LA IMAGEN DEL
MUNDO EN
“LA SERPIENTE
DE ORO”

Antonio Cornejo Polar

En contra de lo que podría suponerse dada la enorme difusión de sus novelas, en especial de *El mundo es ancho y ajeno*, la crítica sobre *Ciro Alegría* (1909-1967)⁽¹⁾ no es ni nutrida ni suficientemente esclarecedora; al contrario, resulta en más de un aspecto deficitaria y muestra, sobre todo en los últimos años, una sintomática desinformación. Algunos enjuiciamientos últimos, que comienzan y concluyen asimilando la obra de Alegría a la “novela regional”, casi siempre en condición de último y anacrónico eslabón, no hacen más que repetir la imagen formada desde la perspectiva de la nueva novela hispanoamericana de toda la tradición narrativa anterior; de esta manera, a través de una interpolación ilegítima, la crítica ha asumido lo que en realidad es el arte poética de un movimiento literario, su justificación dentro de un proceso que pretende alterar sustantivamente. El ritual de la negación de los valores precedentes, habitual, explicable y hasta necesario en la articulación temporal de la creación literaria, ahora es ejecutado por los críticos que glosan, apuntalan u ofrecen cobertura “objetiva” al apasionado discurso de algunos novelistas. Naturalmente no se trata de prescindir de lo que los escritores afirman de su propia obra y de la tradición a la que se acogen o reniegan; se trata, simplemente, de no confundir dos órdenes discursivos distintos, el arte poética con la crítica literaria⁽²⁾.

Estudiar ahora las obras que caen dentro de lo que Vargas Llosa llamó —desafortunadamente— “novela primitiva”, en contraste con la “novela de creación”⁽³⁾, supone desbrozar un copioso conglomerado de prejuicios y recapturar para la crítica la especificidad de sus objetivos. En este caso nos proponemos averiguar, a partir del análisis de su sistema narrativo qué imagen del mundo anima la estructura y sentido de *La serpiente de oro*⁽⁴⁾ recurriendo al efecto, casi exclusivamente, al material que

- 1.— Recientemente Dora Varona de Alegría ha revelado que *Ciro Alegría* habría nacido en 1908. Cf.: “Trayectoria cronológica de *Ciro Alegría*” en: Varios: *Ciro Alegría. Trayectoria y mensaje*, Lima, Varona, 1972, p. 53.
- 2.— Cf.: Néstor García Canclini: “Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano”, en: *Casa de las Américas*, Año XV, No. 89, La Habana, Marzo-abril 1975, pp. 104 - 105.
- 3.— Mario Vargas Llosa: “Novela primitiva y novela de creación”, en: *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXIII, No. 10, México, junio 1969.
- 4.— *Ciro Alegría: La serpiente de oro*, Santiago de Chile, Nascimento, 1935. Todas las citas corresponden a la ed. incluida en *Novelas Completas*, Madrid, Aguilar, 1963, (2da. ed.).

ofrece el texto mismo (5).

El problema del narrador

No es posible definir el sentido de **La serpiente de oro** sin una previa reflexión sobre la identidad y funciones del narrador; de manera especial, porque la novela muestra de primera intención un sistema narrativo de alguna manera engañoso. De hecho la crítica ha considerado invariablemente que el relato proviene de un narrador-personaje, Lucas Vilca, cuya identidad personal sólo se revela en los tramos finales de la novela, en el capítulo XVIII concretamente —capítulo que marca también su eventual acceso, como personaje, a un nivel importante de la acción. Antes del fragmento monológico que produce la revelación (“dirían que Lucas Vilca estuvo loco, pero no importa nada” —p. 151), el narrador prefiere diluirse en el comunitario “nosotros” (“nosotros, los cholos del Marañón” —p. 5), a la vez que mantiene su función de personaje en un discreto y elusivo segundo plano.⁽⁶⁾ Esta descripción sólo en parte es correcta: aunque explica bien la variable “nosotros”/“yo”, sin duda importante, deja sin aclarar la acción de otra forma del relato (en tercera persona) y pasa por alto dos problemas fundamentales: la narración de sucesos que escapan al conocimiento del personaje-narrador (Vilca) y la notable divergencia entre la norma lingüística empleada por él cuando actúa como personaje y la norma lingüística del resto de la narración, que debería suponerse también en sus labios.

