

Una erótica del espacio en *Raza de bronce*

An erotic of space in *Raza de bronce*

Iván Armando Barba Sanjinez¹

Resumen

El ensayo propone una lectura centrada en cómo determinados elementos del espacio instaurados por la narración: el sol (arriba), el lago (como un espejo), el fuego (símbolo de la voluntad humana) y la cueva de los demonios se relacionan; en el entendido de que el paisaje refleja o anticipa lo que ocurrirá entre indios y mestizos, enfrentados en una pugna que se proyecta –en último término– hacia lo cósmico, implicando a entidades tutelares presentes y pasadas, así como visiones de mundos diferentes. Se trata de una estrategia narrativa que recurre al erotismo para mostrar de modo estético una realidad difícil de sobrellevar.

Palabras clave: novela boliviana, indigenismo, Alcides Arguedas, paisaje, erotismo, indios, mestizos, lago Titicaca, Altiplano, hacienda.

Abstract

The essay proposes a reading centered on how certain elements of the space established by the narrative: the sun (above), the lake (like a mirror), the fire (symbol of human will) and the cave of demons are related; in the understanding that the landscape reflects or anticipates what will happen between indians and mestizos, confronted in a struggle that projects –ultimately– towards the cosmic, involving present and past guardian entities, as well as different

1 Iván Barba Sanjinez ha estudiado literatura en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y psicología en la Universidad San Francisco de Asís (USFA), siendo el psicoanálisis su horizonte de interés en esta última disciplina. Ha dedicado la mayor parte de su vida profesional a la edición de textos de diversa índole (conformando parte del equipo editorial de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia entre 2016 y 2019), y publicado ensayos y reseñas sobre temas literarios. Su interés investigativo se centra en los efectos sugestivos del lenguaje, tanto en la literatura como la psicoterapia.

worldviews. It is a narrative strategy that uses eroticism to aesthetically show a reality that is hard to cope.

Keywords: Bolivian novel, indigenismo, Alcides Arguedas, landscape, eroticism, indians, mestizos, lake Titicaca, altiplano, hacienda.

Fecha de recepción: 7 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 2 de octubre 2020

Se trata, al enunciar lo que ha sido dicho, de volver a decir lo que jamás ha sido pronunciado.
Michael Foucault, *El nacimiento de la clínica*, Prefacio

Introducción

Erótica es la manera en la que el lenguaje describe elementos del espacio en *Raza de bronce* (sol, montañas, lago, fuego, río), entrelazándolos mediante descripciones de carácter agresivo, pero no exentas de belleza ni de connotaciones de fecundidad. La narración despliega la sucesiva aparición de los elementos concediéndoles cualidades de entidades vivas, las cuales se van modificando a medida que la novela avanza para, en el paroxismo próximo al final, cambiar de signo: los elementos venidos a menos al inicio de la novela se tornan poderosos hacia el final y –anticipando el incendio devorador de la hacienda, que marcará un nuevo inicio– las fogatas, el ulular de los pututos, la ira de los indios y los ladridos se multiplican, reflejados en el lago sagrado, que los proyecta al espacio celestial, hermanando a los fuegos encendidos por los humanos con los de las estrellas.

De este modo, los elementos del paisaje pasan a formar parte determinante de la trama en la que se juegan las vidas y las muertes de los personajes, conformando una estrategia narrativa en la que los primeros reflejan, anticipan o refuerzan las peripecias de los segundos. En esta manera de establecer una interacción entre las particularidades del espacio y el destino de los personajes se concentra el presente ensayo, recurriendo a la noción teórica de *erotismo* postulada por Georges Bataille como inherente a la condición humana:

Con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia. La naturaleza misma es violenta y, por más razona-

bles que seamos ahora, puede volver a dominarnos una violencia que ya no es la natural, sino la de un ser razonable que intentó obedecer, pero que sucumbe al impulso que en sí mismo no puede reducir a la razón. (Bataille, 2009: 44)

Para este autor el erotismo² se desenvuelve en el campo de la violencia (ya de índole sexual, ya de tinte asesino), cuya aparición pone al ser en contacto con la inminencia de la muerte, la cual lo aterra tanto como lo fascina, puesto que súbitamente comprende que, más allá de su individualidad, y mediante la disolución de su cuerpo obrada por la violencia, se encuentra la posibilidad de entrar en contacto con un ámbito mayor,³ intuición que es tanto nostalgia de un pasado mítico como promesa de acceso a un distinto orden de cosas, un nuevo mundo. El lapso en el que la violencia obra sobre el individuo, y este accede –superando el horror que le genera la idea de perder su vida– a la contemplación de aquella posibilidad se conoce con el nombre de *éxtasis*, erótico o místico, puesto que según Bataille todos los místicos ansían llegar a ese estado. En consecuencia, sostiene, “todo erotismo es sagrado” (ibíd.: 20), en la medida que la violencia obra sobre el individuo para permitirle contemplar la posibilidad de ir más allá de sí mismo.

Consecuentemente, aquella “violencia ya no tenía únicamente el sentido animal de la naturaleza; la explosión, precedida por la angustia, asumía, más allá de la satisfacción inmediata, un sentido divino. Esa violencia se había convertido en religiosa” (ibíd.: 122), puesto que “la transgresión habría revelado lo que el cristianismo tenía velado: que lo sagrado y lo prohibido se confunden, que el acceso a lo sagrado se da en la violencia de una infracción” (ibíd.: 132).

Octavio Paz, inicialmente, coincide con los postulados de Bataille, pero especifica que “el erotismo no es solo transgresión, sino representación. Violencia y ceremonia; caras opuestas y complementarias” (1979: 229). Por consiguiente, el erotismo es “lenguaje, ya que es expresión y comunicación; nace con él, lo acompaña en su metamorfosis, se sirve de todos sus géneros –del himno a la novela– en inventa algunos” (1994: 7). Con estas precisiones, Paz deslinda aquellas propiedades del erotismo relacionadas con el ámbito de la creación, ya sea social o individual:

- 2 Por definición, “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (ibíd.: 15). Basado sin duda en las relaciones sexuales y reproductivas, el erotismo –según Bataille– las trasciende, porque a estas “les falta el sentimiento de una violencia elemental, de la violencia que anima, sean cuales fueren éstos, los movimientos del erotismo. El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (ibíd.: 21).
- 3 “[E]l erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual. [...] La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad” (Bataille, ob. cit.: 30).

