

## La serpiente de oro, novela cholista

La clasificación propuesta en el título sólo se discutirá y se justificará al final de este ensayo. Antes quisiera entregarme al placer de la relectura y a su variada lección. Digo placer porque hace como diez años me había impuesto la modalidad más ardua e intensa de la lectura, que es la traducción<sup>1</sup>. Veo ahora, con gran satisfacción, que después de tres decenios de intensa producción novelística en América, con el estrepitoso éxito que le correspondió, nos hallamos ante la sorpresa de que el escueto corpus de la obra de Ciro Alegría no ha caído en el olvido, sino que sigue reeditándose, discutiéndose y

---

<sup>1</sup> Ciro ALEGRÍA, *Die goldene Schlange*, Roman, deutsch von J. C. Lehmann und Gustav Siebenmann, mit Nachwort und Erläuterungen von Gustav Siebenmann, Zürich: Manesse Bibliothek der Weltliteratur, 1971. Existe otra versión alemana de *La serpiente de oro*, que nunca pude ver: *Menschen am Marañón*, Uebersetzung aus dem peruanischen Spanisch und Erläuterungen von Georg Hellmuth Neuendorff und Maria Schwauss, Dresden: Sachsen Verlag, 1954. Es de notar que la edición de la renombrada y preciosa Manesse Bibliothek der Weltliteratur cuenta con un éxito respetable, dentro de lo que cabe en un ambiente cultural profundamente ajeno al mundo hispánico, como es el de lengua alemana. Por otra parte, merece atención el cambio que se está efectuando al respecto, en cuanto al interés renovado por temas hispanos. La literatura indianista e indigenista parece suscitar interés renovado, lo que en parte se puede explicar por la curiosidad etnológica y por la participación de grandes sectores también de los países desarrollados en la problemática del Tercer Mundo. Así, de Ciro ALEGRÍA se publicó en 1978, por la renombrada Editorial Suhrkamp y en edición de bolsillo, *Los perros hambrientos: Die hungrigen Hunde*, Roman, deutsch von Wolfgang A. Luchting, mit einem Nachwort von Walter Boehlich, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 447. Y ahora podemos añadir que la tercera novela de Ciro ALEGRÍA, *El mundo es ancho y ajeno*, que se tradujo por primera vez al alemán por Lina y Alfred Fankhauser, partiendo del inglés, con el título de *Taita Rumi* (Zürich: Büchergilde Gutenberg, 1945), se reedita en la misma versión: *Die Welt ist gross und fremd*, Frauenfeld/Stuttgart: Verlag Huber, 1980.

—lo que más importa— que no ha dejado de encontrar a sus lectores. Merece la pena investigar las razones de semejante éxito, sobre todo en el caso de *La serpiente de oro*, obra de tan difícil clasificación.

### *El narrador demiurgo*

En esta novela más que en las posteriores, Alegría se manifiesta como demiurgo, como creador de mundos; crea el espacio y su gravitación, el tiempo y su ciclo; coloca la vida en un medio ambiente peculiar y de extremas condiciones; y allí la hace florecer, luchar, morir, perdurar. Su tarea primordial es la de poner nombres a las cosas, formando a través de este nombrar poético un rico tejido de correspondencias de sentido. Ya la primera frase de la novela es un buen ejemplo de ello: «Por donde el Marañón rompe las cordilleras en un voluntarioso afán de avance, la sierra peruana tiene una bravura de puma acosado» (p. 9)<sup>2</sup>.

Veamos este enunciado en detalle. Se designa el lugar geográfico, se evoca la índole salvaje de este espacio vital que será el escenario y, más, el contenido central del libro, y se anuncia plásticamente, al mismo tiempo, con la comparación del puma, que representa en esa región andina justamente el enemigo más peligroso del hombre, el drama que constantemente amenaza a éste en la narración que sigue. Con este nombrar poético circunscribe el autor el escenario salvaje, el hábitat precario de algunos cholos arraigados a orillas del Marañón. El capítulo primero, titulado «El río, los hombres y las balsas», es todo un denso y poético texto descriptivo, en el cual, a través de una serie de imágenes, humanizadas pero de rara violencia y audacia, va adquiriendo perfil ante nosotros aquel valle torrentoso en el norte del Perú. El lugar en que habitan los protagonistas de esta historia es Calemar, situado en una hondonada llena de verde y gris. Sus habitantes son sobrios labradores que apenas producen para su subsistencia. Su vida: cabras, coca, ají, yuca, plátanos, paltas, lúcumas, naranjas; su peligroso negocio: balsear a los viajeros de una orilla a la otra.

### *La naturaleza: «locus amoenus»*

Si no lo notásemos de otra manera, el tono sacral que adopta Ciro Alegría en el introito de esta primera novela suya sería indicio suficiente: el valle de Calemar posee todos los atributos de un Paraíso

<sup>2</sup> Citamos por la edición siguiente: Ciro ALEGRÍA, *La serpiente de oro*, Buenos Aires, Losada (Biblioteca clásica y contemporánea), 3.ª edición, 1974.

Terrestre y nos departe el mismo impacto emocional e imaginativo que emana toda descripción encomiástica del paisaje ideal. No deja de sorprender la coincidencia que nos revela una mirada al capítulo X («El paisaje ideal») de la gran obra de Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*<sup>3</sup>. Evidentemente, el valle de Calemar no es el *locus amoenus* depurado, ubicuo y eterno, sino uno renaturalizado hasta los límites del antiideal; ya no es el «dulce lugar» de la retórica clásica latina, sino su variante telúricamente hiperbolizada. Pero aun en ella aparecen uno tras otro y sin faltar ninguno los seis elementos que integraban ya el tópico lugar ameno en las postrimerías de la Antigüedad: arroyo y árboles, jardines y suaves vientos, flores y cantos de pájaros. La presencia de esta naturaleza retórica que, advirtamos su índole tradicional o no, nada importa, opera como una caja de resonancias, puesto que los *tópoi* son imágenes que emanan a modo de arquetipos de nuestra mente, y son por ello patrimonio colectivo. Así lo exótico del escenario calemarino encierra, si bien miramos, elementos que nos son familiares a todos, si no en su detalle geográfico y biológico, sí en su valor semántico: se trata del «Lustort», del genérico lugar placentero, aunque aquí aparezca trasplantado a la dimensión desmesurada de los Andes tropicales. He aquí una primera explicación del universalismo de este libro al parecer regionalista.

