

## ***Raza de bronce: estética, semiótica y conciencia histórica del realismo mítico***

*Raza de bronce: aesthetic, semiotic,  
and historical consciousness of magical realism*

Óscar Rivera Rodas<sup>1</sup>

### Resumen

*Raza de Bronce*, de Alcides Arguedas, es una de las novelas más importantes del movimiento modernista hispanoamericano, que inició la modalidad de escritura estética que define a la modernidad literaria de la región. También refleja la vivencia de sus personajes en el entendimiento del mundo según los mitos de su propia cultura local, enfocada semióticamente por la novela. Además, la conciencia histórica de su autor elaboró la novela a partir de la esclavitud impuesta por el colonialismo español, cuyas secuelas perduraron hasta el siglo XIX.

Palabras clave: modernismo, modernidad estética,  
vivencia mítica, semiótica, conciencia histórica.

### Abstract

*Raza de Bronce*, by Alcides Arguedas, is one of the most important novels of the Latin American modernist movement, which initiated the aesthetic writing modality that defines the literary modernity of the region. It also reflects the experience of its characters in understanding the world according to the myths of their own local culture, semiotically focused by the novel. In addition, the historical awareness of its author developed his novel from the slavery imposed by Spanish colonialism, whose aftermath lasted until the 19th century.

---

1 Óscar Rivera Rodas es poeta y profesor de literatura y cultura latinoamericanas en el Programa de Español de la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad de Tennessee (EE. UU.). Es miembro de la Academia de la Lengua en Bolivia. Viene publicando importantes libros de crítica y teoría sobre literatura boliviana y latinoamericana desde principios de los años 70.

*Keywords: modernism, aesthetic modernity, mythical experience, semiotics, historical consciousness.*

Fecha de recepción: 11 de abril 2020  
Fecha de aceptación: 8 de mayo 2020

La novela *Raza de Bronce*, de Alcides Arguedas (1879-1946), es fruto de un proceso prolongado de elaboración, en el que la conciencia de su autor ha reflexionado profundamente sobre tres categorías del conocimiento: la estética, la semiótica y la historia. Desde su primera edición en 1919, en La Paz, los lectores se enfocaron solo en aspectos histórico-sociales, como lo muestra el “Prólogo” del historiador español Rafael Altamira (1866-1951) a la segunda edición de 1923 en Valencia, España. El prologuista, que se ofreció a firmar esa presentación, escribió que Arguedas “no ha escrito su libro como literato que ‘busca’ un asunto y lo prepara para causar determinado efecto, sino como historiador” (Altamira, 1923: vi).

Altamira ignoró que Arguedas era en primer lugar novelista, autor de cuatro novelas (*Pisagua*, 1903; *Wata-Wara*, 1904; *Vida criolla*, 1905, y *Raza de Bronce*, 1919); en segundo lugar, ensayista sociológico, autor de su polémico *Pueblo enfermo* (1909), y recién en tercer lugar historiador, cuyo primer libro, *La fundación de la República*, apareció en 1920. Además, ignoraba que sus principales amistades eran literatos, poetas y narradores modernistas. En los volúmenes de *La danza de las sombras* (Barcelona, 1934) aparecen con frecuencia referencias a ese grupo de escritores esteticistas y cosmopolitas.

*Raza de Bronce* no fue escrita por un historiador, aunque obviamente aparece en ella la conciencia histórica de su autor y la experiencia empírica de la realidad boliviana vivida a finales del siglo XIX y principios del XX. Este estudio se enfocará en tres estratos de la estructura narrativa que se alternan en la novela: el estético, el semiótico y el histórico. Previamente, es necesario revisar algunos antecedentes.

## Antecedentes

José Eduardo Guerra (1894-1943), en su *Itinerario espiritual de Bolivia* (Barcelona, 1936), fue uno de los primeros en reconocer que la novela de Arguedas “ha creado una imagen vigorosa de la vida de los aymaras que habitan las tierras contiguas al lago Titicaca. Su visión de las miserias y trabajos de

esos seres, es la del artista y el apóstol conscientes de su misión y de su arte”; definía de ese modo las preocupaciones estéticas y sociales del escritor, pero también agregaba: “La naturaleza juega en esa novela (...) el papel de personaje principal. Y es muy natural que así sea. El hombre está en esas regiones tan íntimamente ligado a la tierra” (Guerra, 1936: 35). Cabe subrayar tres elementos que llaman la atención de Guerra en su lectura de *Raza de Bronce*: el artista, el pueblo y la naturaleza.

Carlos Medinaceli (1898-1949), en *La educación del gusto estético* (1942), cita la novela de Arguedas pero no la analiza. Sin embargo, en la conferencia dictada el 6 de septiembre del 1942, titulada “La novela en América. El cuento en Bolivia”, se refirió a la novela para menospreciar a su autor. Se preguntó: “¿Quién expresará, con la profundidad psicológica de un Dostoievski, la tragedia del indio, en una novela digna del tema?”. Su respuesta fue: “No creo que Alcides Arguedas lo hubiese hecho en *Raza de bronce*, porque el autor de *Pueblo enfermo* es un burgués empujado y engreído por haber asimilado algunos desperdicios de la sociología francesa” (Medinaceli, 1972a: 186).<sup>2</sup>

El 30 de junio de 1946, el mismo crítico publicó en el periódico *La Razón* (La Paz) el artículo titulado “El criterio y la ideología sociológica de Arguedas”, en el que solamente cita a la novela. Finalmente, en otro artículo sobre *La danza de las sombras*, se refiere al autor y afirma: “Arguedas pertenece al tipo de escritores plásticos como Gautier”, definición que asocia al novelista con los parnasianos, a quienes describe como “los que ven ‘el mundo exterior’ y prueba de ello es su *Raza de bronce* donde hay más pintura de paisajes que pintura de caracteres, y tanto por su educación, como por su raza, es un ‘extravertido’, antes que un ‘introvertido’”; y agrega: “psicológicamente hablando carece de una vida interior profunda; su potencia de introspección es limitada y su percepción del alma del prójimo solamente ‘objetivista’, epidérmica” (Medinaceli, 1972b: 66).

En 1956, Guillermo Francovich (1901-1990), en su libro *El pensamiento boliviano en el siglo XX*, considera que Arguedas, “como buen positivista, estaba convencido de que la humanidad era progresiva y estaba destinada a un porvenir cada vez mejor y más perfecto”; explica la admiración del novelista por los pueblos civilizados, y afirma: “precisamente esa fe en las posibili-

2 Diferenciamos el mismo año de publicación de dos libros de Medinaceli agregando las letras a y b: *El huayralevismo, o la enseñanza universitaria en Bolivia* (1972a) y *La inactitud de Alcides Arguedas* (1972b). Medinaceli manifiesta su sentimiento de aversión a Arguedas y agrega: “Lo que ha pasado es que Alcides Arguedas, después de explotar al indio en su finca de Sapahaqui, lo ha explotado también literariamente en Francia, más con un sentido de oportunismo o éxito intelectual que de amor verdadero por el indio. No se ha sentido indio al componer su novela, incapaz de abdicar a su categoría social de gentil caballero” (1972a: 186).

dades del hombre le hacía insurgirse contra las deficiencias de Bolivia. Le dolía la patria” (Francovich, 1956: 44). Respecto a *Raza de bronce*, valoró solo aspectos sociohistóricos, y escribió que “figura entre las más notables producciones de la literatura latinoamericana como precursora del género indigenista” (ibíd.: 46).

En el extranjero, el crítico literario e historiador de la literatura hispanoamericana y ensayista uruguayo Alberto Zum Felde (1889-1976) proclamó la novela de Arguedas a nivel continental. En su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa* (México, 1959), escribió: “*Raza de bronce*, de Alcides Arguedas (aparecida en 1919), se levanta en el panorama histórico de la narrativa continental con la doble preeminencia de ser la primera gran novela telúrica americana –entre las tres o cuatro mayores en su especie– y, al par, ser la primera en alcanzar categoría prototípica entre las de motivación y carácter indigenista más logradas” (Zum Felde, 1959: 259).

Zum Felde, asimismo, vio claramente en *Raza de bronce* “la influencia estética del modernismo” y advirtió que estaba “limitada a lo sobreestructural de la obra, no a su sustancia y fundamento que permanecen siendo realistas”. También la reconoció como “una de las obras más representativas de la gran novelística americana” (ibíd.: 151-152). Explicó que la modalidad estética de esta novela no ha sido enteramente comprendida dentro del realismo del género, y reiteró: “Pero es también realista por muchas de sus características de fondo, y principalmente por su enfoque con vistas al problema humano y social que implica el tema del indio, rasgo este ajeno a la índole puramente estética del modernismo” (ibíd.: 152).