El problema debe plantearse, pues, en otros términos. Por lo pronto es necesario señalar las siguientes comprobaciones objetivas:

- a) En el relato aparecen las tres formas narrativas más frecuentes: primera persona del singular y del plural y tercera persona.
- b) Se emplean dos normas lingüísticas muy diferenciadas, una inserta en la tradición de la prosa artística y otra imitativa del habla popular de la zona del Marañón —esta última como propia de los personajes, incluyendo al narrador cuando funciona en ese orden.
- c) Existe un doble carácter en el contenido narrativo, a veces ligado al conocimiento del narrador y en otras por completo ajeno a ese conocimiento.

Es claro que el diseño de la novela propone la primacía del narrador colectivo, no sólo porque él abre explícitamente el relato y se mantiene activo a través de grandes períodos, sino, sobre todo, porque corresponde a la obvia intención que preside el desarrollo del texto: la de revelar interiormente la vida de una comunidad concreta, la de los balseros de Calemar. El “nosotros” cumple bien la doble exigencia de esta intención. Supone intimidad y comunidad.⁽⁷⁾ De aquí que el narrador Lucas Vilca no sea más que un rostro entre otros rostros de los que apenas se dife-

5.— Este estudio es parte de una investigación más amplia, en proceso. El nivel ahora escogido permite no consignar muchas referencias contextuales que luego, obviamente, serán indispensables para comprender globalmente la narrativa de Ciro Alegría.

6.— Incluso el importante estudio de Escobar sobre **La serpiente de oro** acepta la validez de este engañoso sistema narrativo: Cf.: Alberto Escobar: “**La serpiente de oro** o el río de la vida”, en: **Patio de Letras**, Lima, Caballo de Troya, 1965.

7.— No deja de ser significativo que también José María Arguedas ensayara el empleo del “nosotros” (como colectivo englobador de narrador y personajes) en **Yawar Fiesta**, su primera novela (1941).

rencia, una figura casi transparente que remite sin más a la conciencia de su grupo. No extraña entonces que su acción como personaje sea siempre menor y que la breve secuencia que protagoniza no corresponda precisamente al curso central del relato.

Pero este narrador, en las dos formas que emplea: el "yo" y el "nosotros", no da razón del conjunto del relato. Hay otra voz, la que usa la tercera persona omnisciente, que cubre amplios sectores de la narración; en concreto, los capítulos VI y VII íntegros y los fragmentos A-E del capítulo III, A-B del IV, B-C del X, E-F del XII y B del XVI⁽⁸⁾. Se trata de secuencias que narran sucesos acaecidos fuera del área de conocimiento, o al menos de conocimiento directo, testimonial, de Lucas Vilca. Es típico a este respecto, el episodio de La Escalera. La lucha de los hermanos Romero con el Marañón y la subsecuente muerte del Roge es un episodio que sólo lo conocen quienes lo protagonizan; su narración, por tanto, no puede hacerla Lucas Vilca —y menos si, como sucede en algunos casos, se usa el tiempo presente. Esta secuencia, que ocupa dos capítulos completos, queda a cargo de ese otro narrador, del narrador omnisciente que emplea la tercera persona. Más tarde, en el capítulo IX, el mismo episodio aparece frente al lector, pero ahora narrado por el hermano sobreviviente y de alguna manera "traducido" por quien luego sabremos que es Lucas Vilca:

El cholo sigue informándonos con palabra entrecortada (. . .)
Después que el Roge fue tragado por el río, él cayó exánime sobre
la balsa. No recuerda bien . . . (pp. 85 - 86).