La dulzura del *topos*, sin embargo, ha desaparecido, cediendo el paso a un juego de fuerzas en el que triunfo y derrota se confunden. Lo que en la vieja Europa no era más que escenario tópico y lugar común para felices encuentros amorosos o pastoriles, se convierte aquí en contenido central. El rugiente río, los cedros acostumbrados a las tormentas y los vientos helados, los titilantes arbustos de coca, el azahar de los naranjos y el arrullo de las palomas torcaces producen un placer diferente al del lugar ameno de la tradición europea. Es el placer varonil de participar en un suceso cósmico y de sentirse uno de sus elementos. Quien así se siente integrado en la creación no pretende equilibrar el balance entre alegría y dolor; para él la muerte pertenece a la vida: «Si morimos, ¿qué más da? Hemos nacido aquí y sentimos en nuestras venas el violento y magnífico impulso de la tierra» (p. 175). Así se explica que las plagas que encontramos en esos valles y montes no les priven de su sereno esplendor. Además, Ciro Alegría somete esta fe en la creación a formidables pruebas de resistencia: al arbitrio de los agresivos potentados militares o civiles; a los tormentos de los balseros que esperan su rescate durante cinco largos días en la balsa encallada en la Escalera; al aspecto conmove-

---

<sup>3</sup> Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: A. Francke Verlag, 6.ª edición, 1967.

dor de los indios con sus rostros destrozados por la enfermedad de la uta; a los mosquitos y a la fiebre; al desmonte avasallador; a las víboras omnipresentes; al puma nocturno... Pero una y otra vez sigue la vida recobrando su radiante signo positivo. La actitud vital básica de estos cholos, tan afirmativa frente a las feroces condiciones, es la heroicidad alegre, que sólo transitoriamente, ante la muerte de uno de los muchachos, se muda en un fatalismo estoico:

«El viejo (don Matías) se volvió hacia mí clavándome una mirada de siglos:

—El río también es bravo. De tanto guapiar morimos a veces. Pero no le juímos, porque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida» (p. 90).

### *Los hombres, condicionados por el hábitat*

Estos hombres de Calemar —cholos o mestizos, y no indios de la puna ni costeños— se han adaptado con peculiar eficacia a este tipo de naturaleza fluvial: son, además de labradores, balseros. Marañón arriba hay un valle que se llama Shicún, donde los palos abundan. «Y el palo venerado es el de balsa. Cenizo de color, el muy rogado (...)» (p. 13). Allí los calemarinos van a comprar sus balsas. «¡Balsa: feble armazón posada sobre las aguas rugientes como sobre el peligro mismo! En ella va la vida del hombre de los valles del Marañón, que se la juega como en un simple tiro a cara o cruz de la moneda» (p. 14). Esperan hasta que pasen las amenazas de otros maderos flotantes, de las llamadas palizadas, y se entregan después al «río descorazonado» y se dejan arrastrar valle abajo. Salvadas las peligrosas cascadas de la Escalera se abre el barranco, la corriente se amansa. Donde las riberas se ensanchan, donde los palos de la balsa grande y buena se levantan fácilmente sobre el agua y relucen bajo el sol tropical, cenizos de color, donde entran en las aguas muertas y en los guijarros de la última crecida, allí atracan: es Calemar. Por aquí cruza el camino de Huamachuco y de Cajabamba, que desde la otra orilla trepa monte arriba a las punas de Bambamarca. El que quiera pasar al otro lado, hombre o ganado, necesita a los balseros. Para esto viven aquí los cholos, bajo el signo de San Cristóbal: el viejo Matías Romero, su mujer, la Melcha, con sus hijos Arturo y Rogelio, y en el vecindado el supuesto narrador de esta historia, Lucas Vilca, además de Jacinto, y más tarde, en lugar de Rogelio, Santas Ruiz y las «Lucindas y Florindas». Son unos veinte, no más.

Del río, «que es la misma vida», como dicen, aprenden los cholos su adecuado comportamiento. Asiendo la pala y remando con presteza, aprovechan con exacta precisión la corriente de las aguas, los sentidos

agudizados ante las señales de peligro. La experiencia lo es todo en el trato con estas fuerzas naturales y su ritmo binario de aguas altas y bajas. La única ley que permite sobrevivir aquí es el saber adaptarse. Lo que está por encima de la experiencia, lo oscuro, la noche y los fantasmas, permanece oculto en representaciones mágicas. El placer de la coca aumenta esta disposición hacia lo misterioso, lo hace permeable al instinto vaticinador de los cholos.

De todo ello podemos deducir que la insistencia paisajística de esta novela no es el resultado de algún nostálgico entusiasmo del autor por el paisaje de su juventud. La exacta distribución de los trozos descriptivos en el corpus de este texto, por lo contrario, le asigna una determinada estrategia comunicativa: este *locus amoenus* andino, este paraíso que supo integrar el pecado original, es un paisaje en función de un determinado tipo antropológico, es el hábitat formativo de los cholos de Calemar.

### *Un personaje puente*

¿Cuál será la base comunicativa que permite al lector —foráneo por cierto, también por la perspectiva narrativa adoptada por el autor— participar tan intensamente en este exotismo? Vayamos por partes. Si adoptamos la opinión de las diversas voces narrativas —que describiremos más adelante—, los balseros con sus mujeres y sus hijos se nos presentan como pequeña colectividad: «Nosotros, los cholos del Marañón» (p. 9); forman un «in-group». Tan «verdad» es que se sienten entre ellos mismos que el autor considera excusada toda tentativa de descripción fisonómica, puesto que sobraría. Apenas se alude a la destreza corporal de los balseros que nadan o a la belleza mestiza de alguna Lucinda. De los demás personajes, sin embargo, sí que ofrece retratos realistas; son los cholos de pueblos vecinos (siempre lejanos), son los forasteros que quieren pasar el Marañón, los indios melancólicos que descienden desde la puna, los ricos ganaderos de la costa, también el avaro párroco de Pataz. Estos personajes son episódicos y funcionan en la novela para marcar, por el contraste, la unión del pacto vital que tienen los cholos con el río. Acaso pertenezca a ellos, pero bajo un signo trágico, el «corrido» (capítulo XVIII), un calemarino perseguido por la justicia desde hace más de veinte años, quien «como el agua del río, no está quieto jamás» (p. 160). «El cañón del río es su campo y su hogar. El lo protege y alimenta. También lo consuela y fortifica» (p. 161). Por eso la policía viene mentándolo como «el Riero» (p. 163).

