaje poético [...] la imagen sobreviene, adviene, y ninguna regla enseña a ‘tener imágenes’; se ve o no se ve [...] y en efecto, el ‘ver como’ ordena el flujo, reglamenta el despliegue icónico [...] Así el ‘ver como’ en acción en el acto de leer asegura la unión entre el sentido verbal y la plenitud de la imaginación. Y esta unión ya no es algo exterior al lenguaje, puesto que puede ser reflejada como una relación, que es precisamente la semejanza [...] lo semejante, afirma Hester, es aquello que resulta del acto-experiencia de ‘ver como’. ‘Ver como’ define la semejanza y no a la inversa. Esta antecendencia del ‘ver como’ sobre la relación de semejanza es propia del juego de lenguaje en el cual el sentido funciona de manera icónica. (Ricoeur, 1977: 318-319)

Ricoeur cree encontrar en esta *función imaginante* del lenguaje la que permite establecer las semejanzas que sirven de base a las metáforas, operaciones semánticas mediante. La tarea analítica bien puede servirse de esta explicación para justificar el hallazgo de relaciones analógicas que conviertan a nuestras imágenes en metáforas de algo no mencionado ni aludido *in absentia* pero, no obstante, rescatable. El hecho de que la relación sea construida desde la instancia de la lectura hace intrascendente dirimir si se trata de metáforas, comparaciones o, incluso, alegorías (si incluimos, en el caso de la escupida de carbón, todo un complejo sígnico que luego detallaremos), puesto que no hay un *como* conector explícito ni deja de haberlo, como tampoco importa demasiado

extender el grado de complejidad del último ejemplo a nivel de sistema. Lo cierto es que, hasta cierto punto, se puede prescindir de la referencia a la imagen y recorrer una isotopía exclusivamente semántica que conduce a establecer una importante serie de identificaciones planteadas a continuación:

1) La relación semántica que se establece entre muerte-desplazamiento se repite en varios casos. Ya el huayronco, dice Arguedas, es un insecto que se asocia a la muerte porque traslada el polen de una llamada “flor de cadáveres”; Arguedas dice que riega su “polvo de cementerio”. El mismo vía crucis del Loco Moncada lo compara con el “cargar con la muerte a costas” de Cristo. El tema del desplazamiento se reitera con las cruces “botadas” del cementerio nuevo –y, al no haber traslado de restos sino tan sólo de cruces, la acción es metonímica: implanta, en el médano, el signo por la sepultura misma-, con la botadura de Orfa de Cajamarca y con la exclusión en general de tantos desplazados en la novela. Pero es el semema *laqiada* (sinónimo de escupir o botar, que comparte los semas de *expulsión* y *desplazamiento* con imágenes y lexemas ya citados) el que opera la íntima vinculación entre los carbones “laqiados” por Esteban de la Cruz y la laqiada traumática en el rostro del niño Arguedas, que le hizo cobrar un deseo de muerte.

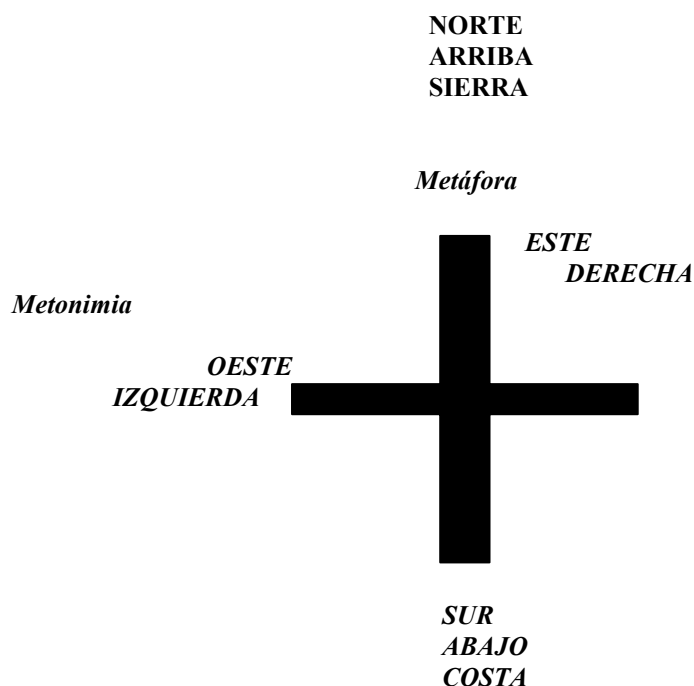
Si volvemos a la secuencia de las cruces errantes, se nos representa por analogía el desplazamiento que la pulsión de muerte viene ejerciendo sobre Arguedas al punto de constreñirlo a buscar un único anclaje en la escritura, actividad semiótica por otra parte reducible simbólicamente a la inscripción de una cruz como signo de los analfabetos, de los ágrafos o, por lo menos, de la graficación elementalmente más pura.