El erotismo es algo más que violencia y laceraciones. Más exactamente: *algo distinto*. El erotismo pertenece al dominio de lo imaginario, como la fiesta, la representación, el rito [...] Precisamente por ser un ritual colinda en alguna de sus dimensiones con la violencia y la transgresión. (Ibíd.: 7; énfasis nuestro)

Por su parte, con similar inclinación, Juan Pablo Patiño acude al pensamiento de Mijaíl Bajtín, para sostener lo siguiente respecto del erotismo:

Ese orden distinto es, para Bajtín, primordialmente ambivalente: a la vez que degrada y mortifica, regenera y renueva. Interpreta, a la vez que su muerte, su propio renacimiento y renovación, situándose en el umbral de la realidad y el arte. Toda degradación corresponde a una renovación. A toda aniquilación le sigue un renacimiento abierto al infinito. El erotismo y su símil la muerte, la poesía y lo festivo, se concatenan para perder al ser destruyendo sus límites. Hay una disolución que apunta a una insurgencia y a la vez a un renacimiento que es una aprobación de la vida. (2005, html)

Así, el concepto propuesto por Bataille –vinculado con el ejercicio de la violencia sagrada, aquella que transgrede para develar la continuidad del ser más allá de la muerte– es reorientado por Paz hacia la creación verbal, y Patiño, recurriendo a nociones postuladas por el teórico del carnaval en la Antigüedad, lo vincula con el momento festivo de renovación y regeneración, formulaciones todas pertinentes para ensayar una lectura de los elementos espaciales en *Raza de bronce*.

Erótica del espacio

Es imposible que un paisaje sea, en sí mismo, erótico. Lo que puede ser erótico es el modo en que ese paisaje se describe y, en el caso de *Raza de bronce*, se crea, a partir de las descripciones del narrador. Dicha relación estética del paisaje es la que en el presente ensayo se entiende como una erótica del espacio, la cual recrea un relacionamiento de índole violenta (en los términos descritos líneas arriba) entre elementos: los rayos afilados del sol desatan reflejos púrpuras en los costados de los cerros y en las aguas del lago, así como el río hiende las entrañas rojas de la tierra del valle, y posteriormente el fuego –avivado en el corazón de los indios por Choquehuanka, quien conoce el lenguaje secreto de las entidades llamadas demonios por los mestizos–, abandonando su reclusión (al mismo tiempo que lo hacen los demonios de la cueva, para recuperar sus atributos de deidades protectoras), desatará su ira en contra de los mestizos, rebelándose en contra del orden del mundo. Este transcurso entre estados, resuelto de modo violento, es narrado de un modo

que puede definirse como erótico, puesto que, como precisa Paz, el erotismo no es un símil del acto sexual y de la pasión violenta que lo acompaña, sino “su metáfora” (1994: 26).

Nosotros podemos agregar que, lejos de ser un impulso primitivo y una expresión llana de los deseos sexuales, el erotismo es una construcción imaginativa mediante la cual, a partir de los impulsos primitivos de lo sexual (tendientes a la reproducción animal), se crea un nuevo modo de relacionamiento con ciertos fenómenos de la realidad. Desviada la fuerza erótica de los fines reproductivos, donde sin duda se origina, se canaliza hacia nuevos objetivos, y da lugar a un modo infrecuente de comprender la violencia: no únicamente en tanto fuerza destructiva, sino también como fuerza creadora, dado que –desde cierta perspectiva– la destrucción es necesaria y aun anhelada para generar un nuevo estado de cosas.

Desde este punto de vista, el erotismo es una desviación de los fines naturales de la reproducción sexual, así como el lenguaje poético es una desviación del fin “natural” del lenguaje humano: la comunicación diáfana. Y la relación traída a cuento es pertinente en tanto, para el presente ensayo, el erotismo –tal como la poesía– implica fines estéticos: la generación de un modo hermoso de retratar los fenómenos del mundo, así –y sobre todo cuando– sean estos crueles, horribles, brutales, casi insoportables de contemplar.⁴

En el caso específico de *Raza de bronce*, acaso lo que hemos denominado *una erótica del paisaje* era necesaria, en tanto estrategia poética, para narrar los hechos que conforman la novela: sometimiento atávico, abusos constantes e impredecibles, violaciones a las jóvenes casanderas, muertes por simple codicia de los patrones, humillaciones e incluso castigos empleando la fuerza del Estado, y el correspondiente estallido de violencia arrasadora, casi purificadora, del final de la novela.

Una vez definida la noción de *erótica del espacio*, pasemos a describir cómo se plantea la presente lectura de *Raza de bronce*: desde una perspectiva interpretativa, se concentra –en el entendido de que el paisaje anticipa o refleja las acciones determinantes en la novela– en determinados elementos: el sol, el fuego, el lago, la cueva de los brujos y el río, así como en ciertas contraposiciones: Choquehuanka / Suárez; dios cristiano / entidades tutelares precolombinas; presente / pasado; primeras imágenes del paisaje / últimas imágenes del paisaje.

En este sentido, cabe subrayar que una lectura interpretativa implica, necesariamente, ejercer cierto tipo de violencia contra un texto: seleccio-

4 Es a este momento de conocimiento al cual –aunándolo con el instante de contemplación mística religiosa– Bataille ha denominado éxtasis “innominable pero maravilloso”, cuando “el ser nos es dado en una superación intolerable del ser, no menos intolerable que la muerte (2009: 74).

nar determinados elementos de una totalidad narrativa (dejando, por tanto, de lado otros), atribuirles una simbología y establecer entre ellos ciertas relaciones para conformar, a partir de este ejercicio, una lectura global. En el presente ensayo, realizaremos un recorrido que implicará visitar tanto la primera imagen de los elementos arriba mencionados como la última, en el entendido de que hay un transcurso significativo entre ambas apariciones. Aparte de ello, en la segunda parte del ensayo, abordaremos las contraposiciones también mencionadas líneas arriba, que conforman dos líneas filiales que entran en conflicto a lo largo de la novela, determinando por tanto la acción y el desenlace.

