

LA IMAGEN EN LA LITERATURE HISPANOAMERICANA

Algunos ejemplos de "Cumandá" y de "Raza de bronce"

Para este tercer estudio en torno de la imagen en la literatura hispanoamericana he acudido a algunos ejemplos que se me han presentado en dos novelas aparecidas en los extremos de dos experiencias literario-culturales: el romanticismo y el modernismo. Aludo, en primer lugar, a la novela ecuatoriana «Cumandá» de Juan León Mera (1832-1894), y a «Raza de bronce», obra del boliviano Alcides Arguedas (1879-1946), publicada en 1919.

Durante los cuarenta años que separan las fechas en que aparecieron las dos novelas, la sociedad había cambiado sobre todo en su gusto artístico-literario. Sin más se había abandonado la idealización romántico-sentimental, para acogerse a una innovación racional, preocupada por la expresión formal, que se llamó «modernismo». Con esto no opinamos que los dos escritores, tan aferrados a la problemática, más o menos consciente, del indigenismo, hayan seguido con igual empeño las corrientes literarias que privaban en sus tiempos. Sin embargo nos parece cierto que la primera novela, «Cumandá», nos señala una apertura más acogedora hacia toda manifestación afectiva de los personajes de primer plano que obran en el relato, mientras, por su cuenta, «Raza de bronce» está escrita en una forma más sobria, más medida, sobre todo si consideramos la vida pasional del indio. En ambas novelas la realidad del indio, llena de resentimiento y movida por el afán de vengarse del blanco, forma la componente base de tantas hazañas.

A pesar de esto el lector avisado destacará las diferencias que distinguen al indio de «Cumandá» del indio de «Raza de bronce». Sin embargo este problema aun siendo tan importante sobresale del marco de nuestro interés.

El objeto que perseguimos, es poner de relieve la forma comunicativa del indio, en los reducidos límites que permite el texto redactado en español, lengua que el indio, generalmente, no domina, y que, alguna que otra vez, plasma, adaptándolo a su mentalidad,

a su hábito de discurrir, e interpretar el mundo que le rodea. Querer ahondar este problema significaría sacar de la expresión literaria utilizada por los dos novelistas el verbo puro y castizo del habla del indio. Sobra asentar aquí que las dificultades para realizar esta distinción son, sobretodo para quien no conoce las lenguas indías, poco menos que insuperables. No obstante estamos convencidos de que bien en la novela ecuatoriana, tan rica y abundante en su lenguaje, y tan henchida de emoción, bien en la novela de Alcides Arguedas, más comedida, sobria y objetiva, se podrían poner en claro características del auténtico lenguaje indio. Aquí queremos aludir tan solamente a la expresión metafórica, al símil. Por cierto el lenguaje del indio acude con frecuencia a la imagen. Nos proponemos, en lo posible, destacar aquellas imágenes que nos parezcan responder más directamente a una visión naturalística, a una manifestación del sentimiento religioso, al apego, que el indio suele sentir, a las fuerzas telúricas, divinizadas por él.

Aquí conviene también advertir que en «Cumandá» la mentalidad, el gusto y las costumbres del indio inspiran a menudo la elaboración de las formas metafóricas. Por otra parte sobraría subrayar que los hábitos, la sicología, las tradiciones del indio en el relato ecuatoriano (nos referimos, especialmente, al indio záparo y al jívaro) adquieren evidencia y amplitud, tal vez como consecuencia de la actitud romántica que ha ensalzado y exaltado al que llamamos el «buen salvaje» que encontramos ya en «Atala», de Chateaubriand, ya en «María» del colombiano Jorge Isaac (las dos novelas que acabamos de mencionar, junto con otras muy de moda en aquel entonces, se consideran, aunque en modestas proporciones, así lo reconoce H. Rodríguez Castelo, en la introducción a la edición de «Cumandá» Publicaciones educativas «Ariel», Guayaquil-Quito, s.a., como elementos de inspiración del tema elaborado por Juan León de Mera).