2) La identificación entre Esteban de la Cruz y Arguedas (lo que no implica en absoluto una homologación entre autor y personaje) se completa desplegando la compleja interrelación entre la imagen de Esteban escupiendo carbón y la de Arguedas escribiendo. Si nos basamos en semas como el *negro* tanto del carbón como de la tinta, en la relación que se establece por sinonimia entre los *periódicos* -doblados como cuadernillos- sobre los que espupa Esteban y los *diarios* que escribe Arguedas para equilibrar su pulseada con la muerte, podríamos concluir que el inconciente del escritor proyecta en la escena una figura que representa metafóricamente la lucha entre muerte y escritura. La tinta es salpicada sobre el papel, como el carbón, para poder expulsar la muerte del propio cuerpo; el libro,

fusión de novela y diario, se venderá del mismo modo que Esteban quiere vender las onzas de carbón escupido para paliar la miseria. No faltan otras relaciones como la de la función predicativa del Loco con su cruz y la de Arguedas con su novela a través de una misma palabra, o la que se puede entablar entre el carbón de la boca de Esteban (“tu boca habla echando carbón maldecido”) cuando vocifera su tinieblalumbre y la metáfora del profeta Isaías, en cuya boca Yavé ponía carbón encendido para instarlo a profetizar compulsivamente; inclusive los grafismos del significante del nombre de José María Arguedas, según hemos visto, pueden estar asociados al profeta mediante lo que Kristeva llama *gramma escritural* legible en las terminaciones.

En toda la novela se repiten estos motivos de desplazamiento, ya sea por expulsión humillante, por búsqueda de progreso económico o por simbolización del enfrentamiento entre las pulsiones de vida y muerte y el hallazgo de la escritura como medio de sostener la primera. Esteban de la Cruz se constituye en personaje simbólico, no sólo por esa conducta de botar carbón (metáfora de escritura y escena arquetípicamente reiterada en la serie de la novelística social -recuérdese *Germinal* de Zola) sino por el significado que se desprende de su apellido: en efecto, volviendo a lo icónico, la cruz es un signo de intersección, de cruce y condensación de diferentes recorridos simbólicos que van desde los ejes de selección y combinación del lenguaje hasta la topografía peruana³ o la alineación ideológica latinoamericana en los años 70. En este amplio sentido, el apellido se vuelve síntesis y símbolo de la significación nucleada en el texto.

³ Adviértase la comparación topológica: “*Hace muchos años que mi ánimo funciona como los caminos que van de la costa a la sierra peruana, subiendo por abismos y laderas geológicamente aún inestables*” (“Carta del 29 de agosto de 1969”, Arguedas, 1973: 274).



A MODO DE CONCLUSIÓN

Al igual que Arguedas (quien vive cargando una pulsión de muerte) o que los que peregrinan de un cementerio a otro, Esteban de la Cruz –que lleva el nombre del primer mártir cristiano, muerto por lapidación, es decir, por piedras arrojadas como la lajiada- está muerto-vivo (así definido por *Jesusa*, su mujer). Desde este punto de vista, la cruz es para el Cristianismo símbolo de muerte y, a la vez, redención, poderosa conjunción que en el autor al borde del suicidio funciona como objeto representacional ambiguo, de deseo y no deseo, de pulsión de vida y de muerte que lo arrastran por igual. La cruz porta consigo esa ambigüedad de ser signo del sacrificio del justo (Loco Moncada) y, a su vez, de estar impuesta por el conquistador sobre las ruinas incaicas, tachando el pasado. Se constituye en un signo de valor semiótico plural, diríamos altamente condensado.