¿Es el final un inicio?

En nuestra interpretación, *Raza de bronce* –novela que comienza con la imagen de un sol muriente, que refleja su agonía sanguínea en la superficie del lago Titicaca– no termina con un final, sino con un principio:

Entonces, sobre el fondo purpurino se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron luego intensas. Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes.
El sol... (Arguedas, 2006: 284).

Pronto se verá el porqué de estas afirmaciones, por qué la salida radiante del sol implica un inicio simbólico y una aprobación casi divina de lo sucedido la noche anterior. Por el momento, concentrémonos en la inversión lógica que implica este final que es un inicio. Como todo inicio, es incierto: pasada la noche del incendio de la hacienda, acaecidas las muertes violentas, desatado el incontenible evento aparentemente solo destructivo, las consecuencias son imprevisibles. ¿Han muerto todos los patrones, en especial Pantoja? ¿Cuál será la reacción de las autoridades y de los representantes del Estado ante este hecho? ¿Inicia una nueva etapa de mejores circunstancias? ¿Es el principio de un tiempo nuevo para la raza sometida?⁵

En otras palabras, la destrucción por fuego perpetrada por los indios sobre la hacienda y su significado de opresión y la buscada muerte de los patrones, ¿implica alguna conquista positiva, más allá de la venganza –justa o no– de los oprimidos en contra de los opresores? En palabras de Choquehuanka, sí:

5 Dado que la presente no es una lectura sociológica, histórica ni antropológica, no se considera la actual problematización teórica respecto de los términos “raza”, “indios” o “mestizos”, entre otros; simplemente, se hace mención a los términos empleados en la ficción.

Nada debemos esperar de las gentes que hoy nos dominan, y es bueno que a raíz de cualquiera de sus crímenes nos levantemos para castigarlos, y con las represalias *conseguir dos fines, que pueden servirnos mañana*, aunque sea a costa de los más grandes sacrificios: hacerles ver que no somos todavía bestias y después abrir entre ellos y nosotros profundos abismos de sangre y muerte, de manera que el odio viva latente en nuestra raza, hasta que sea fuerte y se imponga o sucumba a los males. (Ibíd.: 281; énfasis nuestro)

Por tanto, ya en palabras del anciano más respetado de la comunidad, la destrucción tiene objetivos plausibles: retomar la cualidad de seres humanos –cualidad que los patrones, evidentemente, no pueden o no quieren ver– y ahondar el odio para así definir si la raza se impone o sucumbe.

Dios cristiano versus demonios confinados en lo oscuro

Más allá de estas palabras, la noche del incendio de la hacienda puede considerarse incluso un tiempo sagrado, apegándonos otra vez a la propuesta de Bataille:

La comunidad a la que el trabajo separa de la violencia, lo es en efecto durante el tiempo del trabajo, y frente a quienes el trabajo común asocia. Pero *fuera de ese tiempo, fuera de sus límites, la comunidad puede volver a la violencia*, puede ponerse a dar la muerte en una guerra que la oponga a otra comunidad (2009: 52; énfasis nuestro).

En este sentido, indica el autor, si bien la prohibición de dar muerte es más grave y más general que las prohibiciones sexuales, se limita igual que ellas a reducir la posibilidad de matar en determinadas situaciones (ibíd.: 76). En determinados momentos, el asesinato es aceptado (como durante el tiempo de guerra, por ejemplo). Algo similar ocurre en la novela, y es Choquehuanka quien desata este tiempo fuera de lo común:

Nunca discursos de violencia y de odio produjeron en una reunión de hombres tan grande arrebato de cólera como las palabras medidas, pero de honda intención, del viejo Choquehuanka (Arguedas, 2006: 282).

De esta manera, no es en absoluto casual que el fuego, ritualmente considerado un elemento de purificación,⁶ sea el vehículo de la violencia desatada

6 “En los libros *Pahalavi* –que desarrollan la escatología de Zoroastro– se describe cómo, al final de los tiempos, el fuego derretirá montañas y metales para formar un río de fuego por el que tendrá que pasar toda la humanidad resucitada. Solo los malvados lo sufrirán atrozmente; para los justos el río de fuego será como leche dulce caliente. // En la Biblia y en el Talmud el fuego aparece como elemento central teofánico, se reviste de fantasías de destrucción, de violencia y venganza, produce tormentos sin fin y desgracia eterna,

contra los patrones. En la novela, mucho antes del incendio, en un contexto de queja ante el abuso de los patrones, se dice, explícitamente:

Deslizóse la chica por entre los ancianos, llegó al fogón, e introduciendo la bosta seca junto al ascua, comenzó a soplar para que prendiera fuego. Cuando lo hubo conseguido, depositó la bosta encendida sobre un cacharro y *se fue llevando la divina chispa*. (Ibíd.: 186; énfasis nuestro)

Esta sencilla alusión de índole prometeica extiende un nuevo significado sobre el incendio de la hacienda. ¿Es el fuego humano o divino el que interviene en esta reacción de violencia extrema? En otras palabras, ¿el enfrentamiento entre indios y patrones es una pugna –ya devenida violenta– entre seres humanos, simplemente, o se trata de una pugna que representa otra, de mayor envergadura? Revisemos el siguiente fragmento:

Dios había dispuesto el mundo de manera que hubiese una clase de hombres cuya misión era mandar y otra sin más fin que obedecer. 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 aquéllos, siempre, eternamente... (Ibíd.: 204; énfasis nuestro)

Y, enseguida, este otro:

El indio jamás pasa por semejante metamorfosis, sobre todo el indio de la puna. ¿Un sunicho comerciante, munícipe, diputado, ministro?... Jamás nadie se lo imaginaba siquiera. *Primero habría de verse invertir todas las leyes de la mecánica celeste*. (Ibíd.: 181; énfasis nuestro)

Por tanto, puede sostenerse que el incendio de la hacienda no es el violento corolario de un enfrentamiento entre hombres, sino también –y a esto apunta la presente lectura– entre divinidades: entre el dios cristiano (y sus representantes en la Tierra) y las entidades tutelares del pasado indígena, venidas a menos en el tiempo presente de la novela, pero capaces todavía de responder violentamente a las ofensas de los mestizos.

