

**Pusilánime, poeta y antropólogo:
la actuación de Alejandro Suárez en
Raza de bronce (1919), de Alcides Arguedas**

Timid, poet and anthropologist, the role of Alejandro
Suárez in *Raza de bronce* (1919), by Alcides Arguedas

Juan Carlos Orrego Arismendi¹

Resumen

El estudio de la novela indigenista ha destacado la oposición entre indios y sector dominante, a riesgo de no advertir la complejidad que conforma cada una de esas entidades. En *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, entre los hacendados no solo hay explotadores y defensores del indio, sino un antropólogo. Ese rol corresponde a Alejandro Suárez, quien se interesa por los aymaras de Kohahuyo al punto de dirigirles preguntas etnográficas especializadas. Algunos elementos de la evolución literaria que va de *Wuata Wuara* (1904) a *Raza de bronce* sugieren un sentido para la aparición del personaje, ligada incluso a la intención de reflexionar sobre la antropología.

Palabras clave: Alcides Arguedas, *Raza de bronce*,
antropólogos en la literatura, novela indigenista.

¹ Juan Carlos Orrego Arismendi es antropólogo y doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia. Allí mismo se desempeña como profesor del Departamento de Antropología y como miembro del Grupo de Investigación y Gestión sobre Patrimonio (GIGP). Entre sus publicaciones recientes se cuentan los libros *Indios de papel. Aproximaciones a la novela de tema indígena en Antioquia* (2020) y *Antropólogo de poltrona* (2018), así como varios artículos sobre la novela colombiana de tema indígena.

Abstract

The study of the Indigenist novel has highlighted the opposition between American Indians and dominant groups, at the risk of not noticing the complexity that each one of these entities makes up. Among the property owners of Raza de Bronce (1919), by Alcides Arguedas, there are not only exploiters and defenders of the Indians, but an anthropologist. That role corresponds to Alejandro Suárez, who is interested in the Aymaras of Kohabuyo to the extent of addressing ethnographic specialized questions to them. Some elements of the literary evolution that goes from Wata-Wara (1904) to Raza de bronce suggest a sense for the appearance of the character; linked even with the intention of reflecting on anthropology.

Keywords: Alcides Arguedas, Raza de bronce, anthropologists in literature, Indigenist novel.

FeFecha de recepción: 22 de agosto 2020

Fecha de aceptación: 18 de septiembre 2020

1. Comprensión dualista de la novela indigenista

Hace cuatro décadas, el estudio de la novela indigenista recibió un aporte teórico que marcó un hito: el concepto de *heterogeneidad* con que el crítico peruano Antonio Cornejo Polar definió no solo la entraña formal de la obra —compuesta por un molde narrativo épico que recibe el influjo de los modos narrativos del referente indígena, entre ellos la perspectiva mítica—, sino, también, la realidad social escindida que esa novela pretende representar: un sector moderno, capitalista y urbanizado, cuyos letrados pretenden “dar razón” de un mundo ancestral y agrario dominado por una concepción mágica del mundo (Cornejo Polar, 2005: 36). El crítico, como fue perceptible en su ya canónico trabajo *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1980), puso especial énfasis en el carácter dual de esa diferenciación, al punto de distinguir una situación estructural en la que, más que los contenidos, importa la posibilidad de establecer la oposición. Escribió:

Ciertamente la magnitud y hasta la naturaleza de esta distancia entre lo indígena y su expresión indigenista pueden cambiar históricamente, tanto en el ámbito de la realidad (por ejemplo, a través de la paulatina integración que deriva del perfeccionamiento de la red vial) cuanto en lo que toca a su conceptualización (en tanto se le puede interpretar como una quiebra entre feudalidad y capitalismo o entre dos polos desigualmente desarrollados en una sola estructura

capitalista), pero en ningún caso puede desaparecer. Si esto sucediera, en un hipotético futuro de integración nacional, el indigenismo perdería de inmediato su base de sustentación. (Ibíd.: 35)

Es evidente que en ese dibujo se acomoda no solo la novelística peruana examinada por Cornejo Polar, sino el amplio corpus del indigenismo andino y, en general, hispanoamericano, en el que la sociedad capitalista está representada por una clase dominante de hacendados, a veces aristócratas, que explota *in extremis* a una comunidad indígena que es sierva en las tierras que antaño fueron suyas. En la novela que aquí nos interesa, *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, esa disposición es evidente: sobre la expoliada comunidad de Kohahuyo se impone la violencia de Pablo Pantoja, el heredero de una clase terrateniente cuya hacienda, situada en lo que antes fueran territorios ancestrales, le ha sido concedida por componenda política.