En 1974, el venezolano Arturo Uslar Pietri (1906-2001) publicó la segunda edición de su *Breve historia de la novela hispanoamericana*. En la sección dedicada al modernismo, escribió que Alcides Arguedas “comienza dentro de esta época, pero es en realidad uno de los más valiosos iniciadores de la novela contemporánea” (Uslar Pietri, 1974: 97). Señaló al narrador boliviano, en 1974, como uno de los más valiosos iniciadores de la novela contemporánea, en momentos en que publicaban Juan Rulfo su *Pedro Páramo* (1955); Gabriel García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *Cien años de soledad* (1967); Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (1962); Mario Vargas Llosa *La casa verde* (1966), entre otros.

Uslar Pietri dice de *Raza de bronce*: “En esta hermosa obra, la naturaleza imponente y los conflictos de la vida humana están vistos dentro de una unidad poética. El cuidado de la forma va parejo con el deseo de explicar las almas y de transcribir las realidades” (ibíd.: 97-98). Y agrega: “Es una de las primeras novelas contemporáneas que elevan la Naturaleza a la categoría de personaje central, y es, ciertamente, la que abre el camino para el valioso grupo de los indigenistas” (ibíd.: 98).

## El estrato estético

El estrato estético es el primero que aparece en el discurso narrativo de la novela porque corresponde al narrador que describe el espacio en el que se desarrollan las acciones o acontecimientos de sus personajes. Es producto de la percepción artística del narrador modernista que, enfrentada a la naturaleza, la representa en una serie de cuadros impresionistas, puesto que se origina en la percepción visual. En el discurso de la novela no aparece tanto la mirada objetiva de la naturaleza como la sensación ante la misma en la conciencia estética del narrador. La disciplina estética reconoce dos tipos de percepción: la real y empírica, por un lado, y la artística y subjetiva, por otro. Ambas se corresponden: una con el objeto concreto y la otra con el objeto estético. Ambas nos permiten diferenciar una conciencia cognoscitiva de una conciencia estética de goce o agrado.

El filósofo alemán Nicolai Hartmann (1882-1950), en su *Ästhetik*, definió la percepción estética como una “doble figura” y la explicó con los siguientes términos: “Hay una doble visión entrelazada; la primera se dirige por medio de los sentidos a lo que existe realmente, la segunda a aquello que solo está ahí ‘para’ nosotros, los contempladores. Pero tampoco este algo distinto se proyecta arbitrariamente, sino que está en clara dependencia con lo visto sensiblemente” (Hartmann, 1977: 41). Más adelante, amplía su explicación: “Lo bello es un objeto doble, pero único. Es un objeto real y, por ello, se da a los sentidos, pero no se agota ahí, sino que es más bien y en la misma medida algo distinto, más irreal, que aparece en el real –o surge tras él”; y reitera: “Lo bello no es ni el primer objeto solo ni el segundo solo, sino más bien ambos unidos y juntos. Mejor dicho, es la aparición del uno en el otro”; y más aún, define ambos entes en términos de existencia: “Así como hay en él un objeto doble, así hay también un ser doble: uno real y otro irreal, mera aparición” (ibíd.: 42-43).

Ya el filósofo alemán Immanuel Kant, en su *Crítica del juicio* (1790), definió la experiencia estética como esa “simple aprehensión de la forma de un objeto” por la intuición, sin relación “con un concepto para un conocimiento determinado”, pues es placer, por lo cual “es referida esa representación, no al objeto, sino solamente al sujeto” (Kant, 1977: 115). En otras palabras, la índole estética de la percepción corresponde al sujeto que contempla, no al objeto contemplado. De ahí que su condición sea subjetiva y no objetiva. Más adelante, el filósofo alemán, en el primer libro titulado “Analítica de lo bello”, explica el juicio estético como “juicio de gusto”; dirá que para decidir si algo es bello o no, “referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de

dolor del mismo”. Sostuvo que el juicio de gusto “no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*” (ibíd.: 127-128. *Cursivas propias*).

Cabe subrayar que la percepción artística del narrador de *Raza de bronce* se manifiesta en un tipo de discurso: la descripción. Arguedas fue muy consciente de la elaboración estética de tales segmentos. En una carta a Altamira, con motivo de la reedición de *Raza de bronce*, en 1923, reconoció precisamente “la abundancia de descripciones; pero tampoco se me escapa que dentro de la incipiente y descolorida literatura sudamericana, es la cabal reproducción de tipos, escenas y paisajes que se ven todavía y no han sido explotados por nadie (...) Su mérito, si tiene alguno, estriba en esto” (Arguedas, 1934: 124). Otra de sus afirmaciones relacionada con la escritura del paisaje dice que para expresar el “estado de alma bajo el cielo gris”, en la humedad de los páramos, “soportando el viento fuerte de la pradera o exaltándose ante un paisaje de ensueño, no se traduce ni se expresa casi nunca con vocabulario propio y acento personal”, sino que es necesario prestarse el acento “de los poetas” (ibíd.: 247-248).

Como se ve, las representaciones estéticas de la realidad natural, el valle (libro primero) y el yermo (libro segundo), son producto de la voluntad artística de este narrador que, tras su contemplación visual de los paisajes, los convierte en cuadros impresionistas.

En las primeras líneas de la novela, la mirada se detiene sobre el lago Titicaca, rodeado de montañas en un atardecer. La realidad concreta no es descrita en sus detalles materiales, porque lo que aparece es un espectáculo artístico, un cuadro pictórico de formas y colores intensos: rojos, rosas, grises. Si bien el lago y su contorno son referidos en un conjunto de parajes, todo lo que aparece es un objeto estético visual definido por su coloración tornasol, por tintes y pigmentos. La percepción del Titicaca incluye, por una parte, “el lago” objetivamente, y, por otro, “un ascua”, subjetivamente. Es decir, con la percepción empírica y objetiva aparece otra representación estética y subjetiva: una doble visión. Esas líneas dicen: “El rojo dominaba en el paisaje. Fulgía el lago como un ascua a los reflejos del sol muriente, y, tintas en rosa, se destacaban las nevadas crestas de la cordillera por detrás de los cerros grises que enmarcan el Titicaca poniendo blanco festón a su cima angulosa y resquebrajada, donde se deshacían los restos de nieve que recientes tormentas acumularon en sus oquedades” (1945: 11).

Entre las notas que Arguedas escribió en “La Paz, junio 2 de 1922”, texto inicial del primer volumen de *La danza de las sombras*, apuntó estas líneas: “Un escritor es un hombre con concepto propio de las cosas y que contempla el espectáculo del mundo y de la vida desde puntos de vista que descubran

algo no demasiado banal en ese espectáculo. Si su visión resulta igual a la de los demás, es un escritor mediocre y sólo puede imponerse y aun salvarse si fuerza la técnica de su arte” (Arguedas, 1934, I: 17). La visión del escritor no debe ser “igual a la de los demás”; es decir, no debe ser una percepción objetiva, propia de una conciencia lógica, sino forjada por “la técnica de su arte”, o sea, producto de una conciencia enfrentada a las impresiones provocadas por el objeto real.

El realismo de este escritor está alimentado por una continua contemplación del espectáculo del mundo y de la vida. Esta actitud es constante no solo en *Raza de bronce*, sino que también se observa en pasajes de su obra de 1934 que constituyen el diario personal del escritor. En todo caso, con las percepciones empíricas del hecho real, distinguió y destacó sus impresiones o sensaciones, sobre las que elaboró representaciones estéticas. En la novela, la contemplación de las aguas del Titicaca produce un efecto en su subjetividad y la representa: “El lago, desde esa altura, parecía una enorme brasa viva. En medio de la hoguera saltaban las islas como manchas negras, dibujando admirablemente los más pequeños detalles de sus contornos” (1945: 12). Estas representaciones estéticas han sido referidas por el autor como “cuadros”, aludiendo a la pintura, y constituyen efectos pragmáticos como “impresiones” en su sensibilidad.

La experiencia estética puede ser reconocida también a la luz de las teorías empíricas planteadas por los filósofos ingleses. Así, David Hume inicia la exposición de su *Tratado de la naturaleza humana* (1739) con “Del origen de nuestras ideas”; esto es, la percepción, o, mejor dicho –dado el enfoque empírico de este filósofo– la experiencia de la percepción. Veamos cuál es el proceso de las percepciones humanas. Hume escribió: “Todas las percepciones de la mente humana se reducen a dos géneros distintos que yo llamo impresiones e ideas. La diferencia entre ellos consiste en los grados de fuerza y vivacidad con que se presentan a nuestro espíritu y se abren camino en nuestro pensamiento y conciencia”; y enseguida explica la diferencia entre “impresiones” e “ideas”: “A las percepciones que penetran con más fuerza y violencia llamamos impresiones, y comprendemos bajo este nombre todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones tal como hacen su primera aparición en el alma. Por ideas entiendo las imágenes débiles de estas en el pensamiento y razonamiento” (Hume, 1977:16).