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. El concepto de "hablante básico" puede ser útil a este respecto ⁽⁹⁾.

Todo lo expuesto hasta aquí puede resumirse en el siguiente esquema:

	Narradores	Conocimiento	Formas narrativas
Hablante Básico	Representado (Lucas Vilca)	Limitado	1era persona singular 1era persona plural
	No representado	Omnisciente	3era persona

8.— Las letras corresponden a las unidades interiores de cada capítulo.

9.— Cf.: René Jara y Fernando Moreno: *Anatomía de la novela*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. Bajo la denominación de "hablante implícito" se le define como el "elemento que organiza y controla —a través del lenguaje— la enunciación total que constituye la novela", p. 89.

La doble norma lingüística

Queda por dilucidar lo relativo a las dos formas lingüísticas de **La serpiente de oro**. Como se sabe, un lenguaje "culto" tiene a su cargo el grueso de la narración, mientras que un lenguaje "popular" (10) aparece en los fragmentos dialógicos que imitan el habla de los calemarinos. Tal distribución lingüística no sería insólita dentro del modelo realista; lo es, sin embargo, en este caso, porque una misma figura —la del narrador representado— emplea las dos formas contrapuestas, una cuando funciona como narrador y otra cuando dialoga en su condición de personaje. El capítulo XVII revela abiertamente esta contradicción:

Corro por entre el carrizal hacia abajo y, saliendo a un lado, me pongo a machetear furiosamente. Las cañas caen a cada trino de la hoja rápida. Ha sido el taita, don Pancho, que se acerca con un atado:

- Puacá estará la china Flori . . .
- Poray oigo un canto.
- La mama le mandesto pa que tamién lo lave . . .
- Poray ta dejuro (pp. 149 - 150).

Una primera consideración podría acudir a la pura preceptiva; se trataría, así de un error técnico que vulneraría, sobre todo, el principio de la verosimilitud (quien dice: "las cañas caen a cada trino de la hoja rápida", no puede ser el mismo que añade: "poray ta dejuro"). Pero una respuesta de este tipo es obviamente insatisfactoria. En realidad lo que está en juego es algo mucho más importante: el conflicto del hablante básico sometido a una doble y contradictoria urgencia. Por una parte se quiere ofrecer una imagen interior de la vida en Calemar, pero, por otra, la novela corresponde y es producto de un espacio sociocultural para el que Calemar es profundamente ajeno, distante. Por consiguiente, contra todo lo que podía suponerse, el problema del narrador en **La serpiente de oro** no es básicamente un problema formal. Es resultado de condicionamientos sociales específicos.

Conviene aclarar algo más este punto. El hablante básico de la novela trata de responder eficazmente a la doble sollicitación que lo acosa desmembrando su configuración y su lenguaje. Para legitimarse con respecto a su universo cultural, o más escuetamente: para ser legible dentro de estas coordenadas, emite la narración en tercera persona y emplea el lenguaje de la narración artística: evita así que la voz de narrador representado, con sus deformaciones regionales, entorpezca la comunicación y margine definitivamente al lector —que es un "lector forastero", como bien lo advierte Alberto Escobar (11). Pero este recurso, cuya necesidad se hace obvia apenas se imagina lo que sería una novela íntegramente escrita en el lenguaje de Lucas Vilca, no satisface la voluntad de producir un relato interior, un relato que aparezca como la historia de Calemar según la conciencia de los balseros: para cumplir este objetivo el hablante básico imagina la figura de Lucas Vilca, le confiere representatividad social y respeta —en parte— su lenguaje. Sucede, sin embargo, que la consistencia ficcional del personaje-narrador conduce a un callejón sin salida: dentro de él, como dentro del relato en su conjunto, tiene que repetirse la misma desmembración; tiene, en suma,

10.— Son denominaciones claramente ambiguas pero suficientes para el nivel descriptivo que requiere este análisis. Habría que determinar, además, los casos de contaminación de una norma por otra.