Con todo, en el planteamiento dualista de Cornejo Polar cabe el riesgo de que no sean perceptibles las contradicciones que, en una escala más reducida, cada uno de los sectores en pugna, aparentemente homogéneo, alienta. No se pierda de vista, por ejemplo, que en el seno de la clase dominante de *Raza de bronce* se establece una oposición fundamental entre el cruel Pantoja y uno de sus amigos: el poeta Alejandro Suárez, quien parcialmente, y en virtud del interés que le merece la vida indígena que pretende defender –así sea nada más que retóricamente–, llega a asumir una actitud antropológica. Rodolfo A. Borello, en un trabajo publicado un lustro después de la aparición del libro de Cornejo Polar, suscribe la interpretación más esquemática del dibujo social plasmado en la novela de Arguedas y no repara en las diversas actitudes frente a los indios que son palpables entre los hacendados o “patrones” que se dan cita en Kohahuyo; concluye que se trata de “personajes planos y algunos, burdamente simples (los malos: el administrador, los patrones, el cura, etc.). Se trata casi siempre más de tipos que de individuos. Aquí debe decirse que Arguedas maneja el mismo esquema que ya aparecía en su ensayo: los mestizos son todos malos (*kharas*), y los blancos tocan lo abyecto” (Borello, 1985: 118).

Es mucho más fino el análisis propuesto, para *Raza de bronce*, por Alan Javier Antezana y Leonardo Bacarreza, quienes con todo apuestan por una comprensión dualista de la novela, proponen una interpretación que dista de ser esquemática. A su juicio, la obra está estructurada por una “lógica oposicional” (Antezana y Bacarreza, 2006: 6) que no solo dispone el contraste entre un sector hegemónico y otro subalterno –a cuyo señalamiento suele reducirse buena parte de la crítica–, sino, también, el de otros elementos de la trama y el discurso: el viaje al valle y la estadía en el altiplano, el crepúsculo del inicio y el amanecer del desenlace, la violencia ofensiva de los patrones

y la violencia defensiva de los aymaras, entre otras dicotomías. De hecho, el último par señalado puede aducirse como evidencia de que de fondo hay una conformación estructural, toda vez que es visible el gesto hacia la mediación que, por fuerza, incuban las contradicciones: de ser los adversarios sociales, hacendado e indio se encuentran en el hecho de ser comunidades violentas, apenas diferenciadas por sus móviles. De la misma manera, los colores y formas del paisaje, descritos en el primer capítulo en contraste abrupto, aparecen, en las últimas páginas, como rasgos pertenecientes a una misma serie de gradaciones. Para Antezana y Bacarreza es claro que, lejos de tratarse de un síntoma que deba ser denunciado, las oposiciones conforman una estrategia narrativa necesaria en la novela, y de ahí su interés por separarse de la tendencia exegetica: “la crítica literaria recurre todavía a un tipo de trabajo ‘posicional’, vale decir que, en lugar de abordar simultáneamente a los términos en conflicto, se supone asumir a uno solo de los elementos –el indígena–, mientras que el otro se presenta como eje problemático y no como opuesto requerido” (ibíd.: 11). Es claro que esta apreciación denota una comprensión justa de la mencionada tesis de Cornejo Polar, toda vez que, para él, el planteamiento heterogéneo no es un defecto ideológico del indigenismo sino un elemento constituyente.

La asunción dualista del concepto de heterogeneidad todavía puede chocar con otros problemas. Bastaría considerar, por ejemplo, los casos de novelas en que se verifica un tránsito sentimental o moral del mismo personaje explotador hacia una ligazón afectiva o una conciencia étnica solidaria, tal y como ocurre en dos novelas ecuatorianas: *Plata y bronce* (1927), de Fernando Chaves, en la que el hacendado Raúl trueca su deseo de abusar de la longa Manuela por un sentimiento de respeto por su coraje y luego por una obsesión muy parecida al amor, a la postre –es verdad– malogrado en violación; y *Cholos* (1938), de Jorge Icaza, cuya trama depara para el maestro blanco, el hijo bastardo del patrón y el indio serrano una alianza basada en su anhelo revolucionario. Sin embargo, a pesar de las sugerencias que emanan de esos planteamientos de evolución de los personajes, en este texto nos concentraremos en el caso boliviano de marras: la presencia de un antropólogo en el seno de la coyuntura indigenista, un caso poco común en el corpus del subgénero. La temprana y canónica novela *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner, había planteado la escisión de los blancos en defensores y explotadores del indio de una manera más o menos simple, por no decir plana: tan es así que, por ejemplo, ni Lucía ni Fernando Marín reivindicar el derecho a la propiedad de la tierra de los indígenas que procuran defender, por no mencionar que ni siquiera se empeñan en conocer a fondo una realidad étnica que apenas juzgan bajo el prejuicio del atavismo. Ellos son defensores del indio en un sentido apenas genérico, virtualmente sin contenido.

El orden de cosas que se observa en *Raza de bronce* bien puede estimarse como la manifestación temprana de un sistema complejo de posiciones y actitudes de los personajes. Más allá de que, como queda dicho, la presencia de Alejandro Suárez problematiza la visión tradicional de un universo escindido radicalmente en dos mitades humanas –los indios buenos y los patrones malos–, los rasgos antropológicos de su actuación sugieren algo así como una posición mediadora: un blanco que quiere penetrar, para comprenderlo, en el mundo aymara. No es un punto de vista común en la novela indigenista, o por lo menos no hasta 1919, toda vez que antes, como acabamos de decir, *Aves sin nido* había concretado su acercamiento entre los universos sociales sobre la base de la solidaridad, no del interés por la cultura del otro. Roberto González Echevarría, quien ha estudiado los compromisos entre la narrativa latinoamericana y otros discursos disciplinares, tiene para sí que la antropología dejó sentir su influjo en el siglo XX. Algunas novelas, como *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, y *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, proceden por mimesis del discurso antropológico, ya sea que incorporen un discurso presuntamente etnográfico o que imiten contenidos o perspectivas provenientes del estudio de los mitos (González Echevarría, 2000: 28-45). El crítico cubano ve en la obra de Gallegos –quien recorrió el llano por su propia cuenta y estudió algunas obras etnográficas sobre la región previamente a la escritura de su obra cumbre (ibíd.: 197-198)– una de las primeras manifestaciones de esa mimesis antropológica. Por tal razón, no puede negarse lo singular que resulta el que un personaje como Suárez aparezca en *Raza de bronce*, esto es, una década antes de la publicación de *Doña Bárbara*.