Por otro lado, la identificación con el autor -que también puede establecerse, según vimos, con otros personajes y en otros aspectos, por ejemplo con Moncada - queda remitida por esta simbolización de la cruz como sitio de la enunciación⁴, como el cruce de los ejes sintagmático (metonimia) y paradigmático (metáfora) del lenguaje - recordemos el conciente trabajo de Arguedas sobre la lengua por su afán de integración de quechua y castellano en una lengua poética-narrativa-, como señalización de los

⁴ Recordemos, al respecto, la gráfica coordinada del *ego, hic et nunc* de Émile Benveniste.

cuatro puntos cardinales de la dimensión territorial y, finalmente, como indicador de las diferentes ideologías políticas y estamentos sociales (el arriba y el abajo del mundo mítico de Huarochiri, la montaña y la costa, la connotación del sexo masculino y el horizontal femenino). “Intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo” y “unir el caudal de las dos naciones”, declara Arguedas (1973) en “No soy un aculturado”. Asimismo, decía que sentía el Perú en quechua y en castellano, una lengua que –por causalidad o por casualidad, según se adscriba o no a la hipótesis Sapir-Whorf- connota la fusión armónica de los elementos de la sierra en el mismo carácter de su composición morfo-sintáctica y otra lengua más asociable con el mencionado desmenuzamiento analítico y, por lo ideológico, con una segmentación de la forma del contenido perteneciente a una cultura occidental y racionalista.

Sin pretender mayores detalles que nos llevarían a profundizar un abordaje pseudo-psicoanalítico del autor,⁵ cabe volver a mencionar ciertas constantes que asocian *vida-muerte-sexo-escritura* contribuyendo a completar el cuadro general y que nos permiten prolongar las isotopías ya señaladas.

Fidela se arrastraba como una culebra (connotación ambigüamente fálica y de tentación maligna), semejante a la serpiente Amaru o al gusano de la harinera, donde la muerte se define como un vacío, como un “aire caliente”; Esteban reniega, por no saludable, del “servicio” de fornicación que prestaba a su patrona porque la fornicación “saca el tuétano del cerebro” (¿qué relación psicológica puede establecerse entre esto y el temor a la mujer que declara en sus diarios?). Estas figuras de desplazamiento, que reiteran la elaboración de la metonimia como mecanismo presente en el texto, reaparecen en el Yawar Mayu (río sangriento) que comparte semánticamente el color con el humo negro-rosado de la Fundición y con la sangre-agua negra que brotaba de los mineros del Cocalón, del mismo modo que el fluido vital de “todas las sangres” fluye en la tinta (agua negra) de José María Arguedas y “salta” del ojo del loco Moncada. El Yawar Mayu también afecta al campo de lo social al comparárselo con una revolución por su fuerza arrasadora. Pero debemos dejar de lado el complejo análisis de la composición de todos estos fluidos simbólicos.

De esta red inextricable, como el amasijo que alimenta al loco, surge el potencial significativo de la novela. A modo de conclusión podemos decidirnos por un definitivo

⁵ ¿Acaso la negativa de Esteban a confesarse ante el Hermano puede interpretarse como aquello que se resiste a salir en la terapia de Arguedas con la Dra. Hoffmann?

nombre -uno que nos devuelve al origen- para el producto de todas las operaciones semióticas entrevistas, de todas las fusiones del orden cósmico o de los grupos sociales, de todas las elaboraciones condensatorias y todos los religamientos necesarios: *mestizaje*; interpretado, obviamente, en sentido amplio, metafórico. Arguedas defendía la integración del indio a la sociedad del moderno Perú. Lejos de renegar de su cultura, veía en ello la única solución al inevitable paso de las transformaciones producidas por el capitalismo industrial y urbano si la cultura de la sierra no quería morir en un aislamiento cada vez más empobrecedor. A la necesaria ruptura del mundo idílico de la sierra se puede contestar con una convivencia plural que respete todas las culturas sin hundir a nadie en el atraso o el olvido. En este sentido, la palabra *mestizaje* es el punto de partida de la infancia de Arguedas y el punto de llegada para una mescolanza peruana que es, ante todo, un lejano ideal. En el medio transcurre el enfrentamiento con la dura realidad de la adaptación: proceder al análisis es deconstruir la totalidad sincrética del mito, dejar que la palabra racionalice y desmenuce con el peligro de volver a la confusión reemplazando la armonía del pato de altura o el árbol de Arequipa por la mezcla apabullante del mundo urbano de la costa sin lograr nada con el cambio. Equivale a discriminar socialmente para perturbar la igualdad indiferenciada de los muertos con una separación, un desplazamiento injusto y doloroso como el de las cruces errantes.