Sin embargo, uno de los forasteros ha sido incluido por Alegría con misión especial, don Osvaldo Martínez de Calderón, un joven

ingeniero de Lima. Don Osvaldo personifica al audaz *homo faber* que intenta civilizar la naturaleza salvaje y luchar por arrancarle sus riquezas. Otra figura marginal, el patriarcal hacendado Juan Plaza de Marcapata, en las alturas, ante un impresionante ocaso, cuenta al ingeniero del fracaso mortal de anteriores pioneros. Un indio parco de palabras le conduce a la cúspide del monte Campana y le revela al costeño sobrecogido por el soroche la encabritada fuerza de la cordillera de los Andes, el cruel valle devorador de los ríos, y allá, en la lejanía, hacia el Oriente, la selva virgen que el limeño no había intuido antes sino en cifras de Kipling. De abril a abril —el espacio de tiempo que abarca la novela— hace incursiones aquí y allá, pierde su cabalgadura, su curiosidad y gran parte de su ímpetu. Ya no es el mismo ingeniero que al llegar reía «con toda su civilización y su gramática parda» (p. 60) de las asquerosas barbaries de indios y cholos, el que le había dicho al hacendado don Juan: «—Crea usted (...) que con la empresa que traigo, por aquí variarán hasta las costumbres» (p. 60).

El narrador, el regreso del ingeniero vencido por el ande, el río y la selva, rinde cuentas del proceso de adaptación: «¡Ha cambiado mucho don Osvaldo! Antes, resaltaba ante nosotros y ante el paisaje. Tenía, amén de sus ropas nuevas y sus arreos flamantes, algo interior que le daba cierto aire de encontrarse por encima de cuanto veía. Ahora, ya no» (p. 146). Calemar le seduce a quedarse, sobre todo cuando la pastora Homercinda le concede su cariño y sus favores. Entonces don Osvaldo descubre oro en las arenas del río y le vuelve por momentos el ímpetu emprendedor y la tentación de la rica Lima, la vida de la playa, el Country Club, la bella Ethel con el perfume de Coty. La sociedad anónima que proyecta se llamaría «La Serpiente de Oro». Un baño al desnudo en el frío Marañón le afirma en su felicidad sensual y duda de si no sería mejor ser otra vez aquel ingeniero activo, el pionero civilizador que había dejado atrás la corrupción de Lima. Padece de la inseguridad de no saber si ha roto definitivamente con su pasado «civilizado» o si acaricia simplemente un sueño romántico: «tengo la impresión de haber visto su destino, que es destino de hombre que muere a medio viaje por no saber plenamente el punto de llegada y haberse olvidado mucho del de partida» (p. 146). Con esta metáfora se vaticina efectivamente la abrupta muerte de don Osvaldo, quien muere empozoñado por la mordedura de una culebra amarilla, otra serpiente de oro. El ingeniero de Lima descansa para siempre junto a los cholos de Calemar. El valle del Marañón no le ha vuelto a dejar en libertad.

Pero su intromisión en el valle, en el áspero paraíso de los cholos, su participación de los dos mundos —el serrano y el costeño—, su vacilante voluntad son precisamente el vehículo por el cual el lector

—forastero a su vez, peruano, americano, europeo o lo que fuera— puede penetrar en el interior del escenario exótico y participar en los acontecimientos, esta vez desde dentro. El narrador logra esta integración gracias a la cautelosa y consecuente seducción del lector hacia la misma perspectiva desde la que estos hombres de río entienden su existencia. Mientras primero nos sentimos forasteros ante este mundo montañoso, encontramos luego acceso a él gracias a la identificación con Osvaldo. El, aunque nunca logre superar del todo la distancia íntima que le separa de los vallinos, acabará masticando coca como ellos. Al igual, los lectores, poco a poco, como al final también el limeño, nos sentimos inmersos en el mundo de los balseros y familiarizados con ellos.

Desde el punto de vista de la narratología, la creación de este personaje intermedio por Ciro Alegría merece un elogio particular. La distribución de las informaciones se efectúa, gracias a las múltiples conversaciones y relatos de don Osvaldo, de un modo natural, variado y dialéctico, permitiendo reducir así a un mínimo la parte que le corresponde a la voz narrativa implícita y omnisciente, tipo de voz que suele menguar la participación emocional del lector. Veamos esto más de cerca.

### *El arte de narrar*

El relato del fracaso de don Osvaldo es la única trama que evoluciona en el decurso de esta novela; sirve de trabazón, si bien laxa, entre los capítulos comprendidos entre el II y el XVI. Por otra parte, según hemos visto ya más arriba, además de esta función de trama unitiva, el personaje del ingeniero opera como base de comunicación hacia el lector forastero, dejando así constar que es a éste que se dirigen los mensajes de esta narración<sup>4</sup>. Si este modesto elemento compositivo y el tradicional recurso de un personaje intermediario entre la narración y sus lectores fueran los únicos recursos, bien se podría calificar esta novela de «primitiva». La oposición entre «novela primitiva» y «novela de creación» que hizo Mario Vargas Llosa en plena euforia del *boom*, en el fondo ha creado confusiones innecesarias<sup>5</sup>. Porque la diferencia básica entre estos dos tipos de escritura

<sup>4</sup> En este detalle de la perspectiva narrativa destinada hacia un lector forastero concuerdan tanto Alberto Escobar, en la síntesis que da de su tesis doctoral en su libro *Patio de letras* (Lima, Ediciones Caballo de Troya, 1965), en el capítulo «La serpiente de oro o el río de la vida», pp. 180 a 257; véase para el detalle p. 181 y, más recientemente, Antonio CORNEJO POLAR en su excelente ensayo «La imagen del mundo en *La serpiente de oro*» (en: *La novela peruana. Siete estudios*, Lima, Editorial Horizonte, 1977, pp. 49-64; p. 54 para el detalle).