En ese sentido es que puede plantearse una línea filial entre Choquehuanka, a quien los mestizos

pero es causa también de la combustión espiritual del pecado y de la impunidad. El fuego purifica y sacraliza [...] // Una de las divinidades más antiguas en la Mesoamérica precolombina era el dios del fuego, al que los aztecas llamaban *Ueuetlotl*, esto es, ‘el viejo dios’” (González y Boxó, 1997: 26-27).

acusaban de hechicero y de mantener secretos pactos con los *demonios* y otros seres malignos y perversos, sin sospechar, los inocentes, que tales imputaciones, en vez de concitarle la animosidad de los indios, ponía sólidos remaches a su veneración, porque le presentaban *poseyendo cualidades negadas a los demás hombres*. (Ibíd.: 136; énfasis nuestro)

Y el perrito guardián de Wata-Wara: “Supaya, como su homónimo de la leyenda indígena, *demonio*, era negro, lanudo, y las lanas que cubrían su lomo afilado tenían reflejos de *cobre* envejecido” (ibíd.: 252; énfasis nuestro). Refuerza esta filiación el hecho de que ambos, Choquehuanka y Supaya, intentan proteger –infructuosamente– a Wata-Wara. La línea decisiva de esta filiación puede establecerse con los demonios confinados en la caverna a la cual Wata-Wara penetra, al inicio de la novela, en busca de una res perdida:

... llevaba en el país la fama de albergar a los espíritus malignos en una caverna cuya boca se abría mirando al lago, a pocos pasos del flanco que cae, casi a pico, sobre las inquietas aguas. (Ibíd.: 8-9)

Esta caverna es, por otra parte, donde los mestizos matan a la muchacha, embarazada, en un intento de violarla: “¡Es la morada del diablo!” (ibíd.: 257) había advertido a los raptos Wata-Wara poco antes. Por tanto, es posible aseverar que, simbólicamente hablando, los demonios de la cueva son las entidades tutelares del pasado indígena, incapaces ya de proteger a sus creyentes, confinadas a lo oscuro, nombradas como “demonios” por los curas. Y es con estos demonios con quienes se acusa a Choquehuanka de entrar en tratos.

Por ende, el asesinato de Wata-Wara –que es un crimen triple: intento de violación y asesinato de ella y de su bebé– es también una transgresión hecha en un espacio sagrado para los indígenas; en otras palabras, una transgresión sagrada.⁷ De ahí que, cuando Pantoja, conducido por los indios junto a los otros mestizos al centro del lago (ciegos todos ellos a las señales de su condena: el ulular del pututo y las hogueras), pregunta a un indígena qué son esos fuegos en los cerros, este le replique “... seguramente el diablo, que ha salido de su antro y busca un alma” (ibíd.: 275).

Con esta respuesta, precedida incluso de una señal estelar (“Un aerolito, dejando reguero fugitivo de luz, rasgó con una raya perpendicular las tinie-

7 “Fundamentalmente es sagrado lo que es objeto de una prohibición. La prohibición, al señalar negativamente la cosa sagrada, no solamente tiene poder para producirnos –en el plano de la religión– un sentimiento de pavor y de temblor. [...] Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce” (Bataille, ob. cit.: 72).

blas y se hundió en el lago” [ídem]), tenemos el círculo completo: los “demonios”, ofendidos por el crimen de los mestizos, salen de su confinamiento para acabar con ellos y, simbólicamente, con el orden que su opresión significa, para trocar aquella “mecánica celeste” que niega a los indios la cualidad de seres humanos. Por ende, el incendio de la hacienda cobra una significación mayor: entraña una pugna entre el dios actual, que legitima la opresión de los indígenas, y las entidades tutelares del pasado. Así, la revuelta no es solamente venganza ni reivindicación violenta, sino un intento de mudar el orden celestial, para que el orden terrestre sea trastocado, en consonancia.

Para corroborar lo anticipado, en lo que viene, analizaremos las imágenes primera y última de los elementos seleccionados.

Imagen primera del sol

El rojo dominaba en el paisaje.
Fulgía el lago como una *ascua* a los reflejos del sol
muriente
(Arguedas, 2006: 7; énfasis propio)

La primera imagen del sol, además de agonizante, es primigenia en el sentido de composición de la novela que habíamos identificado: la luz solar, reflejada en la superficie del lago, genera –en términos visuales– fuego abajo. A la vez, el *ascua*, rojiza, proporciona ya la relación de color que anticipa el desarrollo de la novela: sangre, fuerte piel bronceada, reflejos de fuego sobre el cabello de Choquehuanka o el pelo del perro Supaya.

El crepúsculo, así, toma la significación del destino de una raza, que ha sido arrinconada y es víctima de abusos constantes, pero que conserva la fuerza y la resistencia para retomar –por la fuerza– su cualidad de seres humanos. Wata-Wara y Agiali son sus mejores representantes: fuerte uno, hermosa la otra.

Por otra parte, a lo largo de la narración, la luz del sol es la que incendia el paisaje andino, otorgándole vida y belleza. En esta línea, se trata, sin duda, de una presencia sobrenatural (cuando aparece cubierto por las nubes, es presagio de desgracias inmediatas), pero enigmática. Existe, probablemente, una alusión a su cualidad de máxima divinidad precolombina; en este sentido, su presencia constante –su supervivencia tras la llegada del dios cristiano y su nuevo orden– desata la pregunta existencial sobre los oprimidos: ¿vale la pena vivir así? La vida de los indios, quienes llevan la huella solar en el color bronceado de sus músculos, aparece como un regalo enigmático, dado que es un don, pero aparece lleno de miseria y sufrimiento. Si se considera el sol

como una presencia sobrenatural, la pregunta que suscita su presencia diaria en los oprimidos es si esta divinidad mayor “aprueba” su actual condición o la lamenta. ¿Cómo saberlo? ¿Cómo vislumbrar la voluntad divina? ¿Si la luz solar es evidencia de la voluntad divina, que sigue dando vida al paisaje, el fuego, su símil terrestre, significa la voluntad humana?