2. Alejandro Suárez, antropólogo

En el séptimo capítulo del libro segundo de *Raza de bronce* se relata la llegada de Pablo Pantoja a su hacienda de Kohahuyo. Lo acompañan cuatro amigos que, cabe suponer, residen en La Paz: Pedro Valle, José Ocampo, Luis Aguirre y Alejandro Suárez. El narrador omnisciente se interesa particularmente por este último, prueba de lo cual es que lo describa en primer término –incluso antes que al patrón Pantoja– y con especial morosidad; las palabras exactas de esa presentación son estas:

El uno, el de la cabeza rota, llevaba trazas de ser el Benjamín del grupo. Sus ojos cenicientos tenían un mirar triste y apagado; llevaba el cabello en forma de melena, acicalado el bigotillo y no tenía sombra de pelo en la barba. Llamábase Alejandro Suárez, y sus aficiones a libros, papeles y cosas de escrituras hacíanle pasar por poeta en la ciudad. Hijo único de un acaudalado minero, había estu-

diado leyes en Chuquisaca, de donde procedían sus padres, y llenaba los ocios de su vida inútil publicando gratis sus versos y sus escritos sin ambiente ni color en los periódicos de Sucre y La Paz. (Arguedas, 1996: 219)

Por más que se reconozca que Suárez es un vástago de la aristocracia minera, algunos de sus rasgos lo particularizan hasta distanciarlo del tipo del patrón: se le ve como un niño –es un benjamín imberbe–, a diferencia de Pantoja, a quien en las primeras líneas de su descripción se le muestra como un hombre maduro, vigoroso e indolente: “era un mozo como de treinta años de edad, alto, moreno, y de recia contextura. De sus padres había heredado un profundo menosprecio por los indios, a quienes miraba con la natural indiferencia con que se miran las piedras de un camino” (ibíd.: 219). De los otros amigos, introducidos de modo global y difuso, se dice apenas lo que hace falta para alinearlos con Pantoja, a quien “se parecían”, toda vez que “eran patrones” y, ante los indios, se tenían por “seres infinitamente superiores, de esencia distinta” (ibíd.: 219). Suárez, mientras tanto, lee libros y escribe versos que publica sin afán de lucro, pero, más importante que eso –porque, a fin de cuentas, luego se sugerirá que sus amigos han leído a Gorki (ibíd.: 274-275)–, está marcado con la tristeza, un rasgo que Alcides Arguedas –y con él una pléyade de ensayistas y novelistas latinoamericanos– reconoce como distintivo del carácter indígena. En efecto, el segundo capítulo de la temprana *Wuata Wuara* (1904), concentrado en la caracterización de los hábitos y psicología del indio aymara, establece que este no solo descubre muy pronto que “la vida es triste”, sino que traduce su relación con la naturaleza en un sentir melancólico que encuentra especial expresión en la música (ibíd.: 370). Esa imagen queda ratificada en *Pueblo enfermo* (1909), donde se reescriben varios párrafos de *Wuata Wuara* y cuya conclusión sobre el psiquismo indio establece que se trata de una estirpe “sumisa, resignada, triste”, pasiva frente a la explotación a que la someten hacendados, funcionarios públicos e Iglesia (Arguedas, 1979: 18).²

2 El Colombia, la idea de la tristeza como característica del temperamento nativo quedó plasmada de modo bastante explícito en la conferencia-ensayo “La melancolía de la raza indígena” (1927), de Armando Solano. De la influencia que la obra ficticia y sociológica de Alcides Arguedas haya podido tener sobre esa concepción –una de cuyas tesis es que la tristeza proviene de haberse habituado el indio a ver como inevitable la pérdida (Solano, 1935: 22-23)– habla la buena relación personal entre el escritor boliviano y el ensayista colombiano. Se sabe que en la época en que Arguedas fue Ministro Plenipotenciario de Bolivia en Bogotá (1929-1930), Solano se dirigió a él con la confianza suficiente como para pedirle información sobre su vida en Europa, donde el colombiano pensaba radicarse; y luego, una vez allá, publicó un artículo del boliviano en la revista colombo-belga *Ulenpiegel* (Arguedas, 1983: 71-72, 234).