<sup>5</sup> Mario VARGAS LLOSA, «Novela primitiva y novela de creación», en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIII, núm. 10, México, junio de 1969.

—siempre que se trate de libros logrados literariamente— es que la novela de creación exhibía sus recursos y los refinamientos narratológicos, mientras que «la primitiva», sin prescindir de muchos de éstos, los escamoteaba y los hacía desaparecer ante los ojos del lector ingenuo, que es el multitudinario, el normal. Efectivamente, cuando Antonio Cornejo Polar se asoma al problema del narrador, saca a la luz, en *La serpiente de oro*, una polifonía de voces narrativas que el lector absorto por el texto no advierte. Me parece útil citar el párrafo esencial:

«Debe aceptarse entonces que *La serpiente de oro*, contra lo que se ha sostenido hasta ahora, no obedece al esquema del relato narrado por un narrador-personaje; obedece a un diseño mucho más complejo en el que intervienen un narrador representado, como tal con limitaciones en su ámbito de conocimiento, y un narrador no representado, que se desenvuelve con calidad de omnisciente. Naturalmente esta comprobación obliga a remitir la construcción total de la novela, incluyendo la alternancia de los narradores, a una nueva instancia»<sup>6</sup>.

En nuestra terminología distinguiríamos, pues, tres voces narrativas: el «yo» de Lucas Vilca y el «nosotros» que corresponde también a éste y a los demás cholos de Calemar, son las dos voces explícitas o, como dice Cornejo Polar, «representadas»; además hay un narrador implícito y omnisciente, el «hablante básico» para Cornejo Polar, el que habla de los personajes en forma de «él», «ellos». Además, esa primera voz personalizada en Lucas Vilca en muchos capítulos cede la palabra a uno que otro personaje, por ejemplo al viejo Matías (capítulo II), o al cholo Arturo para su relato de la desgracia acaecida en la Escalera (IX), o al corrido (XVIII). Hay capítulos enteros donde esta voz narrativa explícita y personal lo narra todo por su cuenta, como en el del lobo (V) o en el de la coca (XVII). A la voz narrativa implícita, no personificada, en cambio, le corresponden, además de varios párrafos con comentarios intercalados, los capítulos que se desarrollan fuera de Calemar.

Hay además un recurso que es muy eficaz, a pesar de su modestia: al comienzo del ya mencionado capítulo del corrido (XVIII), en la parte narrada por la voz de Lucas Vilca, el segundo párrafo de la trágica historia empieza así: «Y es un cristiano como todos: *como usted*, como yo» (p. 160). Este *usted* (el subrayado es mío) no puede dirigirse sino al lector, ya que no se encuentra ningún indicio de que se trate de un relato dirigido a un personaje oyente dentro de la narración. El recurso de dirigirse directamente al lector —empleado ya por Diderot con tanta maestría que parecía invención suya— tiene un bien determinado efecto psicológico. El lector, sin darse cuenta, se halla

<sup>6</sup> *Loc. cit.*, p. 52.

colocado dentro de la situación narrativa, y de repente es él que se encuentra integrado en el relato, escuchándolo como en presencia. Sabido es que este recurso casi pirandelliano, el empleo del «vous» es distintivo de muchas novelas nuevas francesas, por ejemplo, *La modification*, de Michel Butor. Según se ve, la supuesta primitividad de *La serpiente de oro* no se debe sino al hecho que los recursos que caracterizan la «novela de creación» son empleados aquí de tal manera que pasan poco menos que desapercibidos.

Además de las múltiples voces narrativas el autor emplea, y esta vez con ostentación, una doble norma lingüística: la norma culta de la prosa artística y la norma regional del lenguaje popular del norte del Perú. Creo que las conclusiones que saca Antonio Cornejo Polar ante esta dualidad, en el ensayo ya mencionado (pp. 53-55) son un tanto exageradas cuando habla de un callejón sin salida, de una desmembración de la consistencia ficcional del personaje-narrador como del relato en su conjunto. Es cierto que llama la atención el que la misma voz narrativa explícita, la de Lucas Vilca, se exprima en una prosa artística cuando narra, y en el español deformado de los cholos del Marañón cuando habla. Pero una vez que advertimos que consecuente y exclusivamente no es sino el discurso directo de los cholos y el de los indios (véase el capítulo XII), que se encuentra transcrito fonéticamente por Alegría, es fácil reconocer esta norma diferente como citas hechas en lenguaje caracterizante e imitativo. Se trata, pues, del viejo recurso de la literatura realista, cuya finalidad es conferirle autenticidad al texto.

Por mi parte no creo que al autor peruano no le haya quedado otro camino para llegar a dicha autenticidad sino el de «fundar —paradójicamente— un artificio», como dice Cornejo Polar (p. 54). Llego a esta conclusión por la traducción que hicimos, donde, por razones evidentes, hemos tenido que prescindir de cualquier lenguaje imitativo, teniendo que recurrir, en alemán a la norma del habla cotidiana rural, pero sin dialectismo alguno. Lo mismo hace Wolfgang Luchting en su traducción reciente de *Los perros hambrientes*. La economía distributiva y la variedad de las voces son en esta narración recursos lo suficientemente eficaces como para prescindir del juego con las dos normas lingüísticas. Hasta me atrevería a afirmar que el lenguaje imitativo, cuyo desciframiento resulta difícil para toda la gente que no conozca la norma fonética regional peruana, puede ser hasta cierto punto contraproducente en el original, ya que además de frenar la lectura puede alcanzar involuntarios efectos de sátira. El recurso de las citas auténticas, a lo mejor, se puede justificar en este libro, aun si se le considera exagerado o poco eficaz, como una prueba más del empeño que perseguía Ciro Alegría, sin duda alguna, de ensalzar el

mundo de los cholos, añadiendo a los demás elementos caracterizantes del tipo humano su peculiar lenguaje.