Imagen primera del lago

La primera imagen del lago lo delimita ya como un espejo inmenso de lo que sucede a los hombres, de su sometimiento y su supervivencia, del amor, ese milagro siempre en riesgo, de Wata-Wara y Agiali. Como se había dicho, en este juego de metáforas espaciales, el paisaje no es un signo neutro, sino que anticipa o refleja –tal como hace la superficie del lago– lo que va a suceder entre los personajes.

En este sentido, el lago Titicaca es un testigo de lo que sucede a los hombres, desde el inicio de la novela hasta el preludio del final. Se trata, al igual que el sol, de una entidad otorgadora de vida: proporciona peces, totora y fertilidad. Hacia el final de la novela, asume incluso características de espejo cósmico, reflejando ya no los fenómenos estelares en su superficie acuática, sino los fenómenos terrenos en el cielo, como se verá posteriormente.

A lo largo de la novela, se otorga al Titicaca la cualidad de sagrado:

El estrecho de Tiquina por fin, amurallando entre la roca de sus paredes cortadas casi a pico las aguas cristalinas y puras, que en la tarde, cuando el sol crepuscular las tiñe de rojo, parecen un río de sangre irrumpiendo en el caudal fecundo del lago de las sagradas leyendas incásicas. (Arguedas, 2006: 105)

En el fragmento citado vuelven a ponerse en relación los elementos mencionados antes; aunque, en este caso, la luz solar se relaciona directamente con la sangre. Sin embargo, lo que por el momento nos interesa señalar es la cualidad sagrada del lago. Poco después, se lo recalca, en un momento de la narración en el cual se toca el tema de la depredación indiscriminada de la flora y fauna acuáticas, realizada por la mezquindad y ambición mestizas: “¡el lago sagrado de la leyenda incásica se moría!” (ibíd.: 114).

En otros momentos de tragedia humana (la muerte de Quilco, que deja en la miseria a su familia), la luz solar, la presencia solar, es escamoteada por las nubes y, en esos instantes, las aguas del lago también pierden color y vitalidad:

Las nubes avanzaban entretanto, macizas, sobre el cielo, y habían velado completamente al sol; sus sombras reflejaban en el lago, cuyas aguas parecían de plomo, y daban al paisaje un aspecto de desolación y tristeza infinitas. (Ibíd.: 149)

Imagen primera de la cueva de los brujos (el antro)

Se trata de un lugar habitado por “demonios”, en el que penetra Wata-Wara por curioso accidente:

—¡Jaú-u-u-u! —gritó Wata-Wara avanzando con miedo hacia el *boquerón oscuro e informe* de la entrada. Su grito penetrante y agudo metióse en el antro y a poco salió en forma de eco, que ella, por extraña ilusión, tomó por el balido de su extraviada res...

Grande y ancha era la caverna. Su piso irregular estaba cubierto con el cascajo que al romper las piedras dejaron los ignorados canteros que allí labraron quizás la piedra blanca con transparencias opalinas para la fontana que otrora se erguía en el hoy destruido Prado de La Paz, y en los rincones se veía la *buella del fuego* encendido para cocer su yantar o dar filo al cincel. (Arguedas, 2006: 9; énfasis nuestro)

Es casi un llamado emitido desde la cueva el que la pone en contacto con ese mundo oscuro, caracterizado, además, como “informe”, es decir, desconocido, indeterminado, sin medida. A ello cabe añadir que, a lo largo de la narración, el término *antro* es identificado directamente con el infierno, incluso por el cura: “¡El infierno!... ¡El infierno!... ¿Entiendes, condenado? ¡¡El infierno, te digo!!... Y al pronunciar con airada vehemencia el nombre del antro pavoroso, volvía a encenderse su cólera” (ibíd.: 165).

No obstante, los demonios que habitan en aquella cueva, desde nuestra interpretación, son entidades tutelares de existencia previa a la conquista y a la imposición del dios cristiano (que, precisamente, tildó de “demonios” a cualquier divinidad de existencia previa); por tanto, tienen connotaciones positivas para los oprimidos. En la línea filial que hemos establecido al principio, ya indicamos que Choquehuanka se relaciona con los demonios (tal como escucha y percibe todas las señales del paisaje), al igual que Supaya, el perro de Wata-Wara, cuyo nombre significa, precisamente, demonio. ¿Es Supaya una entidad tutelar venida a menos, que intenta proteger a la mujer que conforma la pareja más importante y prometedora de la novela? La conformación de los hechos, que retrata a Supaya siempre cercano a Wata-Wara e impotente para impedir su asesinato, parece ratificarlo.

Imagen primera del fuego

Era [la cocina] una habitación estrecha, larga y de paredes renegridas. Frente a la puerta angosta y baja estaba el fogón de barro, en cuyo fondo ardía *un macilento fuego* alimentado por la bosta seca de las ovejas [...] La *moribunda llama* del mechero doraba sus rostros acusando con vigor los perfiles mientras el lado

opuesto se borraba completamente sobre el fondo de la covacha oscurecida por el hollín y las sombras... (Ibíd.: 15; énfasis nuestro)

En la primera aparición real del fuego, si bien se había mencionado su huella en la cueva de los demonios, el fogón apenas sirve para sobrevivir, y penosamente protege a “la vieja Coyllor-Zuma, madre de Wata-Wara y a otros dos viejos arrugados y de encorvada talla” (Arguedas, 2006: 15). En otras palabras, el fuego en su primera aparición como tal –aunque antes se ha aludido a él varias veces en tanto ascua o incendio, siempre como reflejo del sol– dista mucho de ser la “divina chispa” (ibíd.: 196) como se lo reconoce luego.

