

HOMENAJE A JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Una retórica del personaje en *Los ríos profundos* de José María Arguedas

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
camiloruben@gmail.com



Resumen

Giovanni Bottirolí plantea que la Retórica puede aplicarse al análisis de los personajes, los cuales son metafóricos, metonímicos, sinecdóquicos o antitéticos. En *Los ríos profundos*, hay personajes metafóricos (Ernesto y Antero) porque basan su conocimiento en el principio de analogía; metonímicos (donde se observa una contigüidad externa), por ejemplo, Lleras y la opa Marcelina; sinecdóquicos (el Padre Director y el Viejo) y antitéticos (el padre de Ernesto y Peluca). Ello pone de relieve el empleo de una retórica del personaje para abordar la narrativa de Arguedas.

Palabras claves: Retórica, personaje, metafórico, metonímico, sinecdóquico, antitético.

Abstract

Giovanni Bottirolí argues that rhetoric can be applied to the analysis of the characters because they can be metaphorical, metonymic, sinecdoquic or antithetical. In *Los ríos profundos* by José María Arguedas, there are metaphorical characters like Ernesto and Antero, because their knowledge of the world are based on the principle of analogy; metonymic, for example, like Lleras and the opa Marcelina ; sinecdoquic as the Principal and the Old man and antithetical, like the father of Ernesto and Peluca. This approach emphasizes how to use a rhetoric of character to address the narrative of Arguedas.

Keywords: Rhetoric, Character, Metaphor, Metonymy, Sinecdoquic, Antithetical.

Uno de los grandes logros de la narrativa de José María Arguedas (1911-1969) es la creación de personajes multifacéticos y provistos de una fuerza sugestiva impresionante. En sus novelas desfilan los zorros, los colonos, Ernesto, Doña Felipa, Rendón Wilka, que son algunos de los protagonistas más entrañables de la novelística de Arguedas. Antonio Cornejo Polar (1973) aborda la figura de Ernesto, quien “postula la vigencia y el poder del pasado incaico” (1973: 110). Ángel Rama (1985) ha dicho que existe una alternancia entre los personajes individuales y colectivos en *Los ríos profundos*:

Arguedas agrega ingentes conjuntos corales, brillantemente manejados, que actúan separadamente. Son fundamentalmente tres: las chicheras, que llevan a su corifeo, Doña Felipa, los colonos y los huayruros con su orquesta acompañante (1985:259).

William Rowe (1996) examina los personajes de *Todas las sangres* deteniéndose en la figura de Rendón Wilka, quien “está dispuesto a morir por aquello que cree” (1996:92). Por su parte, Martín Lienhard (1990) considera que el gran protagonista de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la colectividad que quiebra la linealidad de los acontecimientos narrados para adaptarse a la dinámica de los rituales andinos.

Mi perspectiva será disímil, aunque tomará en cuenta los aportes esenciales de los cuatro investigadores antes mencionados. Mi análisis se sustentará en la Retórica General Textual (representada por Antonio García Berrio, Stefano Arduini, Giovanni Bottirolí y Tomás Albaladejo), perspectiva teórica que no solo ha buscado ampliar los confines de la retórica restringida incluyendo el análisis de la *elocutio* articulada a la *dispositio* y a la *inventio*, sino también se ha aproximado creativamente al personaje como entidad dinámica y que no puede ser reducida ni a un conjunto abstracto de cualidades (“lealtad”, “solidaridad”, por ejemplo), ni a su accionar (vale decir, su hacer) como creían algunos preclaros representantes de la narratología estructuralista.