No parece difícil, al leer con algún detenimiento las dos novelas señaladas, darnos cuenta que en el relato del indio la imagen responde muy a menudo a la necesidad que le apremia de «explicar» y de «explicarse», o de aclarar en su lenguaje lo que siente en sí. Por esto, suponemos que Mera, al amoldarse a la forma comunicativa a la cual acude el indio, ha debido emplear muy a menudo un lenguaje imaginífico, en el cual se trata de substituir el término de un objeto real por una imagen, con un símil. En realidad al indio el mundo exterior se le presenta unido con su misma persona, con su alma, casi hasta identificarse con él. Y esto bien bajo el aspecto afectivo, bien bajo el aspecto de una representación real. Así resulta que el símil es más corriente en el habla del indio (y podríamos también aludir al hombre primitivo en general)

y tal lo refleja el lenguaje en toda novela de la cual el indio es protagonista. Si nos fuese concedido escudriñar más a fondo estos conceptos comprenderíamos que esta riqueza de metáforas forma un medio para intentar una interpretación de su mismo temperamento, de sus costumbres, de sus propias inclinaciones religiosas. En el caso nuestro, insistimos por lo tanto afirmando que del estudio de la forma de la imagen, repetida con cierta periodicidad, de su cariz de formulación, podrían derivar constancias sobre el modo de sentir, de vivir, de querer del indio. Nada como las imágenes es capaz de ofrecernos la fisonomía espiritual, o mejor dicho, cultural del indio.

Sin duda de Mera ha intentado trazar el perfil étnico-sicológico de los indios entre los cuales se desarrollan las aventuras de Cumandá y de Carlos. Pero conviene añadir en seguida que más allá de esto el resorte de la imagen y del símil atestigua el poder desarrollado por la intuición fantástica e inventiva, sirviéndose de la cual el indio reproduce las facetas de la realidad interior y exterior, que le interesa expresar.

Con verdadero acierto Hugo Friedrich¹, al hablarnos de la lírica moderna y más precisamente al tratar del movimiento lírico, llamado romanticismo, afirma que la lírica más que nunca fue considerada el lenguaje del sentimiento. El concepto de sentimiento ha significado, según es sabido, que la Lírica podía extenderse a todas las manifestaciones de la vida, con aperturas sobre temas y motivos que hasta entonces el poeta había casi desconocido, verbigracia el elemento naturalístico, social, familiar, etc. De aquí procede tal vez que el lenguaje poético del artista romántico ofrece una asombrosa riqueza de «comunicación», conforme opina el mismo Friedrich, quien, sin embargo, no nos oculta que esta riqueza de «comunicación», con sus innumerables posibilidades expresivas, con sus matices (para nosotros las palabras de Friedrich se pueden aplicar con todo derecho a la novela posromántica «Cumandá»), irá desapareciendo al acercarse el siglo de la técnica, en el cual parece prevalecer la consideración puramente exterior y meramente cuantitativa de la creación artística. Para aclarar con mayor evidencia lo que vamos diciendo nos ayudan algunas definiciones sugeridas por Hemann Pongs en «Das Bild in der Dichtung» (1927, 1939 y 1942)². «La Metáfora es la expresión de un sentimiento cósmico» y luego: «la metáfora es un fenómeno estético que descansa sobre la ilusión "que desde luego" sobrepasa toda interpretación lógica

1. *La Lírica moderna*, vers. italiana, Milán, Garzanti, 1961, passim, pero especialmente de p. 29 a 31.

2. La cita está tomada de la obra «Metaphor» de Warren A. Shibles, The Language Press, Wisconsin, 1971, p. 225.

y psicológica "y por fin" la imagen poética en sus varias realizaciones, demuestra uno de los alcances más elevados de la facultad base que sostiene la capacidad creadora.»

Aplicando estos conceptos, asaz corrientes, a las dos novelas que estamos analizando, y sobretodo al lenguaje que sendos autores trasladaron de la realidad a la trama de ambas novelas, podremos medir con más adecuadas proporciones los reales valores de «Cumandá» y de «Raza de bronce», por lo que atañe a la presencia de la fantasía y de la intuición.