En esa circunstancia, apenas sorprende que Suárez tome distancia de sus compañeros cuando estos asumen actitudes de desprecio, denigración o vejación de los nativos de Kohahuyo. De hecho, la primera vez que se manifiesta esa diferencia precede a la presentación formal de los personajes por parte del narrador. El lector, quien apenas sabe que el patrón ha llegado a la hacienda junto con un grupo de amigos, escucha a uno de ellos protestar por las maneras brutales con que Pantoja castiga a los indios que pretendían recibirlo con un homenaje musical: “—¡No seas loco!... —le gritó con angustia el joven de la cabeza magullada y poniéndose de pie—. ¿Por qué les pegas, si ellos no tienen la culpa?” (Arguedas, 1996: 217). El narrador se refiere al incidente causado por la estridencia de la ejecución musical, causa de que se espantaran los caballos de los viajeros, dando Suárez en tierra. Sin embargo, se advierte la necesidad narrativa de esa caída: el joven, de quien no se sabe aún su nombre, queda marcado con una herida en la cabeza, y gracias a ello, cuando se opone a Pantoja, puede hacerlo como un personaje diferenciado. Tras otras intervenciones humanitarias del mismo talante, la actitud de Suárez de rechazar la violencia contra los indios tendrá su clímax cuando renuncie a participar en la violación y asesinato de Wata-Wara. En ese momento opta por separarse del grupo, en correspondencia con la separación discursiva que ya antes, en el pasaje de la presentación, había mediado entre él y los demás personajes: “Yo no me quedo a ver esto —dijo Suárez a sus amigos, que se alejaban llevándose a la moza” (ibíd.: 314).

Lo interesante del humanitarismo de Suárez es que se concreta en actuaciones o ideas especializadas, y no tanto en el ámbito del indigenismo cuanto en el de la antropología, una apuesta bastante temprana para la época de aparición de *Raza de bronce*, cuando la ciencia del hombre apenas había sido profesionalizada en México, si se piensa en el contexto hispanoamericano. Porque, en cuanto a su pensamiento indigenista, Suárez no se muestra bien documentado: en una discusión que sostiene con Pantoja y los demás visitantes de la hacienda a propósito del manejo y trato que el patrón da a los indios de Kohahuyo, su intervención no es particularmente “airosa”, según apunta el mismo narrador, quien luego consigna que su personaje era de los que reducían la defensa del indio a “un tema fácil de literatura” (ibíd.: 275, 295). Para el poeta, lo que urge es ser amigo de los colonos indios, hacerlos aliados del patrón, y dice estar de acuerdo con que se los eduque —se los alfabetice— para que reclamen sus propios derechos. Pero esa idea va en contravía del pensamiento indigenista andino de principios del siglo XX, representado en buena parte por la prédica exaltada de Manuel González Prada, quien en 1904 desestimó las cruzadas educativas y la exhortación a la piedad, convencido de que la única reivindicación posible del indio era su restitución económica, la cual habría de conseguirse solo por vías de hecho;

escribió el anarquista limeño: “Al indio no se le predique humildad y resignación sino orgullo y rebeldía. (...) En resumen: el indio se redimirá merced a su esfuerzo propio, no por la humanización de sus opresores” (González Prada, 1972: 190). De esa tesis, si no su personaje, al menos sí se apropió el novelista boliviano: no otro significado tendría un desenlace en el que, llenos de “la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores” –la expresión es nuevamente de González Prada (ibíd.: 190)–, los habitantes de Kohahuyo queman la casa patronal y dan muerte a sus victimarios. De hecho, el mismo Pantoja intuye el pandemónium que le espera, pues, con mayor lucidez que la mostrada por el candoroso Suárez, admite que, de lo que se trata, es de una pugna de clases que solo habrá de resolverse por la fuerza: “Yo, te digo sinceramente, los odio de muerte, y ellos me odian a morir. Tiran ellos por su lado y yo por el mío, y la lucha no acabará sino cuando una de las partes se dé por vencida” (Arguedas, 1996: 276).

Mucho más definida es la actuación de Suárez como antropólogo, así sea de modo *amateur*. Desde su llegada a la casa patronal actúa con la decisión del trabajador de campo: mientras sus amigos deciden no salir por coquetear con la hija del administrador, el poeta sale a las parcelas para observar la siega, pues “anhelaba recoger notas de colorido local para componer algún trabajo” (ibíd.: 226). Es verdad que, a la postre, no sabe apreciar esa faena, y que lo que acaba escribiendo es una leyenda de tema incásico con ribetes modernistas; pero también lo es que, con el paso de los días, encuentra la manera de barruntar por los asuntos de la cultura. De modo analéptico, el lector se entera de que Suárez había elevado verdaderas preguntas etnográficas a los indios de Kohahuyo; uno de ellos, en conversación con un vecino sobre las intervenciones humanitarias del poeta frente a los desafueros del patrón, comenta: “El otro día [Pantoja] le dio con un palo a mi hijo mayor, y acaso habría concluido con él si no se hubiese interpuesto ese joven flaco que siempre nos está preguntando cómo nos casamos, quiénes son nuestros abuelos, de dónde venimos, y otras cosas raras” (ibíd.: 240). Bien se ve que no se trata de preguntas generales formuladas al azar: son preguntas especializadas, dirigidas a obtener datos sobre el sistema de parentesco, conformado, entre otros elementos, por reglas de matrimonio, y referido siempre a genealogías específicas. Suárez también abarca las costumbres y la experiencia religiosa en su programa de indagación etnográfica, al cual se entrega con asiduidad a pesar de la reticencia con que lo reciben los colonos: “Los indios ya le conocían; y no bien los perros ladraban anunciando su visita, recibíanle con disgusto pero sin hostilidad (...); pero se negaban obstinadamente a satisfacer sus preguntas sobre sus hábitos y creencias, alegando no saber nada de nada, recelosos y sentidos” (ibíd.: 296). No deja de ser significativo que, en ese pasaje, Suárez asuma el estatus del estorbo tolerado –un “mal necesario”–

con que, casi paralelamente a la publicación de *Raza de bronce*, el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski identificó al etnógrafo que se sumía en la vida cotidiana indígena (Malinowski, 2001: 48).