Giovanni Bottirolí (1993) ha propuesto, desde una óptica cognitiva, el funcionamiento de cuatro provinciales figurales: la metáfora, la metonimia, la sinecdoque y la negación (léase antítesis). La primera se sustenta en la analogía; la segunda, en la contigüidad; la tercera, en la inclusión; y la cuarta, en la inversión. Este modelo teórico, según el pensador italiano, puede aplicarse al análisis de los personajes de una novela, un cuento, obra de teatro o poema. En tal sentido, hay personajes metafóricos, metonímicos, sinecdoquicos y antitéticos. Bottirolí considera que los principales personajes de las llamadas novelas de aprendizaje son metafóricos, porque realizan su proceso de conocimiento a

través de la franja fecunda de la analogía. Luego subraya que personajes como los de Kafka, por ejemplo, Gregorio Samsa, pueden ser catalogados como metonímicos porque son hombres-bestias y allí se observa la vasta zona de la contigüidad, es decir, la yuxtaposición de características humanas y animalescas. Asimismo, remarca que los personajes sinécdoquicos son los que representan a una época como fragmento del todo representado por esta última; por ejemplo, Aquiles se sitúa aquí porque es un personaje que constituye una parte del todo (la sociedad esclavista). En lo que concierne a los personajes antitéticos, Bottiroli no propone un ejemplo que ilustre el caso, aunque sugiere que la provincia figural de la negación puede aplicarse plenamente. Pensamos que Hamlet es un típico personaje antitético porque él se debate entre el ser y el no ser; vale decir, actuar o no, vivir o suicidarse.

Sin embargo, Bottiroli no cae en explicaciones maniqueas, pues considera que siempre habita una pluralidad de estilos en una obra. Por ejemplo, un personaje metafórico, puede manifestar algunos comportamientos que pudieran ser de índole metonímica o sinécdoquica o antitética. Un caso ilustrativo es Hamlet, personaje antitético; sin embargo, cuando Claudio (el asesino) se turba ante la representación de una obra teatral, Hamlet percibe relaciones entre los objetos sobre la base de la analogía: reconoce (o intuye) el parecido entre el accionar de Claudio (quien mató a su padre) y los hechos que aparecen en la representación de los actores ambulantes. Así, Hamlet, a partir de un conocimiento analógico, descubrirá, al final, quién fue el asesino de su padre. En tal sentido, siempre en un personaje se revela una pluralidad, pero es pertinente reconocer cuál es la provincia figural que predomina en cada caso: la antítesis, la metáfora, la metonimia o la sinécdoque.

Cabe mencionar que, para Bottiroli, las provincias figurales son ámbitos cognitivos que permiten ordenar (léase clasificar) las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, y los lazos entre los individuos en un determinado contexto cultural. Bottiroli no está de acuerdo con que la figura retórica sea un simple desvío respecto de una norma determinada por el discurso científico, sino que privilegia la noción de provincia figural desde la óptica de la Retórica General Textual (Arduini 2000), donde se concibe que todo procedimiento figurativo (*elocutio*) y rasgo estructural (*dispositio*) de un texto se liga a la ideología (la *inventio*) que porta un discurso literario, de manera que todas las figuras retóricas son, en realidad, figuras de pensamiento.

A) Ernesto y Antero como personajes metafóricos en *Los ríos profundos*

Rama (1985) ha señalado que hay dos narradores en *Los ríos profundos*: el narrador principal, es decir, Ernesto, “alguien que rememora, rescatando del

pasado una serie de acciones cuyo encadenamiento y solución tiene obligadamente que conocer dado el puesto que ocupa en el decurso temporal” (Rama 1985:271); y el narrador etnólogo, quien explica, con ojos de experto, el sentido del vocablo “zumbayllu” o aclara el comportamiento de las aves en los pueblos de la sierra.

Ernesto, narrador autodiegético, es un personaje, en gran medida, metafórico porque basa su conocimiento del mundo en el procedimiento de la analogía. De modo constante, se basa en la comparación para precisar la esencia y el accionar de los objetos e individuos:

Yo no me sentía mal en la habitación. Era muy parecido a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia (...). Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico (Arguedas 1978:10-11).