Persiguiendo el objeto de tomar en cuenta un solo aspecto del lenguaje metafórico, hemos escogido unas cuantas imágenes formadas por el traslado de la voz verbal. La gran vitalidad y fuerza expresiva que el verbo presenta sobre todo en el idioma español, entre las demás formas oracionales, nos ha sugerido que siguiésemos este camino. El verbo y sus voces privan en español hablado o escrito con sus existenciales características.

El lingüista español, Criado de Val, en «Fisonomía del Idioma español» (Madrid, 1972) declara: «Puede decirse que, dentro del gran sistema del lenguaje, el verbo actúa como un insaciable sistema interior, que avanza y retrocede según sean las circunstancias de cada idioma, de cada época o de cada individuo^{3...}» Y poco más adelante, al referirse más directamente al verbo español, nuestro lingüista añade que «el verbo español representa el proceso, incluyendo bajo este título las acciones, estados, fenómenos, ya sean de nuestro espíritu, ya de los seres y de las fuerzas naturales que le rodean⁴». Este comentario, según nuestra opinión, significa que el verbo, especialmente en el idioma español, ejerce un auténtico poder dinámico muy notable y por lo tanto cumple una función altamente eficaz sobre la voluntad del hablante. Su carácter móvil, rico como pocos, presenta la realidad no tan solamente, como entre otros subrayó Leo Spitzer, en una visión de actualidad, sino también en un continuo hacerse y rehacerse de la misma realidad, tema del lenguaje. A este propósito y muy oportunamente en el área del interés que guardamos por el símil realizado en forma verbal, otro estudioso, Hans Holz, en «Das Wesen metaphorischen Sprechens» publicado en «Festschrift Ernst Bloch zum Geburtstag» (Berlin, 1955, p. 101-120) después de haber confirmado que la metáfora cumple también como su cometido al hacer visible y sobretodo representable «pictóricamente» lo que no resulta visible de la realidad, apunta que la metáfora verbal se realiza primeramente

3. *Ob. cit.* p. 64.

4. *Ibid.*, p. 65.

cuando la expresión de lo que se intenta decir no se logra «traducir», con plenitud, sino mediante el verbo⁵.

Sin duda el verbo representó la forma inmediata del lenguaje humano, puesto que saca su ser del contacto con la vida que late en el hombre y a su alrededor e intenta traducirla o interpretarla. Esto, en contadas palabras, es lo que nos dice otro lingüista, J. Stenzel, en su obra «Filosofía del lenguaje»⁶, cuando declara: «La inmensa mayoría de las manifestaciones lingüísticas sigue siendo lo que, por supuesto, tuvo que ser el lenguaje, no tan solamente comunicación objetiva, sino manifestación también de un sentir y de un querer íntimo de "auténtica intuición".» Desarrollando los conceptos expresados por J. Stenzel, precisamos que nos parece implícito suponer que la imagen «verbal» por su fuerza inmediata debió de anticiparse a la imagen formulada con substantivos y adjetivos.

Conforme con lo que acabamos de subrayar se puede suponer que el indio «primitivo», debido a su incapacidad de distinguir la «personalidad» o «autonomía» de los seres que vivían a su alrededor, iba comunicando y participando a la misma realidad exterior lo que sentía dentro de sí, fuera gozo, o sufrimiento, o temor, en una palabra cualquiera emoción. Por lo tanto es natural que el indio, en su sencillez expresiva y en su cariño hacia la naturaleza, se viera obligado a emplear los recursos de su fantasía, muy hábil, por vivir siempre en contacto suyo, en descubrir una realidad invisible en la realidad materialmente desplegada delante de sus ojos, todos los días. Así podía revelar a su prójimo sus sentimientos, despertado, según venimos diciendo, del mundo natural, con sus fuerzas y sus misterios, que le rodeaba.

Desde luego la imagen se convierte, especialmente, para el indio y para todo ser primitivo, en un medio corriente de comunicación: lo que no podía expresar a través de conceptos, logra expresarlo acudiendo a un sinnúmero de símiles. La metáfora formada por el solo verbo debe considerarse como la metáfora que con mayor facilidad alcanza capacidad expresiva más fuerte y penetrante. Sin embargo al tratarse también de elaboración fantástica con referencia a la imagen formulada por el indio, hay que admitir que el lenguaje metafórico del indio ostenta algo más íntimo, misterioso y sobre todo más estrechamente conectado, como espíritu y forma, con el contexto, de cuyo marco es, a todas luces, inoportuno y sobre todo «desviante» alejarlo.