La metáfora reúne lo escindido. La metonimia desplaza en la escritura la pulsión de muerte pero, a su vez, delata un significante elidido y deslizado que reclama, de todos modos, un objeto perdido y denuncia una “falta de ser”. Tal vez por esto, los desplazamientos y metonimias del texto no son otra cosa que metáforas, en un segundo grado de observación (escupir carbón sobre las hojas es desplazar la muerte hacia afuera, pero más que metonimia es, retóricamente, una metáfora); bien mirada, la novela ofrece poca intriga y, unida al diario, hay escaso progreso a nivel diegético; la metonimia opera a nivel descriptivo, trasladando la focalización temática, pero no produciendo un significativo avance de las acciones. Cuando Arguedas decide consumar el suicidio entonces sí pergeña una apresurada *inventio*, nos esboza los futuros núcleos de los “hervores”, como él los llama, y las posibles resoluciones de las diferentes tramas, en una proyección ilusoria de novela concluida.

Desgraciadamente, Arguedas no pudo cumplir con su destino; la muerte lo desvió arteralmente como la mafia de los prostíbulos dilapida el salario de los serranos, como la

ramera desvió la senda del héroe Tutaykire: seguramente en este mito Arguedas presagió el fracaso de un sueño.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, J. M. (1973); *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- (1973); “No soy un aculturado.”, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, pp. 296-298.
- (1977); “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en su *Yawar Fiesta*, Buenos Aires: Losada, pp. 165-174.
- AA.VV. (1991); *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos Anthropos N° 29. Barcelona: Editorial Anthropos.
- AA.VV. (1982); *Investigaciones retóricas II*, Serie Comunicaciones. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- BARRENECHEA, A. M. (1978); “Escritor, escritura y materias de las cosas en los Zorros de Arguedas”, en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 289-318.
- CORNEJO POLAR, A. (1973); “El zorro de arriba y el zorro de abajo. Palabra y realidad”, en *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- DORRA, R. (s.f.); *Artes de la mirada*, publicación de cátedra de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- GAZZOLO, A. M. (1989); “La corriente mítica en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 469-470, Madrid, pp.43-72.
- GENETTE, G. (1982); “La retórica restringida”, en AA.VV., *Investigaciones retóricas II*, Serie Comunicaciones. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, pp.203-222.
- GREIMAS, A. J. (1971); *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GRUPO μ (1987); *Retórica General*. Paidós: Barcelona.
- JAKOBSON, R. (1967); “Los polos metafórico y metonímico”, en R. Jakobson y M. Halle, *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, pp.133-143.
- KUENTZ, P. (1982); “Lo ‘retórico’ o la puesta al margen”, en: AA.VV. *Investigaciones retóricas II*, Serie Comunicaciones, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, pp.183-202.
- KRISTEVA, J. (1981); *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LLANO, A. de (1994); “El discurso autobiográfico: el ‘borde’ entre la escritura y la vida”, en E. Calabrese (comp.). *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- RASTIER, F. (1993); “Tropos y semántica lingüística”, en *Morphé* 8, Enero-Junio, pp.53-83

Metáfora y metonimia en *El zorro de arriba y el zorro de abajo...* / Cortés, D.

RICOEUR, P. (1977); *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.

ROWE, W. (1979); “El lenguaje literario de Arguedas”, en *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

VALLEJO, A. (1985); *Vocabulario lacaniano*. Buenos Aires: Helguero Editores.

RECIBIDO: 01/05/2011 | ACEPTADO: 08/09/2011