De este modo, el filósofo discierne y destaca, en primer lugar, las “impresiones”, que son más fuertes y aparecen en la sensibilidad como sensaciones, pasiones y emociones; en segundo lugar, las “ideas”, más débiles, que se relacionan con la inteligencia y reflexión. Así, también Hume se orienta claramente hacia dos potencias humanas: “sentir” y “pensar”. Advierte que “muchas de nuestras ideas complejas no tienen nunca impresiones que les

correspondan y que muchas de nuestras impresiones complejas no son exactamente copiadas por ideas” (ibíd.: 17). Igualmente, reconoce preeminencia a las impresiones sobre las ideas, y añade: “todas nuestras ideas simples en su primera apariencia se derivan de impresiones simples que son correspondientes a ellas y que ellas representan exactamente” (ibíd.: 18). Más adelante reitera esa prioridad: “las impresiones simples preceden siempre a sus ideas correspondientes y que jamás aparecen en un orden contrario” (ibíd.: 19)

Esta preponderancia debe ser considerada para toda discusión estética: el vigor y la agudeza del “sentir” sobre el “pensar”. Volviendo a *Raza de bronce*, las impresiones que se registran como efectos de la contemplación del paisaje no son exclusivas del narrador; se presentan también en los personajes, como en el pasaje inicial de la sección IV de la primera parte: “Tan fuerte era la visión del paisaje, que los viajeros, no obstante su absoluta insensibilidad ante los espectáculos de la Naturaleza, sintiéronse, más que cautivados, sobrecogidos por el cuadro que se desplegó ante sus ojos atónitos y por el silencio (...) en ese concierto del agua y del viento” (ibíd.: 63). Las sensaciones son de los viajeros.

Es importante subrayar que el discurso estético, fausto o infausto, no siempre predomina en las percepciones del narrador. Porque la descripción, como contexto de la narración de los personajes y los hechos de condición difícil o penosa, no puede ser propicia para representaciones estéticas. El paisaje adquiere una presencia inquietante e infausta: “Todo allí era barrancos, desfiladeros, laderas empinadas, insondables precipicios(...) Su presencia aterrorizaba y llenaba de angustia el ánimo de los pobres llaneros. Sentíanse vilmente empequeñecidos, impotentes, débiles. Sentían miedo de ser hombres” (ibíd.: 64).

Además de los paisajes concretos, también la atmósfera, es decir esa capa gaseosa que rodea la Tierra y otros astros del espacio, da lugar a representaciones estéticas no reales (lagos, ciudades y torres), como en la sección VI del libro segundo (“El yermo”). El narrador contempla: “El cielo tenía una pureza de tonos admirable, y su color vivo contrastaba con el del suelo, pelado, seco y gris. A lo lejos rebrillaba el aire, fingiendo espejismos en que se admiraban lagos de onda inquieta y urbes inmensas con enormes torres agudas que desaparecían de pronto borradas por las trombas de polvo alzadas por el viento” (ibíd.: 170).

Las escenas finales de la novela relatan la sublevación de la comunidad, indignada por la violación y asesinato de Wata-Wara por los terratenientes, herederos del coloniaje español: “amos” y “patrones” del pueblo. El levantamiento popular, en su cólera, una noche incendia la casa de aquellos. La narración relata los hechos captados por percepciones acústicas y visuales.

Las percepciones auditivas refieren gritos humanos, aullidos de perros, chillidos de aves, relinchos, galopes: “Otro grito humano, agónico y penetrante, rompió el silencio ahora velado por las sombras, y volvieron a aullar los perros, con furia. Otra vez las aves noctámbulas prorrumpieron en estridentes chillidos; relincharon con fragor algunos corceles y se oyó, alejándose por la llanura, el galope enloquecido de bestias herradas” (ibíd.: 299).

Las ópticas exponen las acciones del fuego, la lumbre, la combustión: “La llama se convirtió en hoguera, y un ancho círculo rojo manchó la negrura del llano, iluminando gran trecho de él. A veces se desplegaba como una colosal bandera roja, achicábase en seguida, a punto de morir, ondulaba, oscilaba, y de pronto resurgía más enhiesta, levantando sus flecos al cielo” (ibíd.: 299).

Por lo expuesto, es posible definir la estética de *Raza de bronce* como impresionista. Este estilo, aunque reconocido primero en el arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX, constituye la expresión por excelencia en todas las artes. El investigador e historiador de arte húngaro Arnold Hauser definió la pintura de esa corriente con términos que corresponden al juicio estético de Kant y de otros estetas. Escribió: “Las representaciones del impresionismo están más cerca de la vivencia sensorial que las del naturalismo en sentido estricto, y sustituyen el objeto del conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica, de manera más íntegra que cualquier otro arte anterior” (Hauser 1968, 3: 205).

El estrato estético en *Raza de bronce* no es exclusivo de esta excepcional novela. El muy discutido libro *Pueblo enfermo* (1909), publicado una década antes, incluye estratos estéticos. En su primer capítulo, “Influjo del medio físico sobre el desarrollo material del país”, Arguedas presenta la meseta boliviana y señala que solo dos estaciones se suceden en dicha región: verano e invierno. En la primera, de noviembre a abril, las lluvias continuas acrecientan el caudal de los ríos y de los lagos: “el campo se cubre de un verdor amarillento y en las hondonadas se forman pantanos ricos en aves marinas”; en la segunda, de mayo a septiembre, “el campo es solo un inmenso páramo gris. Fuertes rachas de viento levantan torbellinos de polvo. El sol brilla intenso, los charcos se secan y el aire es de una pureza admirable. Los más lejanos objetos destacan, nítidos, sus contornos; las cimas de las nevadas montañas fulgen albas”; y agrega: “la pampa, en invierno, da la impresión del mar, pero de un mar muerto, sin olas, sin furores, lúgubre, hostil. Allí no se sorprende la vida, sino la nada: su belleza, si puede haber belleza dentro de la uniformidad de líneas y colores, es rara” (Arguedas, 1909: 18-19).

Estética de la soledad y del abandono; en todo caso, estética. O, dicho en otras palabras, prosa poética de un legítimo narrador modernista.

## El estrato semiótico

Como ya señalamos, en su valoración de *Raza de Bronce*, el boliviano J. E. Guerra escribió que la naturaleza, en esta novela, asume un papel principal, es decir, de actor, porque los personajes humanos estaban íntimamente ligados a la tierra. El uruguayo Zum Felde habló de novelas “territoriales, geohumanas” y su íntima relación con “lo característico, lo ancestral, lo telúrico”; es decir, el vínculo con el suelo propio. El venezolano Uslar Pietri dijo de *Raza de Bronce* que es “una de las primeras novelas contemporáneas que elevan la Naturaleza a la categoría de personaje central”. Estos críticos alcanzaron una lectura sagaz que implica un antiguo y cambiante motivo filosófico: la concepción del mundo en que se vive, y el afán de comprenderlo.

Las invasiones y el coloniaje europeo en diversas regiones del mundo en el siglo XVI llevaron consigo sus fábulas teocráticas: un ser supremo creó este mundo, y hay que creerlo. Pero en el siglo XVIII, la Ilustración impuso la razón y alentó la observación y estudio del mundo, dando lugar al nacimiento de las ciencias que, en principio, fueron las ciencias de la naturaleza. El mito teocrático se derrumbó, pero dejó incertidumbre en los seres humanos pensantes.

Por su parte, las sociedades ancestrales continuaron con la única opción que tenían: tratar de entender el mundo dando conceptos a los signos de la naturaleza. Este esfuerzo se convirtió en la intelección de la tierra propia, que implicaba una relación espiritual del ser humano con la naturaleza. Esa correspondencia es, en otras palabras, la concepción del mundo, o cosmovisión, lograda mediante los signos naturales y su semiosis o significación.<sup>3</sup> En términos generales, la comprensión del mundo es producto de la conciencia que conceptualiza la existencia real y logra una representación mental de la realidad. En los tiempos modernos, esa comprensión dio como resultado teorías científicas cambiantes.