Ernesto ve al Padre Director como un animal en el mundo onírico: “Yo lo confundía en mis sueños; lo veía como un pez de cola ondulante y ramosa, nadando entre las algas de los remansos” (Arguedas 1978:48). El río, para Ernesto, es homologable a un modelo ético de conducta, al cual debería aspirar el ser humano: “¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!” (Arguedas 1978:69); obsérvese la metáfora “río Pachachaca es un caballo de crin brillante” como testimonio de cómo el pensar de Ernesto se estructura a partir de la noción de semejanza.

En la escena del zumbayllu, Ernesto compara el zumbido de este trompo mágico con otros objetos: “Era como un coro de grandes tankayllus fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esa palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz” (Arguedas 1978:74). Aquí se observa cómo para Ernesto el quechua es, por antonomasia, la lengua de la analogía (Rama 1985), pues posibilita la asociación interminable de palabras a través del funcionamiento de la metáfora como procedimiento cognitivo. El zumbayllu se asocia con la luz que ilumina un ámbito oscuro (el internado lleno de luchas y enfrentamientos socioculturales). Estamos ante una cosmovisión andina donde la luz y el canto “crean” un espacio donde reinan la reciprocidad y el espíritu de comunidad entre los internos.

Sin embargo, en algunos momentos, Ernesto evidencia un comportamiento metonímico, sobre todo, cuando recupera ciertos recuerdos anidados en algún lugar de la memoria. Bottirolí (1993) afirma que en el protagonista central de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust se observa, muchas veces, el funcionamiento de la metonimia como provincia figural. Sin duda, en la célebre escena de la magdalena, el personaje, a través de la relación causa-efecto y del fenó-

meno de la contigüidad, recupera vastos sectores que están en su memoria. En el siguiente fragmento, Ernesto reconstruye algunos hechos de su pasado: “El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (Arguedas 1978:75). La asociación causa-efecto es bastante ostensible: el sonido del trompo hace que, por un mecanismo de contigüidad, el protagonista recupere algunos recuerdos que se hallaban quizá sepultados en su mente. No cabe duda de que el fenómeno de contigüidad adquiere una enorme importancia: Ernesto está frente al zumbayllu evocador y ello facilita la reconstrucción del pasado antes aludida. Los acordes del trompo llevan a Ernesto a rememorar ciertos hechos vividos en consonancia con la música de la naturaleza.

Antero (Candela o “Markask’a”) es también un personaje metafórico. El narrador describe cómo dicho protagonista mira el zumbayllu: “Así, atento, agachado, con el rostro afilado, la nariz delgada y alta, Antero parecía asomarse desde otro espacio” (Arguedas 1978:75). La noción que preside el pensar de Antero es que el zumbayllu es un ser sagrado, como si fuera una divinidad. En dicha analogía reposa su concepción del mundo y, por ello, parece observar el objeto mágico desde otro lugar, un espacio ritual, es decir, desde el tiempo del inicio y de la ceremonia primigenia. Aquí se observa el predominio de la cosmovisión andina, por eso, Antero decide regalar los zumbayllus a sus discípulos y se niega a venderlos, pues el dinero lesionaría el espacio ritual de convivencia humana.

Sobre la base del principio de analogía, Antero compara a Salvinia (la bella chica de la cual se había enamorado) con un zumbayllu: “¡Eso, Ernesto! ¡Como un zumbayllu, cuando está bailando desde que amanece! Pero tienes que verla antes de escribir la carta” (Arguedas 1978:78). Observamos la metáfora “Salvinia es un zumbayllu” y, por lo tanto, el baile de aquella es el de este último. Dicho emparejamiento metafórico pone de relieve que, como dicen Lakoff y Johnson (2003), pensamos a través de metáforas y, por lo tanto, estas últimas no son meros adornos, sino conceptos a través de los cuales clasificamos y jerarquizamos las relaciones entre los objetos: “Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature” (Lakoff y Johnson 2003:3). Si los seres humanos son como trompos, entonces, para Arguedas, el canto de aquellos es homologable al de estos últimos.