11.— Op. cit. p. 181.

que ser un hablante de doble norma, tan conflictivo como el propio hablante básico. Al autor no le queda otro remedio que dejar aquí el procesamiento de la narración y aceptar en términos menos crudos, pero igualmente reales, la contradicción subyacente en el diseño esencial de la novela.

Esta contradicción reproduce una de las contradicciones básicas de la sociedad y cultura peruanas, su heteróclita pluralidad, y expresa al mismo tiempo el doloroso desencuentro del escritor que, sin posibilidades efectivas de modificar la estructura social que condiciona su actividad, intenta revelar positivamente algunas dimensiones del mundo que esa misma estructura desprecia y margina. En el fondo la persona misma del escritor se compromete en el conflicto: él también es ajeno a ese mundo que pretende representar con autenticidad; por eso, para hacerlo, no le queda otro camino que fundar —paradójicamente— un artificio. Aunque *La serpiente de oro* no es una novela indigenista, pese a que a veces las historias literarias la clasifican dentro de ese género, ella remite a las esclarecedoras reflexiones de José Carlos Mariátegui acerca de la literatura indigenista y de la literatura indígena (12). Su legítima intención de interioridad hace evidente su inevitable exterioridad. La contradictoria y disgregada realidad peruana —en términos generales, hispanoamericana— deja aquí su marca definitiva (13).

Un espacio distinto

La forma plural que usa el narrador representado tiene la obvia función de remarcar la índole colectiva de los sentidos que expresa; pero se emplea, además, para establecer un ceñido sistema de exclusiones: la afirmación grupal (“nosotros”) suscita la necesidad de una tarea diferenciadora. En el texto los balseros de Calemar se identifican por su peculiaridad, ciertamente, pero también por su oposición a los forasteros procedentes de la costa, cuya representación corre a cargo del ingeniero Martínez (“don Oshva miraba diotra laya la cosa”, dice el viejo Matías —p. 162) y por su oposición a los indios (“esta no es tierra de indios” —p. 7). Aunque no se trate en ningún caso de deslindes belicosos, pues el ingeniero es recibido con simpatía y los indios con piedad (14), lo cierto es que a través de ellos se enfatiza la autovaloración de los calemarinos, su definido orgullo grupal. No está demás advertir que las diferenciaciones que operan en el estrato de la representación, a través de los personajes, tienen igualmente vigencia en el circuito comunicativo de la novela. En efecto, el lector comparte con los hombres de la costa y de la puna su condición marginal con respecto al universo de Calemar; o más concretamente, en palabras de Escobar, “toca desempeñar al lector de *La serpiente de oro* el papel del ingeniero limeño recién llegado a

12.— José Carlos Mariátegui: “El proceso de la literatura”, en: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1963 (9na ed.). El texto más esclarecedor es el siguiente: “La mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena”, pp. 291 - 292.

13.— Podría derivarse de aquí un nuevo nivel, casi siempre eludido, de la narración realista; vale decir, las homologías entre la estructura del narrador y del sistema cultural al que pertenece. Este nivel tal vez sea más significativo que el que habitualmente percibe la crítica.

14.— Piedad que no oculta cierto menosprecio. Cf. pp. 7, 22.

Calemar; es decir, sustituirse en la actitud del forastero" (15) También para el lector Calemar es, pues, otro mundo.