A diferencia de esa comprensión racional, los seres humanos de las comunidades de *Raza de bronce* explican su relación con la naturaleza por las señales que perciben en la misma, signos que conceptualizan mediante semiosis acordes a su pensamiento mítico. En consecuencia, es posible diferenciar

---

3 El crítico literario y teórico checo Jan Mukarovsky (1891-1975), miembro del Círculo Lingüístico de Praga, en su exposición *Arte y semiología* dio la siguiente explicación: “El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse *semiosis*. Comúnmente, en una tradición que se remonta a los griegos, se ha considerado que este proceso implica tres factores: lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él. Estos tres componentes de la semiosis pueden denominarse, respectivamente, el *vehículo signico*, el *designatum*, y el *interpretante*; el *intérprete* podría considerarse un cuarto factor” (Mukarovsky, 1971: 31. Cursivas propias).

una concepción mítica de otra racional; una conciencia mítica y otra lógica. El filósofo boliviano Guillermo Francovich, en su libro *Los mitos profundos de Bolivia* (1980), reconoce que “los mitos constituyeron la sabiduría inicial del ser humano. Este encontró en los mitos las primeras explicaciones de la realidad, y los fundamentos de su comportamiento frente a esta” (11). También explicó que el mito “corresponde a las experiencias del hombre que se siente parte de una naturaleza animada, y que está en contacto integral e inmediato con ella” (ídem); más aún, afirmó que “el predominio de la mentalidad científica no elimina necesariamente las vivencias míticas. Los hombres de la civilización pueden seguir y siguen bordeando las fronteras de lo mítico e incursionan también dentro de este” (ibíd.: 12).

El filósofo y sociólogo alemán Hans-Georg Gadamer, en su libro *Mito y razón* (1997), hace una distinción entre los términos “mitológico” y “mítico”. Señala que la palabra “mitológico” tiene un significado preponderantemente negativo; en cambio, “mítico” no solo “despierta dimensiones de tiempos pasados que no se encuentran en ninguna experiencia del presente (...) que ha acontecido dentro del mundo real y (...) deja tras de sí a toda experiencia, por ejemplo, las grandes hazañas, las victorias, los desastres que van de boca en boca y que de ese modo perviven” (Gadamer, 1997: 45-46). También, y con sentido mucho más amplio, “mítico” significa “lo que guarda la verdadera sustancia de la vida de una cultura” (ibíd.: 46).

Por su parte, el filósofo alemán Jürgen Habermas, en su *Teoría de la acción comunicativa* (1999), señala que en “las sociedades arcaicas los mitos cumplen de una forma paradigmática la función de fundar unidad, propia de las imágenes del mundo. (...) Las imágenes míticas del mundo están lejos de permitir orientaciones racionales de acción en el sentido en que nosotros entendemos el término ‘racional’” (Habermas, 1999: 71). Agrega que “los mitos contienen informaciones abundantes sobre el entorno natural y social, es decir, conocimientos geográficos, astronómicos, meteorológicos, conocimientos sobre la fauna y la flora, sobre relaciones económicas y técnicas, sobre complejas relaciones de parentesco, sobre ritos, prácticas curativas, dirección de la guerra” (ibíd.: 74). De este modo, la visión del mundo y su comprensión se complementan.

El escritor italiano Umberto Eco, teórico del lenguaje y la literatura, en su *Tratado de semiótica general* (1977) ha señalado dos tipos de signos naturales: los fenómenos físicos procedentes de fuente natural, y los comportamientos humanos. Ha escrito que “tanto a nivel social como a nivel funcional, el objeto, precisamente en *cuanto tal*, desempeña ya una función significativa (...) y cualquier fenómeno cultural puede estudiarse en su funcionamiento de artificio significativo”; y reiteró enseguida: “la cultura puede estudiarse íntegramente desde el punto de vista semiótico” (Eco, 1977: 52. *Cursiva propia*).

Más adelante, añadió: “Los campos semánticos dan forma a las unidades de una cultura determinada y constituyen una organización (o visión) del mundo determinada” (ibíd.: 126).<sup>4</sup>

Lo que denominamos estrato semiótico en *Raza de bronce* se relaciona con la comprensión mítica del mundo por los seres humanos –aunados en personaje colectivo– que protagonizan las acciones de la novela. Es decir, un pueblo de la puna andina. Este personaje colectivo está integrado por personajes individuales. Se trata de ver cómo se expresa o manifiesta esa imaginación mítica común de esta cultura ágrafa, sin escritura. Obviamente, el lenguaje solo puede ser oral y sobre la base de signos, gestos, movimientos y palabras.

El primer personaje que aparece en la novela, entre el ruido del balido de ovejas, es una pastora, Wata-Wara. “Inquieta, escudriñaba la zagala” (Arguedas, 1945: 11): faltaba uno de sus carneros; se dirigió a la cima del cerro en busca del animal hasta alcanzar la entrada de una cueva, “y quiso adentrarse en la caverna, y la detuvo el miedo; pero la codicia fue más fuerte en ella. Con paso furtivo y resuelto, tendidos hacia delante los brazos, dilatados los ojos, avanzó lentamente, cual si tantease en la penumbra, y a pocos pasos quedó inmóvil, oyendo solamente los latidos tumultuosos de su corazón” (ibíd.: 13). El relato continúa:

En las paredes laterales y del fondo, sobre el nivel del suelo, se abrían las bocas de otras tres galerías, oscuras, misteriosas, por donde corrían las vetas de la piedra blanca, y su vista llenó de pavor el ánimo de la zagala, que salió huyendo de las sombras, pasmada aún de su audacia. Ya fuera, y con voz temblorosa por el miedo, lanzó su penetrante grito, y otro cercano repercutió a sus espaldas. Volvióse vivamente la pastora, y vio con alegría que un mozo avanzaba por la plataforma cargando en su *poncho* la descarriada oveja. (Ibíd.: 14. Cursivas propias)

La intensidad de la acción no se debe a acciones concretas, como los pocos pasos de Wata-Wara en el interior de la caverna, sino a su conmoción anímica, otro aspecto de la impresión: asombro, trastorno, miedo. El mozo Agiali aparece, y su presencia la serena. Después de una breve conversación, “con acento receloso”, este pregunta a la muchacha: “Dime, ¿entraste a la cueva?”. Ella asiente y el joven insiste: “¿Y para qué? La india hizo un gesto vago y se encogió de hombros. Agiali, asustado de veras, le objetó: Ya verás; seguro que te ha de suceder algo...” (ibíd.: 14-15). Para la imaginación mítica de Agiali, ese hecho le conmueve y expresa una adivinación, una premonición.

4 Eco ha escrito que “existe una interacción bastante estrecha, y en varias direcciones, entre la visión del mundo, el modo como una cultura vuelve pertinentes sus unidades semánticas y el sistema de los significados que las nombran y las ‘interpretan’” (ibíd.: 130).

El pensador sueco Ernst Cassirer es uno de los filósofos que estudió amplia y profundamente el mito como una de las formas simbólicas de todos los tiempos y todas las culturas.<sup>5</sup> En su *Antropología filosófica* señaló que la percepción mítica se halla impregnada siempre de cualidades emotivas: “lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. No es posible hablar de las cosas como de una materia muerta o indiferente”. Y agregó enfáticamente: “Los objetos son benéficos o maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores y atrayentes o amenazadores y repelentes” (Cassirer, 1963: 119-120).

En el prefacio de su obra *Los mitos profundos de Bolivia*, Francovich definió los mitos como “la expresión de actitudes vitales, de sentimientos y de experiencias que se manifiestan como convicciones cuya certeza es tal que pasan a ser tenidas como sagradas, como evidentes por sí mismas, situándose en un plano que las aleja de cualquier intento de crítica racionalizada”. Más aún, señaló que los mitos “influyen en el pensamiento y en el comportamiento de los pueblos con una pujanza que algunas veces los hace más poderosos que el pensamiento racional. Constituyen por eso importantes factores históricos que es necesario conocer” (Francovich, 1980: 7-8).

Por su parte, Cassirer, en el segundo volumen de su *Filosofía de las formas simbólicas*, escribió: “El ‘ahora’ mágico en manera alguna es un *mero* ahora; no es un simple y aislado momento presente, sino que (...) entraña el pasado y está preñado del futuro. En este sentido la adivinación, que representa justamente esa peculiar ‘interpenetración’ cualitativa de todos los momentos temporales, constituye un elemento integrante de la conciencia mitológica” (Cassirer, 1972: 148-149).

La primera acción de la novela da lugar al desarrollo de la trama total que concluirá en la sección XII del libro segundo, es decir, más de 200 páginas después, con la violación y muerte de Wata-Wara, en la misma cueva, ya casada con Agiali y embarazada (ibíd., 274 ss.). Los violadores y asesinos, siguiendo la atávica herencia española y europea, se consideraban “blancos”, “patrones” y seres superiores a los indígenas. La primera escena de la novela no solo implica una prolepsis en su estructura; es, asimismo, un presagio del pensamiento mítico.