También logra saberse que el poeta se interesa por los “detalles” aportados por las fuentes primarias de la etnohistoria andina; en concreto, la obra escrita del Inca Garcilaso de la Vega y del padre Blas Valera (Arguedas, 1996: 294). Aunque el narrador desestima esa tarea en razón de que había sido emprendida “ligeramente” y de que resultaba “pesada” para quien tenía una vena más literaria que historiográfica (ibíd.: 294), lo cierto es que, en el caso de la obra del cronista cusqueño, Suárez revela haberla leído con atención: en un episodio de cacería con sus amigos, apela al “testimonio del inca Garcilaso” para documentar el hecho de que en el lago Titicaca había especies de aves como garzas, ibis, gansos, flamencos, espátulas, patos y zambullidores (ibíd.: 264-265). En efecto, en el libro octavo de los *Comentarios reales de los incas* (1609), Garcilaso menciona las garzas, patos, flamencos y otras aves parecidas a las cigüeñas que se encuentran en los “ríos y lagos del Perú” (De la Vega, 1985: 193).³

De acuerdo con Richard Ford, las lecturas y preguntas especializadas de Suárez no son más que un trabajo previo a la escritura del texto literario –la leyenda de tema incaico– con que el poeta entretiene sus días en la hacienda de Pantoja; investiga, según el crítico, para “alcanzar cierto grado de autenticidad” en lo que no es más que una “obra literaria”, toda vez que Suárez tendría como costumbre forjar leyendas históricas, al estilo de Ricardo Palma (Ford, 1978: 313-314). Es innegable que la historia de Collaguaqui que Suárez compone y pretende leer a sus amigos es una pieza ficticia, pero la clara conciencia que él muestra tener sobre ello –dice que se trata de una de sus “mejores leyendas” (Arguedas, 1996: 296)– da a entender que, quizá, no esté relacionada forzosamente con sus pesquisas etnográficas. Porque, ¿qué vinculación tendría el cuento con las preguntas que Suárez ha hecho previamente a los indígenas de Kohahuyo? ¿Cómo podrían las costumbres de unos aymaras plebeyos alimentar un relato sobre los días de la nobleza inca? Mientras que el joven paceño ha interrogado a los habitantes de Kohahuyo sobre cómo se casan y quiénes fueron sus abuelos –una cuestión dirigida al sistema del parentesco–, la leyenda trata de un hombre que no está interesado

3 El lector de este artículo podrá juzgar si es casual el hecho de que el personaje poeta de *Raza de bronce* lleve el mismo apellido que, al nacer, le fue asignado al autor de los *Comentarios reales de los incas*, cuyo nombre original fue el de Gómez Suárez de Figueroa. Al respecto, quizá convenga tener en cuenta que la hija del administrador Troche se llama Clorinda, igual que la autora de *Aves sin nido*, y que el cura –en esta novela de abierta crítica a la actitud complaciente de la Iglesia frente a los abusos de los hacendados– lleva el apellido Pizarro.

en casarse y que prefiere ceder su novia al Inca Huaina-Capac, sin que logre saberse nada del abolengo de la muchacha y, ni siquiera, de su falaz prometido. Pero, aun si se supusiera que el único interés de Suárez al recoger datos etnográficos es fraguar un argumento literario, no deja de ser significativo el valor que otorga a la actuación en campo, al punto de creer que el cuento escrito con base en la información obtenida es el mejor que ha compuesto.

Finalmente, y en coherencia con la experiencia de sus indagaciones en campo y el conocimiento del registro etnohistórico, Suárez revela –así sea parcialmente– un raciocinio antropológico; específicamente, muestra capacidad de juzgar desde la perspectiva del relativismo cultural. Esto se prueba cuando, con sus compañeros de viaje, recibe de Choquehuanka una explicación sobre el sentido de la ceremonia de sucesión en el cargo de *bilacata*, en la cual se agasaja a la autoridad saliente –quien, se sabe, cumplió ya con la labor– y se ignora a la entrante, de cuyo adecuado desempeño todavía no hay evidencias. El poeta, entonces, se sitúa inmediatamente en la visión de mundo aymara y la encuentra del todo razonable, según se lo hace saber a Pantoja: “¡Caramba! –dijo Suárez volviéndose a su anfitrión– ¿Sabes que en esto nos dan ejemplo tus rústicos? Por lo menos, obran con más lógica” (ibíd.: 231). Por obra de su argumentación, sus contertulios terminan por aceptar esa ponderación.