De esta manera, y desde sus dos perspectivas más importantes: la de la representación y la de la comunicación, el relato subraya la diferencialidad de Calemar. Se prepara así la constitución de un espacio distinto, pasible de una cierta sacralización a partir de su remota ajenidad, que pueda servir como escenario condigno de una historia ejemplar. La narración se detiene incontables veces para dejar que un frondoso aparato descriptivo vaya dando cuenta, con solemnidad y minucia, de este paisaje privilegiado. El río sobre todo, por supuesto, pero también los árboles y sus frutos, las aves, las nubes y el cielo, los grandes peñascos, la tierra fértil y la arena calan en el ánimo del lector a través de una prosa muy sabia en el arte de suscitar sensaciones. En **La serpiente de oro** el lenguaje genera una jubilosa sensualidad. Basta un breve ejemplo:

Está cayendo la tarde y el calor es húmedo. Flota un vaho de tierra removida y chirrían los grillos y cigarras. Desde un naranjo caen blandamente esferas de oro, y en la copa de un arabisco azulea y solloza un coro de torcazas (p. 12).

Olores, sonidos, colores, sensaciones térmicas y de movimiento se entrecruzan en una compacta red que revela no sólo la belleza, a veces temible, de un paisaje, sino, fundamentalmente, una naturaleza aprehendida en términos casi absolutos, como emblema de su más plena realización. Este espacio distante y distinto es el paradigma del universo físico: allá, en las orillas del Marañón, la naturaleza es realmente tal; como también, en ese mismo espacio privilegiado, según reza la frase final de la novela, "la vida es realmente tal" (p. 171). Comienza a percibirse entonces que el relato íntegro, por encima de la anécdota que narra, confronta un doble paradigma: el de la existencia humana y el de la naturaleza (16).

El heroísmo cotidiano

Ciro Alegría objetaba la preferencia de la novela hispanoamericana por ofrecer la imagen del hombre destruido en su contienda con la naturaleza. En 1952, en su "Nota sobre el personaje en la novela hispanoamericana", afirmó:

Desde que el primer hombre surgió en América, la tierra más áspera del mundo fue el estadio de su esfuerzo indomeñable. El mero hecho de sobrevivir en tal habitat es una victoria. Luego resulta que los novelistas hispanoamericanos, con muy contadas excepciones, cada vez que lo enfrentan con la naturaleza se complacen en inmolarlo. Desde el punto de vista artístico, el asunto se va volviendo ya un sonsonete aburrido. Pensando en el esfuerzo de nuestros pueblos, la novela no le hace justicia (17).

15.— Op. cit. p. 180. Es obvio que, supuesto el contorno cultural de la novela, la asociación del lector es con el forastero proveniente de la costa.

16.— La interpretación del paisaje americano como plenitud de la naturaleza es un tópico cuyas variables habría que rastrear para determinar, en cada caso, su sentido específico.

17.— Citamos por la reedición en: **La novela hispanoamericana**, Selección, introducción y notas de Juan Loveluck, Santiago de Chile, Universitaria, 1969 (3era. ed.), p. 133.

La serpiente de oro muestra la ruptura de esta tradición apocalíptica —cuya realización más prestigiosa podría ser **La vorágine**, explícitamente discutida por Alegría en la “Nota . . .” ya citada y en sus intervenciones durante el I Encuentro de Narradores Peruanos (18). En **La serpiente de oro** subyace la voluntad de engrandecer la gesta del hombre que se enfrenta al poder de la naturaleza y de subrayar que en esa contienda el hombre puede vencer —y de hecho, con frecuencia, triunfa.

No se trata, empero, de una simple inversión de los términos tradicionales. **La serpiente de oro** no disminuye en nada la valoración superlativa de la potencia de la naturaleza; al contrario, desde la primera página, afirma su inmenso poder y lo condensa en la turbulencia del río:

Las aguas pasan arrastrando palizadas que llegan de una orilla a otra. Troncos que se contorsionan como cuerpos, ramas desnudas, chamiza y hasta piedras navegan en hacinamientos informes, aprisionando todo lo que hallan a su paso. ¡Ay de la balsa que sea cogida por una palizada! Se enredará en ella hasta ser estrellada contra un recodo de peñas o sorbida por un remolino, junto con el revoltijo de palos, como si se tratara de una cosa inútil (p.6).