B) La opa Marcelina y Lleras como personajes metonímicos

Bottiroli (1993) pone de relieve que en el universo kakkiano abundan los personajes metonímicos, por ejemplo, el hombre-insecto (La metamorfosis), el hombre-puente (“El puente”), entre otros. En *Los ríos profundos*, hay dos pro-

tagonistas metonímicos que evocan el universo configurado por el escritor checo: la opa Marcelina y Lleras. Bottiroli distingue entre la contigüidad interna y la externa. Por ejemplo, en la obra de Rimbaud, tenemos la expresión “Yo es otro”, donde observamos que la identidad del locutor personaje es lábil (léase inestable) y allí se manifiesta una contigüidad interna. En cambio, en la opa Marcelina (mujer demente-bestia) y Lleras (niño-bestia) se revela una contigüidad externa, porque los demás observan una característica en ellos: la imposibilidad de comunicarse (Marcelina) y el hecho de perder el lenguaje articulado como particularidad esencial del ser humano; y la agresión como característica del accionar del protagonista (Lleras).

En tal sentido, la descripción de la opa Marcelina es muy elocuente al respecto:

No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. Algunas mañanas la encontraron saliendo de la alcoba del Padre que la trajo al Colegio. De noche, cuando iba al campo de recreo, caminaba rozando las paredes, silenciosamente. La descubrían ya muy cerca de la pared de madera de los excusados, o cuando empujaba una de las puertas. Causaba desconcierto y terror. Los alumnos grandes se golpeaban para llegar primero junto a ella, o hacían guardia cerca de los excusados, formando una corta fila (...). Pero casi siempre alguno la alcanzaba todavía en el camino y pretendía derribarla (Arguedas 1978:56-57).

En primer lugar, la opa Marcelina no se comunica a través del ejercicio de la lengua oral, por lo tanto, sola mente camina “rozando las paredes” como si fuera un felino. Podemos decir que su manera de relacionarse con los otros individuos se basa solo en gestos y señas. De otro lado, el rostro de este personaje está “cubierto de inmundicia”, de manera que podemos decir que vive en una pocilga. Parece que se alimentara de la bazofia y fuera una especie de monstruo que infundiera pavor entre los internos y, a la vez, deseo sexual en muchos de estos últimos como Peluca. Es digno de mención cómo ella sale de la alcoba del Padre Director –concebido como un santo por el padre de Ernesto: “Él ha de ser tu Director (...). Sé que es un santo, que es el mejor orador sagrado del Cuzco” (Arguedas 1978:37)–, quien tiene intimidad sexual con la demente, aunque esta sea concebida como un animal que anda sumergido en un profundo mutismo y muy cerca de los excusados. Se trata, sin duda, de un abuso de autoridad porque el Padre Director usa sexualmente a Marcelina sin importarle el estado mental en el que esta se encuentra.

En lo que concierne a Lleras se afirma de modo contundente: “Había destrozado a todos los estudiantes y a los jóvenes del pueblo que pelearon con él. Era altanero, hosco, abusivo y caprichoso” (Arguedas 1978:53). Lleras no se conmovía con nada y miraba a todos con absoluta displicencia. Si destroza a todos los estudiantes, entonces estamos hablando de un pseudoindividuo que

no ha aprendido las mínimas reglas de convivencia social y vive en otro mundo: el de la barbarie. Se trata, casi, de un hombre prehistórico que trata de arreglar todo mediante el ejercicio de la fuerza bruta y rehúye el diálogo intersubjetivo. Ello se evidencia cuando Lleras desnuda a la opa Marcelina y desea obligar a Palacios (el más humilde del internado) a que tenga relaciones sexuales con la demente. Marcelina “exigía que el humilde Palacios se echara sobre ella. La demente quería y mugía, llamando con ambas manos al muchacho” (Arguedas 1978:58). La escena es muy ilustrativa: Palacios está ante dos personajes metonímicos que rozan los límites de lo infrahumano. Es como si aquel fuera arrojado a las bestias en un circo romano.