3. El sentido de una aparición antropológica

¿Cómo podría interpretarse la presencia de un personaje antropólogo en una novela como *Raza de bronce*? Sería tentador hacerlo siguiendo la senda señalada por González Echevarría sobre la apropiación mimética del discurso antropológico por parte de la narrativa latinoamericana del siglo XX. En ese sentido, la presencia del personaje antropólogo sería algo así como una estrategia de persuasión discursiva: se lo sitúa en la novela para autorizar como antropológica una narración que, a fin de cuentas, se refiere a la vida indígena. Esta posibilidad de lectura implica, sin embargo, que la voluntad de hacer ficción se impone sobre la de documentar una realidad antropológica, pues es propio de la mimesis simularse como representación y no tanto dar cuenta de un referente, al cual, en realidad, aspira suplantar.

En ausencia de novelas latinoamericanas con personajes antropólogos, un corpus de 21 obras literarias en lengua inglesa, entre norteamericanas y europeas, examinado por Rosemary Firth, deja ver las libertades que el trabajo de ficción suele tomarse con los temas y figuras de la ciencia del hombre. De acuerdo con esa investigadora, lo propio de esas obras es que caricaturizan tanto a los antropólogos como a la vida social de los *otros*. El escenario de la alteridad se presenta con alta frecuencia como un universo reducido a

prácticas pintorescas y aberrantes; particularmente, sexualidad desenfrenada, infanticidio, canibalismo, sacrificios rituales y concepciones mágicas intensamente supersticiosas (Firth, 1984: 7). Es evidente que, en ese contexto literario, lo que se pretende no es caracterizar ni divulgar una realidad cultural sino cautivar al lector. Uno de los autores considerados por Firth, Christopher Hampton, reconoció que en *Savages* (1974) había preferido sacrificar la precisión escrupulosa de la antropología con tal de favorecer situaciones más apropiadas en términos dramáticos (ibíd.: 8).

Es evidente que en *Raza de bronce* se presenta, desde la perspectiva de algunos personajes, una imagen de la actuación antropológica que, si no la ridiculiza, al menos sí la expone como extravagante: los aymaras que conversan sobre las preguntas que les hace Suárez concluyen que este “ha de ser algún loco”, que se trata de “un loco bueno” (Arguedas, 1996: 240). Pero cabe la posibilidad de que, a diferencia de lo que ocurre en el grupo de novelas anglosajonas, la novela de Arguedas sí pretenda constituirse como documento antropológico, y que la aparición de un personaje como Suárez no sea otra cosa que la materialización –o mejor, la *revelación*– de esa intención. No se pierda de vista que, cuando el crítico peruano Tomás G. Escajadillo quiso caracterizar la novela indigenista del siglo XX, puso de presente que uno de sus rasgos era que se situaba, respecto del mundo indio, con una “suficiente proximidad” (Escajadillo, 1994: 42). A la luz de esa idea, se antoja plausible que ese tipo de focalización llegue a concretarse o manifestarse en un personaje específico, que en el caso del antropólogo vendría a corresponder al especialista por antonomasia de la “proximidad” etnográfica. La hipótesis de que eso es lo que ocurre en *Raza de bronce* encuentra algún asidero cuando se considera su proceso genético desde *Wuata Wuara*. Como se recordará, esta novela de 1904 culmina con una escena crudelísima en la que, tras la quema de la casa principal, Alberto Carmona y sus amigos son arrastrados hasta una colina, donde al primero le son arrancadas las entrañas como en un rito mesoamericano, mientras que su sangre chorreante es bebida ávidamente por las mujeres aymaras que asisten a la ejecución (Arguedas, 1996: 421-422). Asimismo, se trata de una novela sin personaje antropólogo: solo se informa que uno de los visitantes de la hacienda Pucuni, Manuel García, era “el mejor entre todos” (ibíd.: 378). Pero este García es pusilánime y, más que solidario o interesado por los colonos indígenas, se muestra temeroso de las consecuencias de los abusos cometidos contra ellos, hechos que califica como tales –abusos– pero en los que no deja de participar. Mientras tanto, el final de *Raza de bronce* suprime el sacrificio sangriento y apenas sugiere la incineración de los patrones dentro de la casa principal de la hacienda. En resumen, puede decirse que la novela de Arguedas en que no hay personaje antropólogo es la que incluye los episodios de excesiva barbarie que

distinguen a las novelas del corpus estudiado por Firth, mientras que esos hechos extremos han sido suprimidos –o al menos atemperados– allí donde hay un personaje con la característica referida. Dicho de otro modo: Alejandro Suárez aparece en una novela que, antes que deformar por hipertrofia la vida social del otro, pretendería expresarla con veracidad; en *Raza de bronce*, el narrador querría referirse a una realidad etnográfica antes que esconderla tras una imagen mimética.