En realidad, el fuego –como elemento que perfectamente representa la cualidad doble de ser tanto protector y benéfico como potencialmente destructor– encarna la idea de la violencia sagrada como la concebimos para el presente ensayo: una violencia estimulante de la vida que es –o puede serlo– tanto destructora como creadora. Esta imagen, casi seminal, tanto fecundadora como asesina, fluida, se repite en tanto caracterización del carácter del río en el valle:

Las aguas turbias y algo verdosas, confundidas en ese punto con las del río de La Paz, se arrastraban con violencia, y *parecían perforar* el cerro que al fondo cerraba el horizonte, alzándose rojo y quebrado en *sus flancos destrozados como una entraña*. (Ibíd.: 18; énfasis nuestro)

El río perfora las entrañas rojas de la tierra, se lleva la vida de Manuno (casi como si se tratara de un sacrificio humano a una entidad divina), pero también es portador de fecundidad y de vida. Si Agiali se confirma como hombre fuerte es porque se ha enfrentado al río y es el único superviviente de esta experiencia (dado que Manuno muere y Quilco poco después de regresar a su comunidad).

La caracterización de la luz solar en determinados pasajes de la novela no es muy diferente a la del río: a su paso, en un movimiento no exento de violencia, incendia el paisaje: “El sol, en su ocaso, se filtraba por la desgarradura de una nube y teñía de rojo, de un rojo vivo e intenso, las aguas, ahora quietas, del lago” (ibíd.: 265). La idea de la violencia ejercida como un corte, una hendidura o una herida aparece también muchas veces en la novela:

Fulgía el sol, quebrando sus rayos en haces de luz multicolor, que proyectaban formando mil combinaciones en el fondo tapizado; y al paso de la balsa, bajo su sombra alargada, huían los peces, haciendo brillar la blancura de sus vientres, *cual agudos puñales*. (Ibíd.: 215; énfasis nuestro)

En otras palabras, la noción de originar una herida que sea, a la vez, fecundante, no es ajena a la estética de la novela; puede notarse inequívoca en la imagen solar proyectada sobre el estrecho de Tiquina antes citada: “en la tarde, cuando el sol crepuscular las tiñe de rojo, parecen un río de sangre irrumpiendo en el caudal fecundo del lago” (ibíd.: 105), o bien en el siguiente fragmento:

Una nube parda ceñía el cuerpo de la montaña con una banda tenue, y sus picos, dorados por el sol, tenían un borde cristalino, cual si la nieve de la cumbre floreciese en diamantes o se orlase de una diadema en honor del *astro alegre y fecundo*. (Ibíd.: 90; énfasis propio)

Por tanto, queda establecida una relación entre violencia y fecundidad, incluso en imágenes secundarias: “... las parejas de yuntas que araban los terrenos, reblandecidos por fecundante humedad” (ibíd.: 151).

Imagen final del lago

Levantaron los indios las perchas y sonrieron en las sombras. (Ibíd.: 273)

Tras la decisión de actuar con violencia tomada por los indígenas, alentados por Choquehuanka a causa del asesinato doble de Wata-Wara y la criatura que albergaba en sus entrañas, los mestizos son conducidos al centro del lago por solicitud del patrón Pantoja, quien desea que sus invitados experimenten ese paseo; desde allí ven las hogueras que se han prendido en las montañas y escuchan el ulular del pututu como señal de su futura muerte.

Por tanto, el lago es el espacio que refleja todo lo que les espera (anticipa el incendio y la violencia homicida), aunque ellos –con su específica incapacidad para ver las señales inequívocas que el espacio circundante les ofrece, así como son incapaces de ver a los indios como a semejantes suyos– no pueden verlo. Es el momento en el que Pantoja pregunta, algo alarmado, qué son los fuegos que se mueven en las montañas y un indio le responde “seguramente el diablo, que ha salido de su antro y busca un alma” (ibíd.: 275); respuesta enigmática que los mestizos tampoco comprenden en su real dimensión.

Reforzando nuestra lectura de que la pugna entre hombres implica también una pugna entre entidades divinas, instantes antes de que este diálogo se suscitara, “un aerolito, dejando reguero fugitivo de luz, rasgó con una raya perpendicular las tinieblas y se hundió en el lago” (ídem); marcando de este modo una señal (¿de aprobación?) estelar acerca de lo que iba a acontecer esa

noche. “Esta mañana sopló el *kenaya*, viento de desgracias” (Arguedas, 2006: 274), había acotado otro indio poco antes.

Es en ese contexto que el papel del lago, en tanto espejo que refleja o anticipa lo que va a ocurrir a los hombres, y refleja lo que ocurre en la bóveda celeste (despejada o nublada), aunando así el transcurso de los hechos humanos con el paisaje, cobra una dimensión más: proyecta lo que ocurre en la tierra hacia el cosmos: “A la par de los bufidos encendíanse en la cumbre de todos los cerros de la ancha bahía fogatas parpadeantes, *cual estrellas rojas súbitamente brotadas en el espacio*” (ibíd.: 272; énfasis nuestro).

Por tanto, la imagen final del lago es determinante en al menos dos sentidos: refuerza su condición de gigantesco espejo del paisaje y de las acciones humanas –funcionando, de hecho, como nexo entre ambos elementos– y muta su cualidad de reflejar lo que sucede en el cielo (ya se trate de la incursión plena de la luz solar o de su encubrimiento por nubes, señal de desgracias inminentes) para pasar a proyectar en el cielo lo que sucede en la superficie terrena. De este modo, la pugna entre humanos adquiere una dimensión mayor, se proyecta en el ámbito cósmico, todavía sin desenlace previsible.

En este sentido, el lago, espejo preferido de los rayos solares a lo largo de la narración, permite plantear una relación más: el fuego en la tierra es el símbolo de la voluntad humana, así como, en el cielo, la luz solar es símbolo de la enigmática voluntad divina; la imagen del lago proyectando al cosmos el fuego de las hogueras lo sugiere. Además, es posible plantear esta relación a partir de las menciones a la “mecánica celeste” y a partir de las preguntas que los sometidos se formulan entre ellos, acerca de si vale la pena vivir del modo en que lo hacen y de si será posible, de algún modo, revertir el orden de las cosas.