Ahora bien, Lleras y Marcelina, si bien son personajes metonímicos, poseen un lado sinecdótico porque son expresión privilegiada (parte) de una sociedad (todo) regida por la violencia. Se trata de personajes planos y que, por lo tanto, no poseen una gran riqueza semántica ni muchos matices psicológicos. Se pueden reducir a esquemas muy sencillos porque ambos encarnan la barbarie.

C) Dos personajes sinecdóticos: el Viejo y el Padre Director

Bottiroli afirma que el “personaggio sineddochico è un personaggio ristretto” (1993:117), vale decir, es un protagonista que tiene muy pocas cualidades y que constituye la encarnación de un valor abstracto como la lealtad (Penélope, verbigracia), de una clase social, “di una mentalità, di un’epoca” (Bottiroli 1993:116). Los protagonistas de la épica antigua suelen estar situados aquí: Agamenón, Aquiles o Ulises. También Javert, en *Los miserables*, tiene este cariz, pues solamente se halla constituido por dos principios bastante sencillos: el respeto a la autoridad y el odio a las rebeliones (Bottiroli 1993).

En *Los ríos profundos*, hay dos personajes que son la encarnación del feudalismo tradicional y de cómo la jerarquía eclesiástica tiene que sustentar este modo de producción económica: el Viejo –“residía en la más grande de sus haciendas en Apurímac” (Arguedas 1978:8)– y el Padre Director. Sin duda, el Viejo es un avaro cuyo bastón tiene puño de oro: “El pongo pretendió acercarse a nosotros, el Viejo lo ahuyentó con un movimiento de bastón” (Arguedas 1978:21). Esta imagen de violencia hace que el Viejo sea visto como un ser endemoniado que, sin embargo, se persigna de modo habitual y, por lo tanto, manifiesta una hipocresía típica del señor feudal, quien tiene colonos a su cargo, pero que no respeta a estos últimos y los agrede de modo sistemático imponiendo una tecnología del poder.

Por su parte, el Padre Director hacía lo siguiente:

Elogiaba a los hacendados; decía que ellos eran el fundamento de la patria, los pilares que sostenían su riqueza. Se refería a la religiosidad de

los señores, al cuidado con que conservaban las capillas de las haciendas y a la obligación que imponían entre los indios de confesarse, de comulgar, de casarse y vivir en paz, en el trabajo humilde (Arguedas 1978:47).

Se trata de cómo una autoridad religiosa considera que los señores feudales constituyen los representantes más preclaros del Perú como nación y que, por lo tanto, los indios debían estar sometidos a la autoridad de aquellos. No se cuestiona, en ningún momento, la estructura del feudalismo, sino que la capilla de una iglesia sirve solo para sustentar a la clase dominante.

De otro lado, cuando Ernesto se solidariza con la rebelión de las chicheras por la sal, el Padre Director lo castiga de modo cruel:

El Padre Director me llevó a la capilla del Colegio. Delante del pequeño altar adornado con flores artificiales, me azotó.

—Es mi deber sagrado. Has seguido a la indiada, confundida por el demonio. ¿Qué han hecho, qué han hecho? Cuéntale a Dios, junto a su altar (Arguedas 1978: 116).

El Viejo y el Padre Director son personajes planos y sinecdóquicos, pues encarnan pocas cualidades. El primero reza, pero ejerce la violencia contra sus colonos; el segundo, por su parte, es un instrumento del poder económico de los hacendados y trata de someter los valores religiosos al modo de producción feudal. Asimismo, el Padre Director emplea la violencia en el internado y, por lo tanto, no cultiva la cultura del diálogo.