Las reflexiones de Antonio Cornejo Polar sobre el proceso escritural que va de *Wuata Wuara* a *Raza de bronce* confirman nuestra interpretación. Para el connotado crítico peruano, la transformación consistió, básicamente, en la síntesis de un previo argumento romántico –el de la novela de 1904– y la agregación de un material nuevo que, en buena parte –así lo veía el propio Arguedas–, estaba conformado por hechos observados directamente (Cornejo Polar, 1987: 544). De esa manera, a *Wuata Wuara* le correspondería un estatus de leyenda, mientras que *Raza de bronce* estaría preñada de la misma perspectiva sociológica que *Pueblo enfermo*; escribe Cornejo Polar: “*Raza de bronce*, en cambio, fue pensada como una obra mayor, destinada a ingresar abiertamente en el debate nacional sobre la vida social boliviana. (...) intenta abarcar críticamente los dos espacios representativos de Bolivia: el valle y el yermo, dedicando sus partes al tratamiento del uno y del otro” (ibíd.: 547).

Con todo, se faltaría a la verdad si no se dijera que en la novela centenaria de Arguedas se expresan algunos de los rasgos caricaturescos comunes en las novelas examinadas por Firth: en concreto, las valoraciones de algunas creencias nativas como supersticiosas, por no hablar de las imágenes grotescas de los indios entregados a la bebida, si bien el sentido de estas últimas puede corresponder más fácilmente a la intención de escarnecer la situación colonial de aculturación que a la de hacer mofa de las costumbres ancestrales. Con independencia de eso, es necesario advertir que la narración novelesca, como cualquier otro hecho discursivo –incluido el mismo texto antropológico–, no puede referirse con exactitud a ninguna situación étnica extraliteraria. En lo que respecta a la novela indigenista, esa advertencia fue hecha por José Carlos Mariátegui hace casi un siglo: escribió el ensayista peruano que esa corriente no podía entregar una imagen del indio que no fuera artificiosa y estilizada (Mariátegui, 1976: 335).

Lo que queremos poner de presente es la pretensión expresada en *Raza de bronce* de acercar a la realidad el dibujo literario de la vida aymara, el mismo que en *Wuata Wuara* se había presentado mucho más deformado. Y esa pretensión se expresaría, entre otras cosas, por medio del indicio narrativo del personaje antropólogo. Un hecho adicional soportaría esa interpretación, y es la intención que se revela en *Raza de bronce* de construir ese personaje de la manera más realista posible. Para mejor comprensión de esta propuesta

interpretativa puede considerarse cómo fue transformado, en 1919, el material de la novela de 1904: Alejandro Suárez está conformado por la pusilanimidad de Manuel García (porque, a fin de cuentas, el antropólogo opta no por salvar a Wata-Wara sino por huir del escenario del crimen) así como por el oficio poético de Darío Fuenteclara, un personaje frívolo y sin ninguna conciencia social que encarna el rol del literato en la primera novela. ¿Y si la pusilanimidad se entiende como la actitud de contemplar las cosas y procesos sin intervenir en su curso, a la manera del científico naturalista? ¿No sería esa una manera de representar, también, una actitud esperada en el científico de la cultura? Al sublimar su solidaridad en retórica, Suárez garantizaría la conservación de un escenario en el que le interesa recabar unos datos específicos ¿Y si, paralelamente a la aséptica labor de campo, la afición por la poesía representara el compromiso con la buena escritura que es fundamental en el trabajo de divulgación científica? Cabe entonces la posibilidad de que *Raza de bronce* no solo quiera expresar con su personaje antropólogo la pretensión de ofrecer una imagen etnográfica plausible, sino que, al forjar ese personaje en la fusión de la pusilanimidad y la habilidad poética –el saber testificar el mundo y el saber ponerlo en el lenguaje–, busque reflexionar sobre el oficio mismo del antropólogo en la segunda década del siglo XX.

A esta altura conviene invocar, nuevamente, el trabajo interpretativo de Antezana y Bacarreza. De acuerdo con ellos, tal como se dijo atrás, *Raza de bronce* es una novela edificada sobre una estructura oposicional, en la que no es fortuita sino necesaria la existencia de elementos mediadores entre los términos polares. Resulta significativo pensar que, junto con las mediaciones subrayadas por los dos críticos (las violencias entre indios y patrones, las transiciones cromáticas o geográficas), es plausible distinguir la actuación del antropólogo. Él, por definición, es un sujeto cultural que se empeña en la comprensión de otra cultura, lo que, en cierto sentido –al menos en el sentido positivista imperante en la primera mitad del siglo XX–, se traduce como una renuncia a ser sujeto para cumplir con la tarea de ver como objeto a sujeto-otro. El antropólogo es, en pocas palabras, un ser a medio camino entre dos expresiones culturales. Y, como ya se dijo, en sí mismo encarna una oposición atenuada: se interesa por los indígenas (inquieta sobre su vida) pero, al mismo tiempo, se desinteresa (se aleja de sus dramas) para preservarlos como objeto incontaminado y, así, poder escribir sobre ellos. Si este planteamiento puede entenderse como un tema consciente en la novela, es forzoso llegar a una conclusión sorprendente sobre la precocidad de *Raza de bronce* en tanto novela interesada por la actuación antropológica; porque, como se sabe, observar al observador –interpretar al intérprete– es un gesto apenas característico del pensamiento posmoderno.