Los personajes de **La serpiente de oro** no se enfrentan con una naturaleza disminuida; más bien, y un poco dentro del esquema de los grandes duelos épicos, la naturaleza se observa en el despliegue total de sus fuerzas, de suerte que el triunfo o la derrota del hombre tenga siempre, frente a ese adversario de poder desmedido, un sello de inequívoca heroicidad. Las objeciones de Alegría a la visión del hombre aniquilado por la naturaleza no pueden entenderse, entonces, ni indirectamente siquiera, como una tentativa de recortar la condición avasallante del paisaje americano.

¿Cómo se conciben entonces, en **La serpiente de oro**, las relaciones del hombre con la naturaleza? Es claro desde el comienzo mismo de la novela que esas relaciones pueden ser cambiantes y que obedecen casi siempre a un ritmo pendular: de una parte aparece una función acogedora del hombre, gratificado así por el orden natural en que se inscribe, y de otra una función contraria que sólo produce destrucción y muerte. El hombre queda situado ante una realidad bivalente que tan pronto puede suscitar una felicidad incomparable como desencadenar tragedias sin cuento. El viejo Matías, que es encarnación de la sabiduría, afirma:

— Catay quiuno vive aquí e güen modo. **Nada falta y to es puel río.** Este valle del es, lagua que balsiamos es del. Yel nunca deja e correr y los cristianos tienen po contra único el riesgo . . . pero cuando menos piensan, **ya los mató su río lindo dentre su valle lindo** (p. 162, subrayado nuestro).

El rigor de esta duplicidad de funciones y lo imprevisible que resulta para el hombre establecer en cada caso con qué rostro será recibido por la naturaleza determina que los balseros divinicen el orden natural (el río es un “nuevo Dios” —p. 7); o más exactamente, lo asocian a una idea de destino. Después de todo no es irrelevante que la existencia misma del pueblo de Calemar dependa de

18.— **Primer Encuentro de Narradores Peruanos**, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 227.

una secular y todavía no definida contienda entre la solidez de los peñascos y el empuje del río (cf. p. 138). Al enfrentarse el hombre con la naturaleza se enfrenta en realidad con el destino. Es tan evidente esta asociación que muy pronto la percibe el ingeniero Martínez. Sus palabras: "¡aquí la naturaleza es el destino!" (p. 145) no hacen más que traducir una intuición esencial de los calemarinos y proponerla explícitamente al lector.

Como siempre que el hombre se sabe sujeto a un designio poderoso, aquí también, a orillas del Marañón, los balseros se esmeran en hacerlo propicio y en adivinar sus signos. A veces es la apelación a la propia naturaleza ("río Marañón, déjame pasar" —p. 8) o a alguna intermediación religiosa (el culto a la Virgen del Perpetuo Socorro de Calemar), con frecuencia es la realización del ritual de la coca, pero siempre se termina por acudir al propio esfuerzo. Una y otra vez los balseros afirman y demuestran su valerosa decisión de aceptar el reto de la naturaleza y de enfrentarse con el destino que está vigente en cada cruce de la voluntad del hombre con el rigor de la naturaleza. Decenas de fragmentos inciden sobre este punto:

— 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.88) (19).

El hablante básico del relato, a través de la alternancia de los discursos de los narradores, desplaza varias veces el énfasis de su visión entre la imagen de la naturaleza-destino, en el fondo invencible, y la imagen del hombre que heroicamente decide no rehuir el enfrentamiento y se esfuerza por sobrevivir dentro de ese horizonte de heroicidad cotidianamente conquistado. De esta manera, en el nivel más profundo del relato, se constituye una polaridad estrictamente trágica que reproduce la antigua dialéctica de libertad y destino. (20). El discurso total de la novela queda así abierto a una legítima reflexión ontológica y permite la postulación de un paradigma universal de existencia:

Los peñascales —hitos de la tierra— trepan hasta el cielo para señalar a los hombres estos valles en donde la vida es realmente tal (p. 171).