5. La cita está tomada de la ya mencionada obra «Metaphor», p. 138.

6. Véase también «La metáfora» de S. Serrano Poncela, *Cuadernos del Instituto de Filología 'Andrés Bello'*, Caracas, 1968, p. 25.

Y ahora como último reparo antes de someter a vuestra consideración las pocas imágenes que nos proponemos comentar, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que el lenguaje del indio, concebido dentro de unos módulos muy suyos, tal como ocurre, una y otra vez, en las dos novelas que vamos a conocer, traducido de su expresión original al idioma español, ha ido perdiendo mucho de su originalidad y de su inmediatez.

Según nos hemos propuesto, señalaremos algunos ejemplos de metáforas verbales, notando en primer término que en su mayoría proceden de una asociación de impresiones y de sensaciones. Por otro lado la propia imagen formulada con una expresión verbal, al alejarse del módulo comunicativo normal y corriente, ya convirtiéndose en algo personal, único e intrasferible, llena, por decirlo así, el espacio que media entre la realidad en concreta objetividad y la impresión que de ella el indio ha sacado y que desde luego expresa con formas fantásticas suyas.

Con primer ejemplo de imagen verbal presentamos una imagen sacada de la mencionada novela «Cumandá» que así reza: «Podría decirse que [los ríos secundarios del Amazonía] ellos buscan con desesperación el término de su carrera seducidos y alucinados por las voces de su soberano» (*ed. cit.*, p. 28). Nos parece evidente que el verbo *buscar* ha sido aquí sugerido por el intento de «humanizar» los elementos de la naturaleza. El autor de la novela alude a algunos ríos que bajan precipitando de las vertientes de los Andes ecuatorianos hacia el Amazonas y formando sus afluyentes, «siempre bulliciosos», que se llaman El Chambo, el Río Verde, El Pastaza, el Topo, etc. y engruesan el venaje del río principal» (p. 28). Acentuando la línea de humanización al verbo *buscar* se han añadido la palabra «desesperación» y dos adjetivos que algo tienen del hipálage «seducidos y alucinados». El indio, a través de la prosa de Mera, nos revela su profundo cariño hacia la imponente naturaleza del inmenso paisaje andino, que se nos ofrece como vivificado por una descripción movida, en el fondo, por la admiración.

Poco más adelante leemos: «La luna avergonzada por ser sorprendida por el día...» (p. 78). El rango de «humanización» de la naturaleza adquiere aquí todavía mayor finura y demuestra sensibilidad. Como es sabido priva siempre entre los indios el intento de hipostasiar a los elementos majestuosos del cosmos. El culto de las fuerzas naturales divinizadas constituye hoy día una de las manifestaciones religiosas más frecuentes entre las poblaciones idólatras. Desde luego entre los cultos indios (recordemos a los Incas, a los Mayas) ocupan puesto preminente los cultos referidos al Sol y a la Luna. Así se puede entender el tierno sentimiento de que está empapada la frase que acabamos de mencionar. Siempre como

tema cultural de la luna (aunque no incluye metáfora verbal) mentamos la bonita imagen: «...ya la luna volteaba al occidente su encantadora faz de perla» (p. 71). Nos seduce a este propósito el suponer que de Mera haya acudido para inspirarse a otro muy distinto repertorio, en el cual, por supuesto, no faltan símiles sugeridos por el culto astral; aludimos al mundo griego con su mitología y sus líricos, tan ricos y tan refinados.

En la imagen de «Cumandá» anotamos como el participio «avergonzada», seguido por «ser sorprendida» nos depara otra vez el testimonio que el indio reconoce en el astro de la noche una conciencia capaz de despertar en él auténticos y humanos estados de ánimo, tal como «vergüenza», «pudor», etc.