Imagen final del fuego

Y el fuego surgía potente, amenazando extirpar todo sentimiento de prudencia en las almas. (Ibíd.: 280)

La imagen final del fuego en la novela es completamente distinta a la inicial: ya no es un mísero fogón que apenas calienta una humilde cocina y alumbra a duras penas a unos ancianos acurrucados. Por el contrario, multiplicado en las hogueras a lo largo y ancho de los cerros que circundan el lago, mostrándose en ese momento como amenazante para los patrones, ya proyectado hacia el cielo por los reflejos del lago, homologado con el fuego de las estrellas, el fuego pronto se convierte en incendio violento de la hacienda, símbolo del poder patronal:

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* [...]. Dentro del círculo rojo, como abrasadas por las llamas, se veía cruzar las fugitivas siluetas de los indios corriendo de un lado para otro, agazapados al suelo... (Ibíd.: 283-284; énfasis nuestro)

Cabe subrayar que el mismísimo Choquehuanka, indignado por el asesinato de Wata-Wara, a quien ha intentado proteger en vano de la codicia ilimitada de los patrones, es quien aviva la violencia en el corazón de los indios. En una escena significativa, se lo retrata de la siguiente manera: “Cerca del cadáver, sentado en una piedra, velaba Choquehuanka. Yacía inmóvil, con la cabeza agobiada, y *sus canas relucían* al resplandor crudo de la hoguera cual un ampo *teñido de rojo*” (ibíd.: 278; énfasis nuestro). Al igual que el pelaje de Supaya –quien también intenta defender a Wata-Wara y fracasa– tiene visos cobrizos, el pelo de Choquehuanka refleja la luz del fuego y se torna rojo. Se trata de una anticipación de la decisión del anciano: desatará la violencia y esta hará correr la sangre.

Cuando los indios se dirigen furiosos a la casa patronal, encabezados por Agiali, “la solitaria silueta de Choquehuanka se irguió sobre los rojizos resplandores de la hoguera, que se consumía por falta de combustible” (ibíd.: 282). Es un momento de duda, acerca de si los indios se atreverán a consumir la violencia, así como de si los patrones lograrán huir, como en el pasado; esto queda acentuado por la luz dubitativa de la hoguera: el fuego está a punto de consumirse. Sin embargo, “en ese mismo instante un nuevo espectáculo volvió a hacer latir de alegría su viejo y gastado corazón” (ibíd.: 283):

Una de las lucecillas *trocóse en antorcha, y la antorcha en llama*. La llama ondeó, roja, en la oscuridad, como lengua de reptil; y mil chispas, crepitantes, saltaron de su cuerpo, desvaneciéndose en lo alto de las sombras.

Otro grito humano, agónico y penetrante, rompió el silencio ahora velado por las sombras, y volvieron a aullar los perros, con furia. [...] Era un aullido largo, agudo y hueco, como salido de las entrañas de la tierra. (Ídem; énfasis nuestro)

De esta manera, la duda acerca del final queda resuelta cuanto el fuego, dubitativo cerca del anciano, se reaviva y consume bienes y vidas en la hacienda. En este sentido, el fuego, cuya primera aparición muestra su fuerza sometida y dedicada a la mera supervivencia, desata su capacidad destructiva. No obstante, queda la interrogante en el aire silencioso tras la noche del incendio: ¿lo sucedido ha cambiado el rumbo de las cosas? En otras palabras,

¿el fuego ha tenido solamente una participación destructiva o, entendida como purificadora, su violencia dará lugar a una nueva situación positiva?

Imagen final del sol

Pasada la noche del incendio, en la que los indios pueden haber exterminado a todos los mestizos o bien esperar su venganza, el sol sale triunfante:

Y el silencio terrible, preñado de congojas, misterioso...

Una raya amarillenta rasgó la negra bóveda hacia el naciente. Tornóse lívida primero, luego rosa, y anaranjada después.

Entonces, sobre el fondo purpurino se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron luego intensas.

Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes.

El sol... (Arguedas, 2006: 284)

Se trata de una inversión de la primera imagen. Ya no es un atardecer en el que la luz agonizante, reflejada en el también agonizante lago, despojado de su cualidad de sagrado, simboliza la decadencia y opresión de un grupo humano, sino un amanecer glorioso que se presenta luego del silencio terrible de lo confuso. Como se dijo al comenzar el presente ensayo, la novela termina con un inicio que, como todos los inicios, es incierto: no puede saberse lo que ocurrirá ni cuánto de ello será positivo o negativo para los hombres que se vieron prácticamente obligados a reaccionar con violencia ante los sucesivos y gratuitos abusos. No es esa interrogante la que queda respondida con la salida triunfal del sol.

La salida del sol, descrita de modo tan arrollador, responde a otra interrogante, de mayores implicancias, según nuestra propuesta: la pugna entre divinidades cristianas y entidades tutelares prehispánicas, la que implica un cambio en la dinámica celeste, se ha resuelto de modo tal que el sol, una entidad de mayor envergadura, sin duda, aprueba tácitamente. En otras palabras, la pregunta acerca de la voluntad divina sobre la vida humana (la mecánica celeste) se ha visto respondida por la salida invicta del sol luego de que la pugna humana-divina fuera resuelta con el incendio devorador-purificador: los dioses tutelares del pasado –confinados a lo oscuro, denominados “demonios” por los patrones y su dios cristiano, aparentemente incapaces ya de proteger a su pueblo– han salido de su cueva en busca de un alma: la de Pan-toja, quien ha cometido una trasgresión imperdonable en la cueva misma.

De ese modo, el retorno violento de las entidades tutelares resulta tácitamente aprobado por la salida del sol, y concebido como un nuevo inicio.