4. Conclusión

La propuesta de que a la novela indigenista la caracteriza, en esencia, la heterogeneidad de su forma y de las realidades sociales referidas, suele traducirse en una comprensión radicalmente dualista de los personajes que en ella entran en pugna. Sin embargo, la clásica oposición entre el indio y el hacendado todavía puede dar paso –al interior del segundo de esos términos– a una oposición de otro nivel, como la que hay entre quienes explotan al indio y quienes lo defienden; un enfrentamiento que, a fin de cuentas, se hizo visible desde la temprana aparición de una novela como *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner. Tres décadas más tarde, la publicación de *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas, significó la complejización –en el sentido de tornarlo menos convencional– de ese planteamiento de abuso y solidaridad al interior del mismo sector letrado y dominante; y lo significó porque, en esa novela centenaria, la posición solidaria encarna en un personaje inédito: el del antropólogo, representado en la figura de Alejandro Suárez. Es verdad que la crítica especializada (verbigracia, Roberto González Echevarría) ha señalado la propensión de la narrativa latinoamericana del siglo XX a adoptar o, mejor, a mimetizar una perspectiva antropológica. Sin embargo, se ha pensado en esa manifestación como un hecho posterior a la aparición de la novela canónica de Arguedas. Más allá de eso –y es lo realmente importante–, también se ha pensado esa apropiación de lo antropológico sobre todo como una mimesis, esto es, como una simulación e, incluso, como una alegoría: de ahí que el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* sea visto, en razón de su viaje simbólico hacia el pasado, como paradigma del oficio antropológico (González Echevarría, 2000: 42-43). El valor de *Raza de bronce* reside en que, por medio de la figura de Suárez, deja entender que la apropiación ficcional de lo antropológico no traduce forzosamente el proyecto de deformar la realidad etnográfica tras la máscara de la simulación, sino que esa apropiación también puede significar la pretensión de ofrecer una imagen legítima de la realidad etnográfica. De hecho, la novela permite reflexionar sobre que la actuación antropológica se antoja ambigua no porque la ficción la refracte en varias imágenes, sino porque lo es de suyo: a todo antropólogo, como a Suárez, le cabe el conflicto de no intervenir en un orden social asimétrico con el fin de poder escribir sobre él y, por esa vía, reivindicar el universo nativo. Pero escribir entraña, a su vez, el conflicto inherente a la representación, algo que, si bien se mira, en la actuación de Suárez –más que en la del mismo novelista Arguedas– encarna de manera particularmente dramática: él ausculta el mundo como un etnógrafo pero escribe como un poeta; entrevista a hombres reales y luego los inventa sobre el papel. La de Suárez es, pues, una figura compleja, y a la luz de esa constatación cabe preguntarse

si la renuencia a reeditar al antropólogo por parte de las novelas indigenistas que siguieron a *Raza de bronce* debe entenderse como la admisión de que ese personaje implica conflictos representacionales y morales sin solución aparente. ¿Ha de interpretarse esa renuncia temática como la dificultad, por parte de los escritores indigenistas, de abandonar un planteamiento basal de dualismo extremo? Si la respuesta a esta última cuestión fuera afirmativa, sería necesario entonces reconsiderar el estatus que corresponde a *Raza de bronce* entre las obras del subgénero, pues, muy a pesar de que en esta novela puedan señalarse sesgos de época que deforman la imagen que se ofrece del mundo indígena, en ella se expresa una conciencia narrativa no convencional sobre las complejidades y posibilidades de la representación de su condición histórica y sociocultural.

Bibliografía

Antezana, Alan Javier y Leonardo Bacarreza (2006). “La poética oposicional de *Raza de bronce*”, *Cuadernos de Literatura* 40, 5-18.

Arguedas, Alcides (1979). *Pueblo enfermo (fragmento)*. México: UNAM, Centro de Estudios Latinoamericanos, Unión de Universidades de América Latina.

— (1983). *La danza de las sombras. Apuntes sobre cosas, gentes y gentezuelas de la América española*. Bogotá: Banco de la República.

— (1996). *Raza de bronce. Wuata Wuara*. Madrid: ALLCA XX, FCE.

Borello, Rodolfo A. (1985). “Arguedas: *Raza de bronce*”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 417, 112-127.

Chaves, Fernando (1927). *Plata y bronce*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales.

Cornejo Polar, Antonio (1987). “De *Wuata Wuara* a *Raza de bronce*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, n.º 2, 543-548.

— (2005). *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista. Clorinda Matto de Turner; novelista: Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores.

De la Vega, Inca Garcilaso (1985). *Comentarios reales de los incas*. Tomo II. Caracas: Ayacucho.

Escajadillo, Tomás G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.

Firth, Rosemary (1984). “Anthropology in Fiction: An Image of Fieldwork”, *RAIN* 64, pp. 7-9.

Ford, Richard (1978). “La estampa incaica intercalada en *Raza de bronce*”. *Romance Notes* 18, n.º 3, 311-317.

González Echevarría, Roberto (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.

González Prada, Manuel (1972). *Horas de lucha*. Lima: Universo.

Icaza, Jorge (1938). *Cholos*. Quito: Litografía e Imprenta Romero.

Malinowski, Bronislaw (2001). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.

Mariátegui, José Carlos (1976). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

Matto de Turner, Clorinda (1889). *Aves sin nido*. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.

Solano, Armando (1935). *Prosas*. Bogotá: Minerva.