Antes de concluir nuestra referencia al motivo de la luna no queremos omitir la mención de otra imagen, con la cual percibimos en la fantasía del indio, como en los antiguos griegos, el intento de «llenar» los espacios del cielo con guerreros y batallas de infinitas dimensiones: «La luna (se mostró) como un arco de plata a punto de despedir flechas» (p. 49).

«Los andoas.. vieron desfilar tristemente las barquillas de sus compañeros... *despojadas* de todo adorno, como estaban los corazones de sus dueños de toda alegría, que había *barrido* el despiadado soplo del infortunio» (p. 132). Las dos sencillas metáforas verbales «despojadas» y «barrido» contribuyen a intensificar el clima de pena, en el cual viven los indios andoas, después de la forzada separación de Cumandá y de Carlos. Por otro lado vemos los dos traslados que traducen la intuición que ha adecuado las operaciones de procedencia sensorial y material; «despojar» y «barrer». En la representación que se nos ofrece aquí se concretizan en dos actos empapados de honda emoción: «despojar el corazón de toda alegría» lo cual equivale a «destruirla del todo» (esta acción nos es señalada, terminantemente, con el verbo «barrer». Y por supuesto, según opinamos, caracteriza, una vez más, el lenguaje del indio, aquí, más que nunca, dictado por una postura muy sentimental).

Es por lo tanto forzoso que reconozcamos, en los contados ejemplos que hemos espigado que el indio en su lenguaje figurado (sin duda, ya lo hemos aludido, el escritor ecuatoriano, ha intentado traducirlo, con sus propios medios) depara un encanto a unos vocablos que de por sí parecen corrientes. De esta manera nos parece que surge una segunda y prodigiosa vida de la palabra, en su multiforme capacidad representativa.

Volvamos ahora, por unos instantes, a una expresión inspirada en la contemplación de la realidad astral. «¿Veis como se ensancha», reza el texto que nos ha llamado la atención, «el disco del Sol en las vecindades del ocaso?» (p. 172). A continuación el autor

de la novela añade esta reflexión: «Es la imagen de algunas grandes pasiones del corazón humano» (*ib. ib.*). No hay duda que una frase parecida, enclavada en un proceso narrativo dramático es típica del puro estilo romántico. Pero, en feliz coincidencia, la misma frase se aviene con el «animus» del indio, y comprueba su hábito contemplativo de la naturaleza, mientras al mismo tiempo coincide con la tradición ritual aludida poco antes. Aquí, desde luego, el autor se ha propuesto establecer una sencilla relación entre el «ensancharse del disco del Sol» y el «estruendo llamear» de algunas grandes pasiones del corazón humano. Tal vez, en el fondo, la imagen encierra la convicción de una unidad entre naturaleza del hombre y naturaleza de las fuerzas telúricas: la identificación de dos universos vinculados en el alma del indio. Reparemos por fin en otra imagen verbal (y será la última de esta breve colección que responde al módulo consabido): «Una joven plantó cuatro pies de amancayes en la tierra removida, para que la aurora depositara en los cálices de sus virginales flores las lágrimas que consagrarían a la candorosa y pura doncella cristiana» (p. 193).

El conjunto de la frase que reproducimos responde con toda claridad a una atmósfera delicada, sentimental y algo dulzona. No olvidemos que «Cumandá» ha salido a luz en 1879, período que vió decaer el romanticismo y abrirse un momento de distensión expresiva. Desaparecía un mundo y otro, el modernista, iba preparándose, pero entre uno y otro momento artístico-cultural, media un período, que llamamos «posromántico» que en España tiene como símbolo la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer. Por cierto la imagen que acabamos de señalar pertenece a la línea expresiva de un decadentismo, connatural, alguna que otra vez, con un clima de imitadores.