### *Arte de vivir*

Ya hemos aludido a la función unitiva que desempeña el personaje del ingeniero en esta novela. Pero además de ésta, otra función importante radica, al comienzo del libro, en el vehemente contraste entre el mundo de los cholos y el suyo, contraste que desfavorece netamente al «presumidito forastero» (p. 21). Asimismo, el contraste cultural se perfila de modo muy patente, sobre todo en la actitud que cada uno de los dos tipos culturales demuestran tener frente a la muerte. Mientras que los cholos del Marañón pertenecen más al río que a la tierra, el costeño no sabe de dónde es. La muerte del balsero Rogelio en la Escalera era inherente a aquella forma de vida. El brazo que, poco antes de morir, saca entre el remolino de la chorrera, fue un gesto conmovedor; y, sin embargo, daba la impresión de ser un saludo al destino, en señal de aceptación. Por el contrario, cuando la serpiente pica a Osvaldo en la nuca, la muerte cogía por sorpresa a un hombre aferrado, en el fondo, a una forma de vida que escamoteaba la muerte. No en vano la descripción de la lenta y dolorosa agonía del ingeniero limeño se hace de manera muy pormenorizada y hasta cruel. El natural vitalismo de los mestizos del valle andino fue plasmado a modo de ejemplo por Alegría, como un himno a la auténtica vida con su bien asumida muerte: «¡Aquí la naturaleza es el destino!», «el hombre cuenta poco en estos mundos» (p. 150), tales son las últimas palabras de Osvaldo poco antes de sentir la mortal mordedura en el cuello. Los cholos andinos, en cambio, dirán: «Si morimos, ¿qué más da? Hemos nacido aquí y sentimos en nuestras venas el violento y magnífico impulso de la tierra» (p. 175).

Sin embargo, esta actitud vital no es ni jactancia ni estoicismo; es más bien una lección bien aprendida inherente a su modo de ser, a su idiosincrasia, a su antropología, cristalizada incluso en sus leyendas. En una agradable hora nocturna cuenta el viejo Matías (es el último capítulo de la obra) la historia del diablo que salió para vender males por la tierra (pp. 168 y ss.). La gente le compra todos los polvitos menos uno, menospreciado por no tener, aparentemente, ninguna importancia. El diablo entonces se enoja y desparrama por el viento ese blanco veneno «pa que vaya po tuel mundo...»; era el mal del desaliento. Que sólo con él recobran los demás males su efectividad, bien lo sabe el diablo. Los calemarinos también lo aprendieron, pero no de él, sino de la vida misma. La euforia activista que imparte esta novela emana de la inagotable vitalidad creativa de estos cholos de río.

¿*Laus ruris*?

La profunda afirmación de este modo de existir, sin embargo, no pretende, como pudiera pensarse, imponernos un *laus ruris*, una opción por la vida campesina en contraposición a la ciudadana. El sentido de la táctica narrativa es —según hemos visto— regalarnos la mirada de estos hombres del Marañón y hacernos ver la realidad a través de sus ojos. Por ello falta en esta novela toda descripción comparativa no inmanente. La red de relaciones, de pensamientos expresados, de experiencias y sospechas va desde una falda del valle a la otra, sin sobrepasarlo nunca. En lugar de una descripción, se nos ofrece la contemplación de la realidad en el momento mismo en que sucede, y se nos presenta estática, polícroma y como en el primer día de la creación. El tiempo, al igual, está como apresado en este espacio, incluso su fluir resulta ser presencia, como la del río, alabanza de la aldea, sin menosprecio de nada.

Ahora bien, el problema, especialmente agudo en Hispanoamérica, de la importancia social de la imagen del hombre tal como se esboza en la literatura, habrá que plantearlo en este punto. ¿Cómo se justifica semejante afirmación, la sana resistencia del hombre en medio de una naturaleza cruel, amenazadora, mientras reinan alrededor la ignorancia y la superstición, el arbitrio caprichoso y los arrogantes potentados? Son preguntas legítimas, pero en este caso yerran el blanco porque se orientan hacia lo que debería ser, hacia el principio ético, aunque utópico, de la justicia terrena; se equivocan porque parten de la comparación con otras regiones que se pretenden desarrolladas, con generosos ideales de humanidad, donde se cumplieron las exigencias del progreso uniforme. En cuanto hombre político, Ciro Alegría conocía muy bien tal perspectiva, como después veremos. Sin embargo, en su libro sobre el río Marañón, no tenía en mente sino este caso único, donde la vida llega a ser posible, e incluso a ennoblecerse contra toda esperanza y contra todas las fuerzas de la naturaleza y contra las trabas del sistema social. En esto coincidimos con Alberto Escobar, quien, en el importante capítulo que dedica a «Vida y libertad de los vallinos»<sup>7</sup>, afirma al respecto que «las instituciones sociales crean un género de inconvenientes cuyo carácter le es menos comprensible» (al balsero).

Diríamos que estos cholos de Calemar viven una existencia tan marcada por las caprichosas e inalterables fuerzas de la naturaleza que el aspecto social aparece como una mera cuestión marginal. En el trato, unas veces transmitido por la tradición oral de relatos insertados, y otras experimentado por la propia vivencia narrada, en el

<sup>7</sup> *Loc. cit.*, p. 235.

trato, digo, con las leyes y las fuerzas de este bárbaro mundo, y adaptándose a él bajo el signo del aliento y no de la resignación, estos hombres se han creado un margen de existencia, en el que obrar bien y responder adecuadamente a su desafío implican su propia e inmediata recompensa: no sólo sobrevivir, sino vivir de veras, es decir, con la real conciencia de ganarse a diario su propia felicidad y de merecerse el respeto de los propios. La fuerza del Estado, el arbitrio de la justicia reinante, el abuso de la fuerza militar, cuando penetran en el mundo concluso de Calemar, son rechazados y evitados. Pero la razón del rechazo no es una voluntad política de justicia que sienten estos balseros, sino la elemental necesidad de autonomía local o, más simplemente, de libertad para continuar su existencia. Por eso, lo que aquí se pretende no es innovación o cambio social, sino continuidad. La dureza de estas existencias y el tesón de resistir, en lugar de mover a compasión al lector, le produce admiración. Al presentarnos una *conditio humana* que sigue siendo humana a pesar de las extremas circunstancias, la narración supera con creces al mero relato. Ciro Alegría nos brinda aquí un mundo parabólico.