Conclusiones

Las plumas blancas, tintas en sangre, volaban
como mariposas bicolores. (Ibíd.: 248)

Al final, lo tratado en la novela es una pugna entre formas de concebir el mundo y de habitarlo. En ese sentido, que la pugna asuma dimensiones divinas y cósmicas es un acierto de Arguedas: lo que hace que el hombre oprima al hombre no es la maldad innata del opresor, sino su incapacidad de ver al otro como semejante, y cuando esta incapacidad está instalada, entonces toda forma de abuso queda justificada, dado que el otro oprimido no es de la misma cualidad que el opresor, no tiene la misma categoría de ser humano. Por eso son diáfanas las palabras de Choquehuanka cuando justifica la violencia: “hacerles ver que no somos bestias todavía”.

Por tanto, la lucha no es tanto entre hombres, sino entre diferentes formas de concebir el mundo y, en ese sentido, las entidades tutelares de un lado y otro (el dios cristiano y las deidades prehispánicas) son elementos que deben entrar en pugna para que, luego, puedan modificarse las condiciones terrenales de existencia. Dicho de otro modo, el orden instaurado por la religión católica debe ser cuestionado por la mayoría, que resulta oprimida por dicho orden y sus defensores en la tierra. Es así que la metáfora de la lucha cósmica es completamente acertada para describir la pugna que es ideológica en último término: ¿Por qué deben algunos hombres aceptar mansamente un orden impuesto que los humilla y somete, siendo –como son– la mayoría?

En este sentido, es la incapacidad para ver a los indios como seres humanos iguales a ellos la que condena a los mestizos; quienes también, y en términos consonantes con la poética de la novela, son incapaces de ver las señales del medio ambiente en el que se encuentran. El ejemplo de esta incapacidad lo encarna Suárez:

Y todo esto, transmitiendo por la leyenda pura y presente a los ojos de Suárez, *no le dejaba ver la realidad de su momento*, pues se empeñaba en querer prestar a los seres que le rodeaban los mismos sentimientos, la modalidad de los de esa edad de oro y ya casi definitivamente perdidos en más de tres siglos de esclavitud humillante y despiadada. Cojeaba, pues, del mismo pie que todos los defensores del indio, que casi invariablemente se compone de dos categorías de seres: *los líricos que no conocen al indio* y toman su defensa como un tema fácil de literatura, o *los bellacos que, también sin conocerle*, toman la causa del indio como un medio de medrar y crear inquietudes exaltando sus sufrimientos, creando el descontento, sembrando el odio con el fin de medrar a su hora apoderándose igualmente de sus tierras. (Ibíd.: 240; énfasis nuestro)

Lo advierte el narrador: esta incapacidad de ver al indio es la que origina, y acaso legítima, los abusos en su contra; la que hace posible las violaciones, el derecho de pernada ejercido por los curas, los viajes a costa de la vida de los indios, los castigos inhumanos ejercidos por agentes del Estado, las muertes gratuitas, e incluso los daños contra el medioambiente (ejemplificados por la caprichosa matanza de *chocas* en el lago).

Esta forma de proceder de los mestizos encuentra resistencia incluso en la misma naturaleza, en forma de animales que se ceban en contra de ellos, como ilustra la historia del *Mallcu*, el cóndor encebado con los ganados de los patrones, del cual se afirma: “surgió la creencia de que el mismo demonio se ocultaba bajo la piel del *mallcu*” (ibíd.: 61); o el toro bravío, del cual su dueño dice: “Seguramente el maldito tenía alojado el demonio en el cuerpo. Ninguno como él había producido tanta desdicha en la comarca” (ibíd.: 153).⁸

En el lado opuesto a esta ceguera de los mestizos se encuentra Choquehuanka:

De mozo, y cuando pastor, había aprendido a conocer en las bestias los males de los hombres, percatándose que era corta la diferencia entre unas y otros. Diestro *taliri* (masajista), sabía, en el primer golpe de vista, descubrir el miembro roto o dislocado. La anatomía humana no guardaba secretos para él. En el color de los ojos, en el pliegue de los labios, conocía los males, y sabía si provenían de la carne o de allá adentro.

Como astrólogo ya se sabía: nadie podía aventajarle en su penetración de los secretos del cielo. Hasta la forma y color de las nubes tenían para él su significación inviolada. Él sabía cuándo traían agua y cuándo nieve; cuándo rayo y cuándo trueno. (Ibíd.: 136)

Como se puede advertir, la estrategia novelesca elegida por Arguedas –que implica de modo central elementos del paisaje y proyecta la pugna humana a un terreno en el cual se enfrentan nociones de mundo diferentes, con las consiguientes deidades contrapuestas, así como conforma lo que hemos llamado una erótica del espacio– es hábilmente dispuesta tanto para retratar una realidad abrumadora como para reforzar la idea de que, en el fondo, se trata de una pugna ideológica: antes de consumarse la rebelión de los sometidos, estos deben constatar que la misma es posible.

8 Resulta interesante una acotación de Bataille relacionada con este tema: “para la humanidad primera, los animales no se diferenciaban de los hombres. Más aún, los animales, por el hecho de que no observan prohibiciones, tuvieron de entrada un carácter más sagrado, más divino que los hombres. En su mayor parte, los dioses más antiguos eran animales, extraños a las prohibiciones que limitan básicamente la soberanía del hombre” (ob. cit.: 86).

Bibliografía

- Arguedas, Alcides (2006 [1919]). *Raza de bronce*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Bataille, Georges (2009). *El Erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009 (primera edición en francés: Les Éditions de Minuit, 1957).
- Gonzáles Alcantud, José A. y María Jesús Buxó Rey (eds.) (1997). *El fuego. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos.
- Patiño Káram, Juan Pablo (2005). “El erotismo en los cuentos de *Azul...* de Rubén Darío como propuesta vital”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, vol. 31. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Versión electrónica disponible en webs.ucm.es/info/especulo/numero31/azulrd.html
- Paz, Octavio (1979). *El ogro filantrópico*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1994). *Un más allá erótico: Sade*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Zambrano, Gregory (2000). *De historias, héroes y otras metáforas estudios sobre literatura hispanoamericana*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.