Sin embargo el cuadro trazado por la imagen de «la aurora», en ademán de «depositar» en los «cálices de sus virginales flores las lágrimas» vertidas en recuerdo de «la candorosa y pura doncella cristiana», presenta una visión indicadora de un gusto que aflora muy de tarde en tarde en el novelista ecuatoriano, fortalecido por su sensibilidad, frente a un paisaje de dimensiones agobiantes y majestuosas. Pero al tomar en plan analítico las componentes de la frase, nos damos cuenta que todos sus elementos parecen moverse alrededor del verbo «depositar» que encierra un sentido distinto del correspondiente verbo «verter», más corriente y más material. «Depositar» parece revelar un gesto de confianza, de empeño moral, un lazo afectivo. Es posible que el sentido de ternura, atribuido a la aurora, personificada en una madre que consagra el recuerdo de la hija, víctima inocente, haya inspirado toda la escena conmovedora.

Ya hemos notado desde un principio que en la novela del ecuatoriano, el lenguaje figurado domina por doquiera con frecuencia e intensidad. En cambio más escasas se nos ofrecen las imágenes verbales que interesan nuestra búsqueda.

Ahora pasando a «Raza de bronce», es sabido que los indios que actúan en la novela boliviana pertenecen a otra cultura, la cultura aymará, que se distingue por muchos motivos de la cultura de los záparos, andoas y jívaros. Un estudio más detenido sobre las relaciones entre estas culturas sale del marco de nuestros intereses, y aunque el mismo lenguaje, y más precisamente el lenguaje figurado podría proporcionarnos un medio muy oportuno para dar a conocer matices de la personalidad distinta de estas familias de indios, aquí no podemos enfrentarnos con tan amplia temática. Por lo tanto ceñiremos al estudio de algunas metáforas verbales.

«[Las] islas *saltaban* como manchas negras, dibujando admirablemente los más pequeños detalles de sus contornos» (p. 12, ed. Buenos Aires, Losada, 1945). Es evidente que el verbo «saltar», referido a unas islas, con la significación de «destacarse», entona con la frase que precede: «El lago... parecía una enorme brasa viva» y, por otro lado, responde a una visión transfiguradora del lago Titicaca en cuyas orillas se desarrolla en núcleo central del relato de Alcides Arguedas.

Poco más adelante leeremos: «Iban en fila los tres [indios]... oyendo el incansable rumor del río y el perenne *sollozar* del viento... (p. 31). Quien conoce el desenvolvimiento de la trama, capta enseguida el valor tristemente alusivo y anticipador de la trágica aventura en la cual perecerá uno de los indios viajeros, a quien el dueño, sin ningún sentido de piedad había obligado a enfrentarse con un sin fin de peligros. Por esto, diremos, el viento, «solloza», presintiendo la terrible muerte de Manuno, ahogado en el río. Al mismo tiempo el verbo «sollozar», en su participación en la tragedia que está a punto de estallar, denuncia la inicua conducta del gamonal. Al contarnos además las peripecias que los indios viven en su viaje, Arguedas nos brinda una asaz tajante y, tal vez, sorprendente declaración sobre la «absoluta insensibilidad» del indio ante el espectáculo de la naturaleza. Sin embargo en este mismo paso el autor debe reconocer que los dos indios (ya Manuno había desaparecido) quedaron más que cautivados, sobrecogidos por el cuadro que se desplegó ante sus ojos atónitos «por el silencio que en este concierto del agua y del viento parecía sofocar con su peso la voz grave de los elementos» (p. 63). Poco antes ya el escritor advertía: «Era un silencio penoso, enorme, infinito. *Pesaba* sobre el ambiente con dolor» (*ib.*). La imagen del viento que ahoga con su peso la voz de los elementos es paralela a la otra del silencio,

que también pesa sobre el paisaje y es indiscutible que la voz «sofocar» introduce la idea, pronto convertida en irremediable realidad, de la muerte.

Por cierto en las dos frases el traslado del «peso» del silencio que ahoga, significa, al fin y al cabo, ausencia de vida. Se hace más sensible la presencia de la muerte, verdadera protagonista del relato del largo y desastrado viaje de los dos indios. Por esto la metáfora verbal, «sofocar», como antes con «depositar», nos entrega el sentido y traduce la triste fisonomía del ambiente que se ha ido creando, en un «crescendo» poderoso.