D) Dos personajes antitéticos: el padre de Ernesto y el “Peluca”

Bottiroli no desarrolla, con suficiente minuciosidad, un ejemplo de personaje antitético, aunque sugiere que esta posibilidad es permisible. Consideramos que el padre de Ernesto —quien es católico, pero a la vez cultiva una admiración por las edificaciones del Imperio Incaico— constituye un ejemplo de personaje antitético. En él luchan dos principios: la religiosidad católica y la admiración por el arte andino: “Mi padre iba rezando; no repetía las oraciones rutinarias; le hablaba a Dios, libremente” (Arguedas 1978:13); sin embargo, también “le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto” (Arguedas 1978:28). En la explicación que da el padre de Ernesto a su hijo sobre quién hizo la catedral del Cuzco queda muy claro la antítesis que subyace al personaje: la catedral fue hecha por el español, pero “con la piedra incaica y las manos de los indios” (Arguedas 1978:14). Vale decir, hay una oscilación que va entre lo occidental y lo andino. Allí está el drama del abogado errante, el progenitor de Ernesto. Parece que el sujeto estuviera, en este caso, fragmentado, dividido en dos partes o culturas: la cristiana y la quechua. Su accionar constituye una

pregunta acuciante acerca de cuál es el fundamento de la nacionalidad en el Perú, interrogante que hoy sigue vigente.

Por último, el “Peluca” (Chauca) es un personaje también antitético. La oposición entre el instinto sexual desenfadado y un sentimiento de culpa de matriz cristiano es ostensible en él. El “Peluca” tiene relaciones sexuales con la demente, pero luego se sumerge en una actitud culposa: “¡Me caí, Padre! –exclamó Chauca, lloriqueando”. Sin duda, percibe las secuelas de una moral impuesta por el discurso del poder (léase el Padre Director) que lo pone al borde del desequilibrio psicológico. La escena en la cual unas arañas velludas cuelgan del saco del “Peluca” pone a este al borde del pavor. El narrador hace esta aclaración: “En los pueblos de la altura son consideradas (las arañas) como seguras portadoras de la muerte” (Arguedas 1978:92). Ello permite contextualizar el problema: hay una creencia de tipo cultural que se explica el miedo a las arañas en los pueblos de altura.

Coda

No solo hay personajes metafóricos, metonímicos, sinecdóquicos y antitéticos, también hay relaciones entre los protagonistas que se sustentan en las cuatro provincias figurales antes mencionadas. Por ejemplo, hay lazos metonímicos entre Antero y Ernesto porque se sustentan en la contigüidad, pues ambos están juntos en el patio del colegio cuando se lanza el primer zumbayllu. Existen relaciones sinecdóquicas entre Ernesto y el río Pachachaca, porque aquel se siente parte de este último. Podemos observar, asimismo, vínculos antitéticos entre los colonos y los hacendados (por ejemplo, el Viejo) debido a que estos desprecian a los primeros. Por último, identificamos relaciones metafóricas entre los colonos y las chicheras, ya que ambos personajes colectivos se rebelan contra los hacendados y tratan de construir un mundo más justo y equitativo.

La narrativa (también la poesía) de Arguedas es una cantera inagotable. La Retórica General Textual puede aportar, con un nuevo enfoque, al análisis de los extraordinarios personajes arguedianos. Leemos, hoy, al gran escritor andahualyno porque su legado está aún vivo y permanecerá en el tiempo al lado de la obra de otros escritores inmortales como César Vallejo y el Inca Garcilaso de la Vega.

Referencias bibliográficas

- ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ARGUEDAS, José María (1978) [1958]. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.

- BOTTIROLI, Giovanni (1993). *Retórica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (2003) [1980]. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LIENHARD, Martín (1990) [1981]. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte y Tarea.
- RAMA, Ángel (1985) [1982]. *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.
- ROWE, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Sur.

Nota: Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de I+D+i “Retórica cultural”, de referencia FFI2010-15160, concedido por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.