El placer de la lectura que recordábamos al principio no emana, por lo tanto, de una mera ilusión idílica. Es una emoción de otra índole, puesto que dentro de la parábola descriptiva y narrativa se profesa explícita, implícita y continuamente la doctrina vital del aliento afirmativo. Y si hemos reconocido la consecuente voluntad de estilo del autor cristalizada tanto en los detalles idiomáticos como en la estructura de los capítulos, reconoceremos también que *La serpiente de oro* no es sólo un libro logrado, sino creación literaria de un gran poeta que tiene conciencia precisa de lo que, en términos ambiciosos, significa novelar.

#### *A la civilización por la barbarie*

Tras estas afirmaciones quedan eludidos implícitamente varios parámetros de crítica literaria, que podrían seducirnos por sus falaces coincidencias con la época de redacción de esta novela, así como con su escenario y su temática. Tracemos los deslindes necesarios ahora explícitamente, resumiendo. Como hemos visto, este libro no es una versión renovada, en su variante andina, de ese tradicional tema que es la alabanza de la aldea con su pareja adversa, el menosprecio de la corte. Porque el idilio pastoril y la felicidad aldeana son tipos de vida que se oponen a otros, son propuestas alternativas. En *La serpiente de oro*, en cambio, no hay evasión, sino afirmación; no hay fuga, sino presencia. El eventual antimundo, esa mentada «Lima» con sus cárceles de donde uno ya no sale, los demás elementos —guardias

civiles, hacendados prepotentes, soldados, etc.—, todo lo que representa las adversidades de tipo social queda, en la perspectiva de los calemarinos, deleznable y marginal frente a las formidables adversidades de la naturaleza.

De ahí que no cuadre en este caso la famosa oposición entre civilización y barbarie. Ya vimos más arriba que ni los cholos representan la barbarie ni el ingeniero Osvaldo la civilización. Bien lo aprecia Antonio Cornejo Polar cuando dice que «por esto, frente al heroísmo cotidiano de los balseros, uniformemente ensalzado a lo largo de la novela, la gloria de los pioneros, de los portadores del 'progreso' y de la 'civilización', termina por desdibujarse y perderse»<sup>8</sup>. El mismo Ciro Alegría, en su conocida intervención en el V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en 1951, había puesto en claro que, según él, «convendría abandonar el tema de civilización y barbarie por caduco y confuso, presentando el problema de nuestra vida civil por medio de las innumerables encarnaciones que existen. Ello contribuiría a esclarecer el papel de nuestros diferentes conglomerados y tipos humanos, haciendo aflorar en el mundo de la novela nuevos y sorprendivos elementos de estudio e interés. La tesis de civilización y barbarie, con sus pretendidos exponentes, es demasiado superficial»<sup>9</sup>. Y, concluyendo su duro comentario a *Doña Bárbara*, Alegría desecha la oposición de civilización y barbarie, que «es como si la naturaleza tuviera la culpa de toda truculencia y arbitrariedad»<sup>10</sup>. Aunque entonces Alegría simplificase, acaso demasiado, esta pareja de conceptos, olvidando que eran para Sarmiento unas metáforas bien recargadas de ideología, es plausible que, ante el signo evidentemente positivo que le atribuía a la naturaleza en sus novelas, la negatividad patente de la «barbaridad» sarmentina, equiparada a la naturaleza, fuera para él un disparate. Podríamos afirmar incluso que, en *La serpiente de oro*, el autor asienta un nuevo paradigma: el del ascenso a la «civilización» gracias a la «barbarie». Concordamos una vez más con lo que dice Cornejo Polar en su conclusión: «el replanteo general de la clásica oposición entre civilización y barbarie, con la superlativización de los valores propios de Calemar, significa un incuestionable aporte al desarrollo de la novela hispanoamericana e implica una justa reivindicación de la cultura campesina, con todo lo que esto importa en el proceso social de Hispanoamérica»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> *Loc. cit.*, p. 63.

<sup>9</sup> Ciro ALEGRÍA, «Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana», en *Memoria del V Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Albuquerque, New México, 1951. Cito por la reproducción del ensayo en: Juan LOVELUCK (ed.), *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 120-128.

<sup>10</sup> *Loc. cit.*, p. 123.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*, pp. 63 y sigs.

*La falacia indigenista*

Es el tercero de los parámetros colindantes el que más tentación ofrece al crítico; me refiero al indigenismo, tanto por el escenario andino y el personal indígena como por la coincidencia cronológica de *La serpiente de oro* con aquella corriente entonces dominante de la literatura nacional, que «centraba el interés novelístico en la discordia entre el régimen imperante, favorable a los hacendados y patronos, y el oprimido de los grupos mestizos e indígenas»<sup>12</sup>. Si aceptamos la oposición terminológica de «indianismo» frente a «indigenismo», reservándole a éste la particular atención a los problemas sociales<sup>13</sup>, parece seguro que este movimiento se inició con los estudios que hicieron de la tradicional comunidad indígena los peruanos Hildebrando Castro Pozo y Abelardo Solís, cuyos planteamientos llegaron a canalizarse en los famosos *Siete ensayos*, de José Carlos Mariátegui<sup>14</sup>. La importancia que le dio el director de «Amauta» al condicionamiento de la cultura por la base socioeconómica, en su revista y en «Mundial», entre diciembre de 1924 y agosto de 1928, no dejó de influir —como todos sabemos— en los escritores que formaron la generación peruana del 30. La trayectoria del joven Ciro Alegría en los años inmediatamente anteriores a la composición del libro que nos interesa (publicado en 1935) —tendencias revolucionarias del estudiante en Trujillo, cofundador del APRA; persecución y cárcel; expulsado, en 1934, por Benavides; exilio político en Chile— y también el manifiesto indigenismo de los dos libros posteriores, *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), todo parece apuntar hacia la lógica conclusión de que también esta primera novela obedece a las pautas de la reivindicación indigenista. En cambio, no es así. Huelga insistir en el hecho que falta cualquier rasgo de negatividad entre los indígenas de Calemar y que las injusticias del sistema social apenas se vislumbran marginalmente, dando acaso lugar a victorias heroicas, como en el trance de los dos hermanos Arturo y Roge en la fiesta de Sartín, cuando los pueblerinos, en la

<sup>12</sup> Alberto ESCOBAR, *loc. cit.*, p. 235.