La imaginación estética de Arguedas es contigua a la imaginación mitológica de la comunidad aymara que inspiró *Raza de bronce*. El mismo escritor señaló, con legítima satisfacción, en *La danza de las sombras*: “mi pluma jamás

5 Para referir solamente una de sus obras, citamos los tres volúmenes que Cassirer dedicó a la *Filosofía de las formas simbólicas*. Dentro de ese contexto, dedicó el primer volumen a “El lenguaje”, el segundo a “El pensamiento mítico”, y el tercero a la “Fenomenología del reconocimiento”.

ha escrito una sola línea que no sea sobre la patria. He ensayado, con mala fortuna, diversos géneros; pero en todos no he apartado un solo instante mis ojos del gran solar” (Arguedas, 1934, I: 91). Explicó que sus muchos años de vida europea pudieron haberle “dado derecho para divertir a mis lectores contándoles cosas del bulevar, de los parques versalleses, o de las tabernas de Montmartre”, así como evocar las leyendas del Rhin o del Danubio y otros paisajes, “pero, en lugar de las walkyrias de cabelleras blondas o de las diosas de la mitología griega, yo evoqué la áspera greña de nuestras indias hurañas y fuertes; en vez de los líricos ruiseñores, seguí el vuelo de los cóndores; (...) Acaso me equivoqué y sea esto un mal; pero creí que debía hacerlo, y lo hice” (ibíd., I: 92).

El mundo de *Raza de bronce* no toma representaciones mitológicas griegas o nórdicas (que sí atrajeron a Ricardo Jaimes Freyre) sino que presenta la cosmovisión mítica del pueblo que describe. En la sección X del libro segundo, Wata-Wara se halla entre plantas acuáticas, siega totora y algas para sus bueyes. Los patos pequeños, llamados cercetas, se levantan con “agudos y cortos chillidos” en “vuelo pesado y a ras del agua”, escribe el narrador, y agrega:

De mal agüero era esa ave para ella. En cierta ocasión, distraída, dejó escapar una que se puso al alcance de su remo. Y esa misma tarde, un peñón, desgajado de su quicio, aplastó en el cerro cuatro ovejas de su majada. Otra vez fugó de entre sus manos una que había cogido en trampa, y días después, su novio recibió una buena tanda de palos del administrador (...) siempre tendría que llorar alguna desventura; y en esta mañana había tropezado con muchas (1945: 232).

El pensamiento mítico presentía acaso su violación y asesinato por los “blancos”, “patrones”.

La imaginación mítica embarga lo cotidiano. La sección III del libro primero (“El valle”) refiere el viaje de los indígenas que realizan acciones forzadas por los “amos” solo para sobrevivir. En la meseta, Agiali, inseguro, después de observar signos del lugar, dice a sus compañeros: “‘Por este camino hace tiempo que no ha venido nadie; no hay rastro fresco y debe de conducir a malas partes’. Manuno halló justa la observación de su compañero. Ni polvo tenía la senda, y solo guardaba sobre el lodo seco la antigua huella de una tropa de ovejas” (ibíd.: 43).

El narrador asume esa conciencia mítica para referir incluso la conducta de los animales, alternándola con la conciencia histórica y la conciencia estética. La sección IV del libro primero refiere la captura de un cóndor por su frecuente rapiña del ganado. Capturado por meses, y “humillada” su dignidad de cóndor “con la oportuna y necesaria mutilación de las guías de sus alas, se le dejó en libertad, y pronto pareció establecerse cordiales relaciones” con terneros, ovejas, gallos, patos y gansos que pasaban orondamente a su vera,

como “burlándose más bien de la esclavitud del solitario” (ibíd.: 69). El cóndor, desde lo alto de una pared que había elegido por morada, “pasaba horas y horas contemplando la vasta extensión rutilante de los cielos, tranquilo y resignado al parecer, pero en realidad nostálgico de espacio” (ibíd.: 70).

La sección XII del libro segundo inicia su relato con la aparición de Supaya, “demonio (...) negro, lanudo” que “se mezclaba con los otros perros (...) para buscar pendencia y promover peleas” y afectando la actitud del ganado, “grave, filosófico, seguía ahora el rebaño con la cabeza gacha, y muy abismado en hondas cavilaciones. Solo la voz de su ama tenía el privilegio de alegrarle. Cuando le daba alguna orden, en sus ojitos perspicaces y tiernos lucía intensa llama de alegría y devota sumisión” (ibíd.: 267-268).

Tal es la diversidad de manifestaciones del estrato semiótico en la que se forma la conciencia mítica en *Raza de bronce*. Es necesario reiterar que la conciencia mítica tiene una estructura similar a la conciencia estética, como veremos más adelante.

## El estrato histórico

El libro primero de *Raza de bronce* carece de referencia histórica. A diferencia del espacio, muy concreto y nítidamente definido, la temporalidad de la narración es imprecisa. La presentación de los personajes principales, en la sección I, así como el viaje obligado de Manuno y sus compañeros a los valles, que ocupa las demás secciones, ocurren en una sucesión intemporal, ajena a toda historicidad. Esta aparece en el libro segundo.

En efecto, en el primer enunciado del libro segundo, el narrador comenta la trágica muerte de Manuno durante el viaje narrado en la primera parte. Explica que “los amos, por economizar unos céntimos y poner a prueba [la mansedumbre de los indígenas] urdían ardides para hacerles caer en faltas, y luego, por castigo, enviarlos a esas regiones malditas, donde atrapaban dolencias a veces incurables, sin recibir ninguna recompensa y más bien utilizando sus bestias”; más aún, estos habían sido desposeídos de sus tierras “hace medio siglo, cuando sobre el país, indefenso y acobardado, pesaba la ignorante brutalidad de Melgarejo” (Arguedas, 1954: 103). La conciencia histórica del narrador es más precisa y escribe: “ese año triste de 1868, resultó más pobre, más ocioso, que el de los improvisados terratenientes, que solo tuvieron la habilidad de encontrar en el indio un producto valioso de fácil explotación y el talento de inventar nuevas cargas, sin osar ningún esfuerzo de modernización, inhábiles del todo para emprender...” (ibíd.: 104).

Desde la instancia propia de la escritura, el narrador observa el periodo histórico de 1868, que corresponde al gobierno (1864-1871) del déspota Mariano Melgarejo. El escritor e historiador Augusto Guzmán escribió en

su *Historia de Bolivia*: “La tradición de las tierras comunitarias continuó hasta que la administración de Melgarejo consumó el atentado de desconocer a los indios su derecho originario de propiedad, echando sus tierras a subasta con el sello autoritario del despojo fiscal en beneficio de los partidarios del régimen”; y agregó más adelante: “Al amparo de la ley de 28 de septiembre de 1868 se operó la reversión al Estado de todas las tierras de origen y comunidad” (Guzmán, 1973: 195).

La conciencia histórica de Arguedas revisó los sucesos reales nacionales de su inmediato pasado. El narrador de *Raza de Bronce* anota: “Entonces se improvisaron fortunas y se vieron cosas inauditas”. Y explica: “El incendio, el robo, el estupro, la violación, el asesinato, campearon sin control en los campos de Taraco, Guaycho, Ancoraimas y Tiquina, a la vera del lago azul y de leyendas doradas. Y el frío mes de junio de 1869 fue testigo del furor bestial que a veces gasta el hombre para con otros que considera inferiores en casta y estirpe” (ibíd.: 104).

Conviene subrayar que el narrador de esta novela ha desplegado a lo largo de su discurso una conciencia estética y otra conciencia mítica ancestral, ambas acordes y sincronizadas por su conciencia histórica, también presente en su relato. Esta fue una característica presente en toda la obra escrita Arguedas, como también se ve en los dos volúmenes de *La danza de las sombras* (1934), cuyo subtítulo entre paréntesis dice en el primer tomo: p. 44: *Apuntes sobre cosas, gentes y gentezuela de la América española*. Arguedas mantuvo en sus escritos un sentido histórico permanente.

El filósofo alemán Gadamer, autor de importantes aportes a la hermenéutica y a la filosofía de la historia, en su ensayo titulado *El problema de la conciencia histórica*, ha definido el sentido histórico como “la disponibilidad y el talento del historiador para comprender el pasado, quizá incluso exótico, a partir del contexto propio desde donde él se encuentra” (Gadamer, 1993: 42). También ha señalado que tener sentido histórico significa “pensar expresamente en el horizonte histórico que es coextensivo con la vida que vivimos y que hemos vivido” (ibíd.: 43).

El estrato histórico de *Raza de bronce* no solo refiere el período de gobierno del tirano Melgarejo, sino el presente en que escribe y, más aún, el sistema ominoso iniciado en el siglo XVI por la invasión española que, como otras invasiones europeas de ese tiempo, atropelló con matanzas, despojos y esclavitud en nombre del cristianismo.

La sección X del libro segundo narra una discusión entre Pantoja y Suárez. El primero se erigía como “patrón” y “blanco”, despreciaba al “indio” y, levantando la voz, afirmaba: “Y sábelo ya de una vez. No hay peor enemigo del blanco, ni más cruel, ni más prevenido, que el indio (...) ¡Eso es natural, correcto, legítimo! –le interrumpió con igual viveza Suárez–. Porque

el blanco, desde hace más de cuatrocientos años, no ha hecho otra cosa que vivir del indio, explotándolo, robándole, agotando en su servicio su sangre y su sudor” (1945: 235).