Poco después asoma otro símil realizado con la misma significación: la naturaleza que oprime al hombre quien se atreve a franquear las fronteras de su limitada posibilidad. Así reza la oración: «La montaña y la soledad habían *aplastado* completamente su espíritu» (se alude al joven indio Kesphi) (p. 72). La fuerza del verbo «aplastar» tiene el preciso efecto de ponernos delante de un gesto violento y cruel de las fuerzas cósmicas, que con lamentable frecuencia en los Andes persiguen a los moradores de aquellas altas soledades. Es además muy expresivo que en el ejemplo que tenemos a la vista se hable del «espíritu» de Kesphi aplastado, lo cual viene a decir, con una figura muy concreta, que todo el hombre, cuerpo, y alma están sujetos al imperio de aquella naturaleza. Kesphi en su espíritu se da cuenta y se rinde, desconsolado.

El mismo comentario podemos repetir a propósito de la página siguiente (p. 72) en donde Arguedas deja escrito: «Lejos, en las cuencas de los valles y en la falda de los montes se encendieron algunos fuegos, como para anunciar la presencia del hombre en esos parajes, cuya grandeza y soledad angustiosa *oprimían* dolorosamente el corazón.»

Sin duda la metáfora expresada por el verbo, en su forma sobria y eficaz, suele dar a los acontecimientos una solemnidad grave y ponderada. Ellos bien nos producen la sensación de un trágico destino que aflige el indio, en su soledad y en su impotencia, más odiosas por la incomprensión del blanco, que en lugar de ayudarlo a vivir su vida en plena libertad, intenta hacerle preso de lo que llamamos civilización técnica.

Siempre en el tema del drama que se desarrolla a menudo entre el hombre y el paisaje, se nos depara la siguiente expresión: «El trueno largo e inacabable parecía surgir del seno mismo del nevado» (p. 74): «Surgir» en lugar del verbo más propio «estallar». La interpretación que se nos ocurre corresponde precisamente al atribuir a todo fenómeno atmosférico un carácter misterioso y religioso: «surgir» tiene parecido con «aparecer», casi como si hubiera una «revelación» de la divinidad capaz de inspirar en el alma

sencilla del indio temor y apego a lo divino identificado con el cielo y la tierra. Alguna que otra vez el verbo metafórico va acompañado por unas frases que sirven para intensificar el aspecto trascendente del verbo: «La inmaculada albura de su flanco» (de la montaña), «las negras faldas se vestían de blanco» y «era como si un lienzo se desprendiese del cuerpo de la montaña» (*ib.*).

Hemos omitido adrede otra referencia al verbo «saltar» con el cual ya nos encontramos al principio de nuestra nota. En el ejemplo que traemos aquí «saltar» adquiere un sentido metafórico algo distinto: «se afirman las estribaciones del último pico de Illimani, que *salta* enorme sobre los montes, cubriendo todo el ancho cielo con su masa de nieve y de granito...» (p. 63). El valor hiperbólicamente aumentativo de la voz «saltar» se aviene aquí no sólo con las proporciones del altísimo monte, sino que nos sugiere algo como la presencia de una fuerza cósmica incontenible. No olvidemos que la cumbre de Illimani, que alcanza los 6 000 metros, está a menudo escondida detrás una cortina de nubes.

La misma impresión sacamos del paso siguiente: «la masa del Illimani crecía y se achataban las de los montes arremolinados a sus plantas» (p. 93). El ver a los montes creciendo o achatándose es propio de alma sencilla, y hasta infantil y primitiva. El paisaje, con su corona de montes, gigantes o de altura más baja, pero siempre imponente, se va transformando en un conjunto de seres familiares: ellos son para el indio los interlocutores de un diálogo que se ha desarrollado a lo largo de los siglos. Por esto el indio los ve «saltar», crecer, achatarse...

Volviendo ahora al relato de «Raza de bronce» vemos que los dos indios durante un largo y peligroso viaje, salvan un valle tras otro, trepando y bajando por la cordillera. Una y otra vez estos panoramas se les quedan impresos. Dentro de este marco señalamos: «se llevaron prendido en la retina el paisaje que les había encantado y del cual iban alejándose». De verdad todo ese mundo quedaba «prendido», como si fuera una maravillosa flor.