<sup>13</sup> La tendencia general parece llevar hacia una oposición de los términos, en el sentido siguiente: indianista sería la actitud del antropólogo, con su interés etnográfico y cultural, actitud en el fondo «rousseauiana», por perseguir algún trascendentalismo anticivilizador; indigenista, en cambio, sería la actitud del sociólogo, con una clara preocupación política, abarcando el conflicto entre mayorías y minorías étnicas. Sin embargo, cuando designamos a José María Arguedas un indigenista, sale a luz toda la ambigüedad del término. Cf. Frauke GEWECKE, *Todas las sangre*, de José María Arguedas: «La superación del indigenismo tradicional bajo el aspecto del desarrollo social», en *Iberoromania*, número 5 (1976, ef. 1980), pp. 189-206.

<sup>14</sup> En un ensayo brillante, aunque destinado a la divulgación, Augusto TAMAYO VARGAS evoca la «Persistencia del indigenismo en la narrativa peruana», en *CORE*, vol. III, núm. 8, Lima, 1972, pp. 8-15.

general borrachera, vapulean a los dos prepotentes guardias civiles que cortejaban desvergonzadamente a la Lucinda; o bien, con más insistencia aún, en la figura del corrido, que en fin de cuentas no aparece tanto como víctima, sino como héroe. El tristemente conocido infame terceto de la literatura indigenista —o sea, el hacendado, el cura y el juez, invariablemente opresores o cómplices corruptos— hacen aparición en *La serpiente de oro* con signo positivo, como el sabio y el paternal Don Juan, hacendado de Marcapata, o bien con signo neutro, como el inofensivo y apenas ironizado cura de Pataz, o como los apenas meditados jueces de Lima, corruptos sí, pero tan lejanos e inoperantes como aquel diablo de la leyenda de los polvitos.

El hecho de substraerse este libro tanto a la corriente indigenista reinante entonces en los países andinos cuanto a la evidente y ostentada ideología reformadora y revolucionaria del autor supone, desde la publicación del libro, un verdadero dilema para los críticos. Y conste que para Alegría, *La serpiente de oro* no fue, ni mucho menos, un error juvenil. En la larga entrevista que concedió el autor al crítico alemán Günter W. Lorenz, en enero de 1965, en Génova<sup>15</sup>, Alegría defiende sus dos primeros libros frente al alemán, para quien habían sido ilegibles por los muchos quechuanismos y las partes escritas en imitación de la norma lingüística del pueblo andino, y puntualiza que él había escrito, por lo menos sus dos primeras novelas, para sus paisanos, y de modo que se pudiera escuchar su lectura oral; insiste en que no se les puede entender a los indios mientras uno no haga sino representar lo cotidiano; hay que escribir, dice, como si uno mismo fuese indio. Y con ello justifica también sus incursiones imitativas en el idioma de indios y de cholos. Pero a pesar de esta voluntad de identificarse lingüísticamente y —aunque sea esto otro problema— psicológicamente, *La serpiente de oro*, con su «extraordinario correlato entre el personaje y su contorno», en la concisa fórmula de Alberto Escobar<sup>16</sup>, con su actitud de júbilo afirmativo, no se deja inscribir en la ilustre nómina de las novelas indigenistas; ni tampoco en la corriente indianista, por haber superado, según vimos, el idilio del buen salvaje que contrasta con la decadencia moral de la sociedad urbana. Esta situación de *La serpiente de oro*, al margen de la literatura indigenista, es para muchos una «inocultable deficiencia». Antonio Cornejo Polar, de quien es esta última cita<sup>17</sup>, encuentra un sesgo verdaderamente inteligente para salir del dilema y rescatar el primer libro de Alegría del oprobio de ingresar en el «sistema

<sup>15</sup> Cf. Günter W. LORENZ, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*, Tübingen, Horst Erdmann Verlag, 1970, pp. 343 y sigs. (Cito por la edición alemana.)

<sup>16</sup> Cf. A. ESCOBAR, *loc. cit.*, p. 231.

<sup>17</sup> Antonio CORNEJO POLAR, *loc. cit.*, p. 62.

cultural de Hispanoamérica con un signo ideológicamente negativo». Dice Cornejo Polar que este libro «reivindica su importancia social en la medida en que el modelo propugnado, con todas sus limitaciones, supone el cuestionamiento del orden real de la sociedad que lo recibe; en efecto, los valores que definen el mundo de Calemar son notablemente contradictorios con respecto a los que dominan el sector de la sociedad que consume la novela; esto es, básicamente, los grupos medio y alto urbanos. Revalorizar frente a ellos, en la década de los treinta, un sistema de vida como el de Calemar significa proponer, aunque en un plano ideal, la posibilidad de un mundo otro y mejor»<sup>18</sup>. O sea, nuestro colega peruano reclama para *La serpiente de oro* la capacidad y la eficacia críticas que en un principio le corresponden al modelo utópico opuesto a la realidad. Con la importante diferencia que Alegría, con la secuencia de los aconteceres, con sus tipos y detalles, con la concisión descriptiva se queda a la vez dentro de la mejor corriente realista.