En el personaje Suárez también se debe destacar la conciencia y el sentido históricos que implica su afirmación. Obviamente, esa conciencia histórica corresponde al narrador que refiere cuatrocientos años de explotación de los pueblos indígenas. No puede haber ninguna afirmación ingenua respecto a esa tradición. Como señala Gadamer, la “conciencia histórica sabe ahora colocarse en una relación reflexiva consigo misma y con la tradición: ella se comprende a sí misma por y a través de su propia historia. *La conciencia histórica es un modo de conocimiento de sí*” (Gadamer, 1993: 60. Cursivas propias). En una obra anterior, en el primer volumen de *Verdad y método*, ya había afirmado que la conciencia histórica se reconoce “en una relación reflexiva consigo misma y con la tradición en la que se encuentra. Se comprende a sí misma desde su historia. *La conciencia histórica es una forma del autoconocimiento*” (Gadamer, 1991: 296. Cursivas propias).

La conciencia histórica de Arguedas reflexionó sobre los siglos del coloniaje español en los pueblos americanos, colonialismo originado en la concepción mítico-religiosa del cristianismo, como vasallaje y esclavitud sembrada durante cuatro siglos. La desigualdad social, explotación, servidumbre y vejación fueron la herencia desgraciada aun después de la independencia de estos países. Arguedas denuncia ese nefasto legado colonial que en el siglo XIX llegó a convertirse en mito para los criollos que se consideraban descendientes de españoles e idealizaban los crímenes de ese sistema funesto y ominoso.

El 1 de septiembre de 1910, el poeta y pensador Franz Tamayo escribió la siguiente afirmación: “[estamos] vociferando nuestra independencia y manumisión del yugo español”. Advirtió claramente: “pero fijaos bien, el yugo existe aún sobre nuestras frentes, y consiste justamente en que aún no podemos sacudir la carga de prejuicios absurdos que nos han impuesto y de la que no podemos liberarnos todavía”; y exhortó: “Tenemos que librar aún la última campaña de la independencia, y destruir definitivamente el espectro español que aún domina nuestra historia” (Tamayo, 1910: 146).

El sistema de vasallaje, sometimiento, expoliación y esclavitud, junto al de explotación de los recursos naturales, ejecutado por el coloniaje español cristiano, desplegó primero la denigración de los pueblos americanos bajo los principios de su mitología religiosa, y procedió después al despojo y vejación de los mismos pueblos.<sup>6</sup>

---

6 Véase el capítulo 3, “Teología de la denigración y evangelio de la desigualdad”, en Rivera-Rodas, *Escritura de dios y voz degollada. Orígenes de las letras americanas*. La Paz: Plural editores, 2016, pp. 79-121.

Francovich aceptó la exhortación de Tamayo para desmoronar ese “espectro español”, y lo explicó como uno de los mitos profundos de Bolivia. En referencia a la independencia política de los países de la región, escribió que la “vida colonial tuvo su dramático final. La guerra de la independencia convirtió el país en un inmenso campo de batalla en el que se enfrentaron españoles y patriotas durante dieciséis años, y que dio lugar a la creación de la República”; sin embargo, no fue una emancipación completa, porque la “repulsión, nacida dentro de la Colonia y exacerbada con la guerra, engendró el mito que denominamos del espectro español que durante casi un siglo y medio hizo que los bolivianos repudiáramos primero, negáramos después y finalmente ignoráramos totalmente nuestro pasado, haciendo que nos sintiéramos huérfanos de este” (1980: 15). Era necesaria la que los pensadores latinoamericanos llamaron “descolonización mental”. La historia del coloniaje, que se fundamentó en mitos, continuó en el siglo XIX.

*Raza de Bronce* repudia ese mito histórico. El narrador afirma: “Eran patrones, y sus haciendas permanecían en sus manos jóvenes tal como las habían recibido de las manos perezosas de sus ociosos padres; pero, eso sí, creíanse en relación con los indios seres infinitamente superiores, de esencia distinta; y esto ingenuamente, por atavismo” (Arguedas, 1945: 192). La sección IX del libro segundo reproduce las fábulas cristianas predicadas en América: “Los blancos, formados directamente por Dios, constituían una casta de hombres superiores, y eran patrones; los indios, hechos con otra levadura y por manos menos perfectas, llevaban taras desde su origen y forzosamente debían de estar supeditados, por aquellos, siempre, eternamente...” (ibíd.: 217).

El coloniaje no superado en el siglo XIX es la denuncia histórica de *Raza de Bronce*, que distingue notablemente a su autor modernista de los eminentes escritores de esa corriente, reclusos en su esteticismo y carentes de visión histórica. Este aspecto fue señalado por José Edmundo Paz Soldán en su prólogo a la edición de *Raza de Bronce* para la Biblioteca Ayacucho (Caracas), donde reconoce “la posición crítica y condenatoria del modernismo asumido por Arguedas” (Paz Soldán, 2006: xxiii).

## Realismo mítico

Fueron notables los esfuerzos de los críticos literarios por denominar la narrativa latinoamericana de los años 60 y 70 del siglo XX, cuyo realismo era propio y distinto de la narrativa de otras lenguas, incluyendo a la empleada por los literatos españoles.

En *El reino de este mundo* (1949), cuatro años después de la versión definitiva de *Raza de Bronce* (1945), el escritor cubano Alejo Carpentier propuso para su propia narrativa la denominación de “lo real maravilloso”. Con ese tí-

tulo propone un principio *a priori*, es decir, dos tipos de existencias: una real y otra maravillosa. Carpentier se enfoca en dos sustantividades: una verdadera y otra prodigiosa. Dice: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad. (...) Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (Carpentier, 1949: 10-11).

Carpentier apoya “lo maravilloso” en una alteración de la realidad: un “milagro” y una “revelación”, términos del vocabulario cristiano dogmático; para lo cual, además, es necesaria otra condición que presupone fe. En consecuencia, lo maravilloso es una experiencia religiosa.

El crítico Luis Harss fue quien se ocupó por primera vez de la nueva narrativa latinoamericana en su libro *Los nuestros* (1966). El primer ensayo lo dedica precisamente al narrador cubano, de quien afirma: “Carpentier, hombre de intereses católicos que van desde la magia a la musicología, se desplegó en múltiples actividades” (Harss, 1969: 53). La concepción de “lo maravilloso” es una concepción literaria construida desde la visión religiosa católica.

En el III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas realizado en la Ciudad de México en agosto de 1968, el crítico uruguayo Rodríguez Monegal dio lectura a su ensayo “La nueva novela latinoamericana”. Una de sus primeras advertencias fue recordar que ese nuevo movimiento tenía “sus raíces en el pasado inmediato, y que lejos de ser el resultado de un azar, una creación sin antecedentes conocidos, es por el contrario el resultado de un desarrollo del género narrativo motivado por factores que ya han sido estudiados muy concienzudamente” (Rodríguez Monegal, 1970: 47). De ese modo, se remontaba a la década de 1940 para agregar que cuando el novelista de los 40 “se pone a escribir ya tiene en las manos (...) la inmediata tradición de una novela latinoamericana de la tierra y algunos ejemplos aislados de novela urbana” (ibíd.: 49). El crítico se refería específicamente a los narradores coetáneos de Arguedas, y afirmaba: “Hay allí una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración profunda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica” (ibíd.: 51). Asimismo, afirmaba: “La narración latinoamericana sale de manos de estos fundadores hondamente transformada en sus apariencias, pero también en sus esencias” (ibíd.: 52).

Rodríguez Monegal establece tres promociones de la nueva narrativa regional, y en la última cita a García Márquez y Cabrera Infante, de quienes dice que “se han manifestado más tardíamente pero ya han producido obras de singular importancia”; de *Cien años de soledad* escribe: “el tradicional realismo de la novela de la tierra aparece contaminado de fábula y de mito, servido en el tono más brillante posible, impregnado de humor y fantasía” (ibíd.: 58).

Uslar Pietri se ocupó en diversos libros de la narrativa latinoamericana del siglo XX. En su artículo “Lo criollo en la literatura”, incluido en su libro *Las nubes* (1951), observó en esa literatura un carácter “criollo”, causado por un sentimiento dominante de naturaleza que “no es meramente contemplativo, es trágico. El criollo siente la naturaleza como una desmesurada fuerza oscura y destructora, una naturaleza que no está hecha a la medida del hombre” (Uslar Pietri, 1951: 82). También explicó: “No solo sabe a primitivo la literatura criolla por la estilización rígida, sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a lo mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición” (ibíd.: 86).