Al reincorporarse en la chacra los dos indios se encuentran con la pobre mujer de Manuno, quien en seguida sospecha que su marido ha sido víctima de algún trágico percance y echa a gritar toda su desesperación. La escena es una de las más angustiosas de toda la novela. He aquí una de las frases que nos abruma con su pena: «Entonces ella comenzó a gimotear... Un alarido estridente rasgó el silencio del crepúsculo... Uno de los asistentes... cogió a la viuda por el brazo y se la llevó campo adelante, sin conseguir que la desolada cesase de *poblar* la calma del crepúsculo con sus alaridos inconsolables» (p. 100). La imagen contenida en el verbo «poblar» referido a «la calma del crepúsculo» así como los «alaridos incon-

solables» hacen visible y sensible, en toda su transcendencia, la soledad inmensa y abrumadora en la cual lleva su existencia el indio, sostenido casi solamente por el amor a su hogar. Al faltar este sostén aquellos yermos espacios que se extienden a pérdida de vista se van llenando de desesperada desolación. Aquellas soledades, aquellos llanos, aquellas cumbres y aquellos abismos se transforman en testigos del angustioso dolor del hombre. Resulta terriblemente irónico imaginar aquellos yermos «poblándose» con los gritos de la desesperación de la viuda, casi cruel contestación de aquella soledad al humano sino, de angustia y lucha.

Otras imágenes van a cerrar este breve trabajo. «Era la miseria que *rondaba* en torno al hogar deshecho...; miseria de parias» (p. 169). Hablándonos de Carmela, la viuda de Manuno, Arguedas confiesa que «no podía la pobre vivir sosegada», y durante la noche, con el gemir doliente del viento, se imaginaba oír la voz de su marido que se quejaba y entre las sombras de las oquedades del monte distante creía distinguir su silueta, como doblada bajo el peso de las penas...» La explicación de estas visiones nocturnas que quitan el sueño a la infeliz mujer y la obligan a quedar despierta, la encontramos también en la representación de la «miseria que *rondaba* en torno del hogar deshecho». «Rondar» es un término verdaderamente cargado con varios sentidos: aquí puede significar perseguir sin descanso, como un fantasma alucinante. En la pesadilla nocturna la viuda de Manuno poblada de recuerdos, de imágenes, de penas, se le aparecen, como duendes crueles o consoladores, el marido, el dueño de la hacienda, los compañeros del muerto. Pero más insistente y agobiante es la propia miseria que debía llevarla a la ruina. Por esto sin descanso la vista de la pobreza, del hambre, de la humillación, la persigue, «ronda» implacable, y va, poco a poco, destruyendo toda huella de vida.

Para concluir nuestro comentario de unas cuantas imágenes verbales, a menudo olvidadas por los críticos, mencionaremos todavía una muy expresiva, una vez más, de la relación que media entre el indio, sometido a toda forma de aislamiento, y la espléndida belleza que le rodea. Así reza la frase: «Y una mañana radiosa de julio, en que el sol lucía... *arrancando* áureos destellos de las olas irisadas por la brisa... Choquehuanka convocó a los moradores de la hacienda» (p. 125). El acto de «arrancar» atribuido al sol, parece algo desentonado con la maravilla del paisaje, pero una detenida lectura nos convencerá de que responde al ambiente de forzado trabajo, de esclavitud, de injusticia y dolor, en el cual lleva su existencia el indio. Así como éste arranca a la tierra sus frutos, el sol saca, o «arranca» los «áureos destellos». Y osamos añadir que en un clima de violencia y de venganza, que está a punto de estallar,

con la rebelión de los indios que matarán el gamonal, «arrancar» asume tal vez, y desde luego solamente en este contexto, un sentido premonitorio. Por cierto para que el indio, en su desesperación se haga sensible a la riqueza de oro y de colores del lago iluminado por el sol, es preciso que las fuerzas de la naturaleza sean también violentas y «arranquen» de veras «aúreos destellos» de su alma.

GIOVANNI MARIA BERTINI
Universidad de Turin