### *Exaltación del cholo*

Pero ante tantos esfuerzos de encasillar esta novela dentro de parámetros que satisfagan nuestros deseos de hacerla coincidir con alguna norma, sea ésta retórica, estética o ideológica, creo que ha pasado desapercibido un hecho singular: si de indigenismo *ex affirmatione* se trata, Ciro Alegría hace distingos bien claros y constantes entre indios del altiplano o de la selva y los cholos del Marañón. Todo el coro de las voces narrativas —*vide supra*—, incluyendo al narrador implícito, omnisciente, son cholos o se identifican con ellos. Por otra parte, los indios aparecen casi siempre en conmisericordia: lagrimean por los mosquitos, no comen mangos, ni ciruelas, ni guayabas por temor a las terciánas; el Marañón no es tierra de indios, que son sombreros de noche; cuando bullen indios por las calles en fiesta, el cholo Arturo los aparta a manotadas (p. 27), se emborrachan fácilmente (p. 28), son medrosos (p. 40). Sólo cuando el hacendado Juan Plaza habla de ellos, de sus leyendas y costumbres (pp. 59 y sigs.), se hace con la curiosidad del simpatizante, pero ya casi del etnólogo. Huelga recordar que los cholos se distinguen categóricamente también del costeño, de los señores blancos, de los forasteros preguntones; «nos reímos y él (Osvaldo) se pone colorado como un rocoto» (p. 17). La superioridad del cholo es patente, frente a ambas partes. Si en esta novela se narra «la gesta del hombre», como dice Cornejo Polar<sup>19</sup>, cabría precisar que es la gesta del cholo. Aparece este cholo peruano

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Loc. cit.*, p. 57.

—recordemos de paso que con este apodo cariñoso hablaban los amigos parisinos de César Vallejo— no sólo con su lenguaje ampliamente imitado, según vimos, sino además con rasgos tipificantes que sorprenden por su positividad y nobleza: adaptación al ambiente, coraje, fidelidad y honradez, generosidad y hospitalidad, caridad y piedad, riqueza de una tradición oral, superioridad del comportamiento frente a los forasteros, sobre todo gracias a las bravatas que les permite su familiaridad con la naturaleza salvaje y la bravura del río: «de tanto guapiar morimos a veces» (p. 90), dice el viejo Matías, ostentando con ello hasta aquella madurez cultural que es condición previa de cualquier autoironía.

También es verdad que, en términos de antropología social, este tipo de cholo o mestizo no corresponde a la norma de la sociedad peruana. El cholo suele distinguirse con menguas tanto frente al criollo cuanto frente al indio. En Paz Soldán y Unánue, por ejemplo, encontramos la siguiente increíble definición: «Una de las muchas castas que infestan el Perú; es el resultado del cruzamiento entre el blanco y el indio.» El suizo Johann Jakob Tschudy, en sus viajes (V, 226, 261-263, 1869), define 'la cholada' como «der Mestizen-Pöbel in Peru und Bolivia». Y Lenz, en su diccionario etimológico (311), define 'cholo' como «denominación jeneralmente despreciativa y jente de sangre mezclada, jente de color». Y la multitud de personajes cholos en la literatura del realismo social y hasta en la novela nueva, por ejemplo, en obras de Mario Vargas Llosa, se define mayoritariamente por una marcada inestabilidad social y moral. Incluso desde el otro sector social, el de los indios que siguen identificándose a sí mismos como tales, o sea, los que llevan vestidura típica, suele manifestarse un distanciamiento, o por lo menos una radical desconfianza frente a los cholos o mestizos. Recuerdo personalmente la sorpresa que me causó el trato frío que manifestaban los indios tarabucos, en Bolivia, frente a los cholos, actitud que mientras más avanzaba la fiesta en Mandinga, más se convertía en hostilidad entre «mozos» y «tatas». Es imposible, sin embargo, definir racialmente o socialmente al cholo. Bien sabido es, por ejemplo, que un indio se puede acholar abandonando su indumento tradicional; cambiando de ropa cambia a la vez de «raza» social. En efecto, una de las acepciones de la voz 'cholo' es definida como «indio civilizado». A pesar de todo hay que aceptar que Ciro Alegría, en *La serpiente de oro*, optó por el cholo como dechado del hombre peruano, aunque colocándolo en condiciones de vida especiales, las del valle y del río. No deja de ser curioso que haya optado por este grupo social y racial (es decir, mestizo) para encarnar un tipo, casi diríamos un prototipo del hombre adaptado a un hábitat determinado, con rasgos de idealidad utópica y susceptible de crear un modelo de comportamiento frente al dege-

nerado costeño tanto como al supersticioso indio jalquino. Dando rienda suelta a estas especulaciones de antropología social y continuando la reivindicación indigenista también de *La serpiente de oro*, tal como nos la propone Cornejo Polar, nos parece justo insistir en el hecho que Alegría optó, por entre los diversos grupos sociales y raciales de la población peruana, por el mestizo que vive con su orgullo grupal y su heroísmo cotidiano en una comunidad que funciona ejemplarmente. Teniendo en cuenta la dimensión utópica y ejemplar de este relato, acaso podríamos concluir que para Ciro Alegría, en un determinado momento de su creación y de su pensamiento político, habría concebido un futuro prometedor de la sociedad peruana, basándose en términos no de criollismo ni de indigenismo<sup>20</sup>, sino de cholismo, idealización del hombre mestizo con su descomunal capacidad de adaptación ambiental, su inteligencia práctica, su valentía y su particular talento para la vida social. No excluiría una influencia de José Vasconcelos: el cholo del Marañón sería una réplica andina de la raza cósmica. *La serpiente de oro*, novela cholista.

Gustav SIEBENMANN  
 Universidad de San Gall  
 (Suiza)

<sup>20</sup> Acaso no sea superfluo recordar la etimología de 'indígena', puesto que la etimología popular tiende a relacionar, por razones de paronimia, este término con la voz 'indio'. La voz latina '*indígena*' significa «nacido allí, autóctono», y el prefijo de la palabra no corresponde a otra cosa que a la preposición del latín antiguo *indu* («en») y no tiene evidentemente ninguna relación con la voz 'indio'. En términos etimológicos, pues, el indígena no sería sólo el indio, sino cualquier ser humano natural de esa región o país. Es posible que el mismo Mariátegui haya incurrido en el mismo error, ya que el artículo «El proceso de la literatura», en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima, Amauta, 1963, p. 291), afirma: «La literatura indigenista no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio.» Por cierto, la evolución semántica del término 'indigenismo', 'indigenista', ante la importancia numérica y la diferencia cultural del sector indio en la región andina y en México, llevó el término hacia la misma reducción que observamos en Mariátegui, reservando lo indígena a ese grupo, entre los autóctonos, que se consideran indios.