En su *Breve historia de la novela hispanoamericana*, publicada dos décadas después, Uslar Pietri empleó el término “mestizaje” para referir ese carácter criollo de la novela de 1960-1970, y afirmó: “Esa vocación de mestizaje, esa tendencia a lo heterogéneo y a lo impuro, vuelven a aparecer en nuestros días en la novela hispanoamericana. En ella se mezclan lo mítico con lo realista, lo épico con lo psicológico, lo poético con lo social” (1974: 163). Y reiteró: “No solo sabe a primitivo la literatura criolla por la estilización rígida, sino también por la abundante presencia de elementos mágicos, por la tendencia a lo mítico y lo simbólico y el predominio de la intuición” (ibíd.: 165). Subrayamos esta última aseveración, sobre la que volveremos más adelante: “lo mágico” es consecuencia de “lo mítico” y “lo simbólico”.

En su libro *Godos, insurgentes y visionarios* (1986), Uslar Pietri incluye el ensayo titulado “Realismo mágico”, en el que recuerda que desde 1929, y por varios años, tres jóvenes escritores hispanoamericanos se reunían, con cotidiana frecuencia, en un café de París para hablar de la literatura de ese momento y la situación política de América Latina: “Miguel Ángel Asturias venía de la Guatemala de Estrada Cabrera y Ubico, con la imaginación llena del Popol Vuh, Alejo Carpentier había salido de la Cuba de Machado y yo venía de la Venezuela de Gómez” (135).

Conviene recordar que, en la década de los 30, Asturias había publicado *Leyendas de Guatemala* y escribía *El señor Presidente*; Carpentier era conocido por su novela ¡Ecu-Yambo-O! y Uslar Pietri por su primera novela, *Las lanzas coloradas*.

Uslar Pietri se esfuerza por definir o precisar el carácter de la nueva narrativa latinoamericana. Y aunque ya había elegido el nombre de “realismo mágico”, escribe: “no fue el uso de una desbordada fantasía sobrepuesta a la realidad, o sustituta de la realidad; (...) se trataba de un realismo peculiar, no se abandonaba la realidad, no se prescindía de ella, no se la mezclaba con hechos y personificaciones mágicas, sino que se pretendía reflejar y expresar un fenómeno existente pero extraordinario dentro de los géneros y las categorías de la literatura tradicional” (ibíd.: 137-138). Descartó el empleo de la

imaginación, y señaló que lo nuevo “no era la imaginación sino la peculiar realidad existente y, hasta entonces, no expresada cabalmente. Esa realidad, tan extraña para las categorías europeas; (...) un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional” (ibíd.: 138). Precisamente a ese realismo denominamos *mítico*, y lo explicaremos enseguida.

Uslar Pietri recordó que cuatro décadas antes, en 1949 (también cuatro años después de la edición definitiva de *Raza de Bronce*), había intentado definir esta literatura en su libro *Letras y hombres de Venezuela*. Entonces, había escrito: “a falta de otra palabra, podría llamarse un realismo mágico”; y explicó esa circunstancia: “Por el final de los años 20 yo había leído un breve estudio del crítico de arte alemán Franz Roh sobre la pintura postexpresionista europea, que llevaba el título de *Realismo mágico*. Ya no me acordaba del lejano libro pero algún oscuro mecanismo de la mente me lo hizo surgir espontáneamente en el momento en que trataba de buscar un nombre para aquella nueva forma de narrativa”; y advirtió: “No fue una designación de capricho sino la misteriosa correspondencia entre un nombre olvidado y un hecho nuevo” (ibíd.: 140).

Recordó también que Carpentier eligió el nombre “lo real maravilloso” para el mismo fenómeno literario, y comentó: “Es un buen nombre, aun cuando no siempre la magia tenga que ver con las maravillas, en la más ordinaria realidad hay un elemento mágico, que solo es advertido por algunos pocos”; pero enseguida se objetó: “a partir de esos años 30, y de una manera continua, la mejor literatura de la América Latina, en la novela, en el cuento y en la poesía, no ha hecho otra cosa que presentar y expresar el sentido mágico de una realidad única” (ibíd.: 140).

Definimos esa nueva forma narrativa como “realismo mítico”, que ya está presente en *Raza de Bronce*; más aún, permanece implícita en los tres estratos que ya argumentamos: histórico, semiótico y estético.

La “conciencia histórica”, ahora, debe ser relacionada con otra categoría: la concepción del mundo, discutida ampliamente por el filósofo, historiador y hermeneuta alemán Wilhelm Dilthey en su *Teoría de la concepción del mundo*. Allí, señaló que de la conciencia histórica se desprende “la idea de que las concepciones del mundo se desarrollan según una ley interna que se funda en la relación de nuestro espíritu con la realidad de las cosas: cada una de ellas es una expresión muy incompleta de nuestra captación del mundo” (Dilthey, 1978: 104). Las concepciones del mundo son productos de la limitación del espíritu humano ante la vida, presente ante el entendimiento humano en formas innumerables a las que desea explicar para esclarecer ante ella, a la vez, su propia condición humana. Dilthey denomina a esos aconteci-

mientos “experiencia de la vida” y explica: “De la reflexión sobre la vida nace la experiencia de la vida. En ella se convierten en un saber objetivo y general los sucesos singulares provocados por nuestros impulsos y sentimientos en su confluencia con el ambiente y el destino” (ibíd.: 112). Por otra parte, señala que, de la contemplación del conjunto de esas experiencias de la vida cambiantes “surge la faz de la vida misma, llena de contradicción al mismo tiempo vida y ley, razón y arbitrariedad, mostrando siempre aspectos nuevos y, si clara acaso en los detalles, en su totalidad misteriosa” (ibíd.: 114). Reconoce el enfrentamiento de lo que denomina dos arcanos: enigma de la vida y del mundo. El enigma de la vida provoca, pues, intentos de entender las cosas, compararlas y juzgarlas a fin de concebir el mundo y superar su enigma; intentos ajenos a los de la ciencia. De este modo aludimos a los procedimientos semióticos o semiológicos.

Dilthey escribe: “Semejante interpretación del mundo que esclarece su ser multiforme mediante algo más simple comienza ya en el lenguaje y se desarrolla en la metáfora, como representación de una intuición por otra que le es pareja”; esto es, acudiendo a la personificación para hacerla comprensible, o al razonamiento analógico para mostrar “por afinidad de lo conocido a lo menos conocido” y acercar así al pensamiento científico (ibíd.: 115). Agrega que estos procedimientos no científicos de captación, que pretenden hacer las cosas comprensibles e impresionantes, son comunes en la religión, el mito, la poesía o la metafísica primigenia. Reitera: “Así nace la forma fundamental del captar religioso tal como se hace valer en el mito, en los actos culturales, en la adoración de objetos sensibles, en la interpretación alegórica de los libros sagrados” (ibíd.: 188).

En estas circunstancias surge la percepción mítica, a diferencia de lo que se conoce como comprensión racional y científica. Como ya señalamos, los seres humanos de las comunidades ancestrales de *Raza de Bronce* explican su relación con la naturaleza por las señales que perciben en la misma; signos semióticos de la realidad que por inferencia interpretan, conceptualizan y forjan representaciones mentales; es decir, ejecutan la semiosis de la realidad que les rodea, según su comprensión mítica, cuyo discurso refiere un “realismo mítico”.

Cassirer, en su *Antropología filosófica*, ha señalado que la comprensión mítica “se halla impregnada siempre de cualidades emotivas; lo que se ve o se siente se halla rodeado de una atmósfera especial, de alegría o de pena, de angustia, de excitación, de exaltación o postración. No es posible hablar de las cosas como de una materia muerta o indiferente” (Cassirer, 1963: 119). Más aún, para ese entendimiento mítico, agrega, los objetos de la realidad son “benéficos o maléficos, amigables u hostiles, familiares o extraños, fascinadores y atrayentes o amenazadores y repelentes. Podemos reconstruir con

facilidad esta forma elemental de la experiencia humana, pues tampoco en la vida del hombre civilizado ha perdido en modo alguno su fuerza original” (ibíd.: 120). Subraya y reitera el efecto en la emoción humana causada por esa intelección, efecto o impresión que no representa la realidad empírica percibida. Escribe: “Si nos encontramos bajo la acción de una emoción violenta, se conserva esta concepción dramática de las cosas. Ya no presentan su aspecto habitual, cambian bruscamente de fisonomía y se hallan matizadas con el tinte específico de nuestra pasión, con amor u odio, con temor o esperanza” (ibíd.).

Esta afirmación de Cassirer nos permite plantear una paráfrasis: tanto la percepción mítica como la percepción estética producen representaciones de la realidad matizadas con el tinte específico de nuestra pasión. Ambas son percepciones sensibles semejantes tanto para la *conciencia mítica* como para la *conciencia estética*; ambas experiencias se originan en percepciones habituales empíricas de la realidad, que es siempre única y la misma, pero originan representaciones distintas.

Cassirer observa la figuración mítica incluso en la perspectiva de la ciencia. Escribe: “Los esfuerzos del pensamiento científico se dirigen a borrar todo vestigio de esa primera visión; a la nueva luz de la ciencia, la percepción mítica debe desaparecer”. Y aclara: “No quiere decir que los datos de nuestra experiencia fisiognómica sean destruidos y aniquilados como tales; han perdido todo valor objetivo o cosmológico, pero persiste su valor antropológico” (ibíd.).

Por otra parte, este mismo filósofo y sociólogo, en su valiosa obra *Filosofía de las formas simbólicas*, cuyo segundo volumen estudia el pensamiento mítico, ha escrito desde sus primeras páginas que el “problema de los orígenes del arte, la escritura, el derecho y la ciencia nos hace remontarnos en la misma medida a una etapa en que todos ellos descansaban todavía en la unidad inmediata e indiferenciada de la conciencia mítica” (Cassirer, 1972: 11). Afirmación que queda ratificada por otra que dice: “La ciencia solo alcanza su forma propia de ciencia desprendiéndose de todos sus componentes míticos y metafísicos” (ibíd.: 13). De este modo, concede preminencia a la “conciencia mítica” y su pensamiento. Para este filósofo, el mito es una forma de pensamiento. Da una definición del mundo mitológico que puede valer exactamente para el mundo estético: “el mundo mitológico es y sigue siendo un mundo de ‘meras representaciones’” (ibíd.: 32).

Ciertamente, las diferentes manifestaciones artísticas son meras representaciones. El ser del objeto estético es solo figuración. Ambos mundos, mítico y estético, tienen un mismo origen: las impresiones humanas ante los signos de la realidad. Estas representaciones, como bien describe su propia etimología, hacen presente algo con palabras o figuras retenidas en la imaginación.

Por otra parte, en el primer volumen de su *Filosofía de las formas simbólicas* (1971), dedicado al lenguaje, Cassirer discute “el problema del lenguaje en la historia de la filosofía”, y afirma que la palabra “no es una designación y denominación, no es un símbolo espiritual del ser, sino que es una parte real de él. La concepción mítica del lenguaje, que por todas partes precede a la filosofía, se caracteriza continuamente por esa indiferenciación entre la palabra y la cosa” (Cassirer, 1971: 63-64). Destaca que la palabra, desde sus inicios remotos, solo puede ser estudiada en sus orígenes semióticos porque no se desliga de la cosa u objeto al que se refiere. También advierte que “los nombres son signos de los conceptos y no signos de los objetos mismos, toda controversia sobre si designan la materia o la forma de las cosas, o algo compuesto de ambas, es eliminada como una vacua cuestión metafísica” (ibíd.: 83). Y explica más adelante que ahí reside el auténtico secreto de la “predicación” lógica y lingüística: el “comienzo del pensamiento y del lenguaje no está en captar y denominar simplemente cualesquiera diferencias dadas en la sensación o en la intuición sino en trazar espontáneamente límites, efectuando ciertas separaciones y enlaces en virtud de los cuales surjan (...) de la conciencia formas individuales claramente definidas” (ibíd.: 262).

El pensamiento filosófico está precedido por el pensamiento mítico, cuyo discurso manifiesta una forma de ver las cosas; discurso que, en consecuencia, es expresión de un realismo mítico que supo asumir la mejor narrativa latinoamericana de los años 60 y 70 del siglo XX.

Cassirer reitera: “La concepción mítica del lenguaje, que por todas partes precede a la filosofía, se caracteriza continuamente por esa indiferenciación entre la palabra y la cosa” (ibíd.: 63-64). De ahí que, para la concepción mítica, la esencia de la palabra “está contenida en el nombre de cada cosa. Efectos mágicos se asocian inmediatamente a la palabra y a la posesión de la misma. Quien se apodera del nombre y sabe cómo emplearlo ha adquirido por ello dominio sobre el objeto mismo; se lo ha apropiado con todos sus poderes” (ibíd.: 64). Agrega que, en cada signo lingüístico, “en cada ‘imagen’ mítica o artística, aparece un contenido espiritual que en sí y por sí lleva más allá de lo sensible, convertido en forma de lo sensible, de lo perceptible por medio de la vista, oído y tacto” (ibíd.: 51).

Por lo expuesto hasta aquí, no es difícil reconocer una conciencia y un pensamiento míticos que, en su relación con el mundo, darán lugar a narraciones propias del realismo mítico. Ejemplo mínimo en *Raza de Bronce* es el caso de Choque, que recuerda el día en que un pueblo fue enterrado por un alud de lodo. Dice: “Al amanecer no quedaba casi nada del pueblo: la *mazamorra* se lo había llevado y cubierto. Las huertas estaban enterradas y solo surgían sobre el lodo las copas de los árboles. Aquí y allá se veía algún cadáver rígido... Era el castigo de Dios contra un pueblo que solo sabía pecar...” (Arguedas, 1945: 35).

Otro ejemplo, a cargo del narrador, es cuando la conciencia mítica de Agiali, en su encuentro con Wata-Wara, sorprende a esta joven saliendo de la cueva. Agiali, con temor e inquietud, pregunta a la muchacha: “Dime, ¿entraste a la cueva?”. Ella asiente. El joven insiste: “¿Y para qué? La india hizo un gesto vago y se encogió de hombros. Agiali, asustado de veras, le objetó: Ya verás; seguro que te ha de suceder algo...” (ibíd.: 14-15). Arguedas orienta el relato de su novela de acuerdo con el realismo mítico implícito en el pensamiento del joven.

Descontando los intentos de Carpentier y Uslar Pietri, no ha sido estudiado aún el realismo mítico en su insospechada amplitud, siendo la modalidad propia de la mejor literatura de nuestro continente. La extensión de este trabajo nos obliga a detenernos en este punto. Sin embargo, podemos afirmar que Alcides Arguedas, con su novela *Raza de Bronce*, es uno de los brillantes precursores del realismo mítico que caracterizó al fenómeno literario de los años 60 y 70 del siglo XX, conocido con otro estruendoso y torpe nombre: *boom* latinoamericano.

## Bibliografía

Arguedas, Alcides (1909). *Pueblo enfermo. Contribución a la psicología de los pueblos Hispano-Americanos*. Carta-prólogo de Ramiro de Maeztu. Barcelona: Vda. de Luis Tasso.

— (1934). *La danza de las sombras*. 2 vols. Barcelona: Sobrinos de López Robert y C<sup>ia</sup>.

— (1945). *Raza de bronce*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Carpentier, Alejo (1949). *El reino de este mundo*, México: Ibero Americana de Publicaciones.

Cassirer, Ernest (1963). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1971). *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1972). *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Dilthey, Wilhelm (1978). *Teoría de la concepción del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Francovich, Guillermo (1956). *El pensamiento boliviano en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1980). *Los mitos profundos*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Gadamer, Hans-George (1991). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- \_\_\_\_ (1993). *El problema de la conciencia histórica*. Trad. A. D. Moratalla. Madrid: Tecnos.
- \_\_\_\_ (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Genette, Gérard (1970). “Fronteras del relato”, en *Análisis estructural del relato*, Roland Barthes *et al.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Guerra, José Eduardo (1936). *Itinerario espiritual de Bolivia*. Barcelona: Editorial Araluce.
- Guzmán, Augusto (1973). *Historia de Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Habermas, Jürgen (1999). *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.
- Harss, Luis (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hartmann, Nicolai (1977). *Estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hauser, Arnold (1968). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Hume, David (1977). *Tratado de la naturaleza humana*. México: Porrúa.
- Kant, Immanuel (1977). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.
- Mariátegui, José Carlos (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Medinaceli, Carlos (1942). *La educación del gusto estético*. Sucre: Universidad de San Francisco Xavier.
- \_\_\_\_ (1972a). *El buayralevismo o la enseñanza universitaria en Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- \_\_\_\_ (1972b). *La inactualidad de Alcides Arguedas y otros estudios biográficos*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Mukarovsky, Jean (1971). *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón.
- Paz Soldán, José Edmundo (2006). “Prólogo” a *Raza de Bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rivera Rodas, Óscar (2016). *Escritura de dios y voz degollada. Orígenes de las letras americanas*. La Paz: Plural editores.
- Rodríguez Monegal, Emir (1970). “La nueva novela latinoamericana”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. México: Asociación Internacional de Hispanistas/ El Colegio de México.
- Uslar Pietri, Arturo (1951). *Las nubes*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.
- \_\_\_\_ (1974). *Breve historia de la novela hispanoamericana*. Madrid: Editorial Mediterráneo.
- \_\_\_\_ (1986). *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral.
- Tamayo, Franz (1910). *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Imp. Velarde.
- Zum Felde, Alberto (1959). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa*. México: Editorial Guaranía.