Pero la vigencia de un núcleo de índole trágica y la apertura del sentido hacia una dimensión ontológica no afectan al signo genérico de **La serpiente de oro**, a su adscripción al canon de la novela realista. Alegría conoce bien ese orden, en especial su requerimiento de significar a partir de un sistema de representaciones concretas, y sabe realizar su obra dentro de tal marco; se cuida, muy singularmente, de no invertir la dirección del engranaje representación-sentido y evita deslizar su discurso hacia la encarnación alegórica de una reflexión más o menos abstracta. De aquí el visible esmero por circunstanciar morosamente los diversos estratos de la representación y la voluntad narrativa de situar en un primer plano el acontecer de todos los días. Los humildes sucesos cotidianos, formalizados a través de una visión inequívocamente cordial, a veces abiertamente risueña, contrapesan el tono mayor que emana de la estructura trágica, la solemnidad que hubiera podido torcer los designios novelescos del narrador. Cubren esta función no sólo los relatos interpolados en el curso de la narración principal, sino también, ciertos segmentos de ésta —como se advierte, con toda evidencia, en la posición del capí-

19.— La frase se repite en la p. 159 y con ligeras variantes en la p. 163.

20.— Cf.: Emil Staiger: **Conceptos fundamentales de Poética**, Madrid, Rialp, 1966.

tulo X, cuyo relieve costumbrista viene dado en oposición a la gravedad trágica de los cuatro capítulos anteriores. En todos estos casos hay un sutil equilibrio que impide la neutralización naturalista del relato, en peligro de entenderse como recuento de un acontecer anecdótico, e impide igualmente, en el otro extremo, la dilución alegórica de lo que no puede dejar de ser —por ser novelesco— un universo concreto.

Un tiempo sin historia

El plano de la composición del acontecimiento, sin duda privilegiado como en toda novela realista, tiene en **La serpiente de oro** algunas peculiaridades especialmente significativas. Es claro, por lo pronto, que el acontecimiento narrado, pese a preservar en su superficie el carácter necesariamente fluido de todo relato, se organiza más bien en orden a una exposición prismática: la mayoría de las secuencias, bajo forma de capítulo o subcapítulos, ocupan su lugar en el texto por razones que poco o nada tienen que ver con una idea —cualquiera— de secuencia. Tal sucede en episodios claramente marginales, como los titulados "Muchos pejes y un lobo", "Charla de bohío" o "La uta y el puma azul", pero también, y esto es lo sintomático, en instancias narrativas de indudable peso argumental: de hecho el ingreso a Calemar y la muerte del ingeniero Osvaldo Martínez o la trágica travesía de los hermanos Romero y la desaparición del Roge ocupan aleatoriamente sus lugares en el curso del relato. En realidad su distribución narrativa se rige por un criterio cuya norma básica es la alternancia tensión/distensión, con una gama muy variada de realizaciones concretas, y sobre todo por la urgencia de aprehender los distintos lados de una misma y siempre repetida situación: la del hombre enfrentado a la naturaleza; vale decir, la intersección de la libertad con el destino. De esta manera el lector asume fragmentos que totalizan su sentido más por acumulación que por contigüidad, en una especie de construcción paradigmática que resta relieve a la sucesividad del acontecer.

Este modo de componer el suceso no es, por cierto, casual (21). Es el resultado formal de la imagen de la vida como repetición tenaz de ese acto heroico que el hombre realiza ante el destino incorporado a la naturaleza; es, en otros términos, el resultado de una visión que ritualiza la existencia al observarla siempre como un valeroso desafío a poderes sobrehumanos. En otro nivel textual, tal vez menos importante pero sin duda de alto valor indiciario, la aprehensión de la vida como insistencia o como repetición de un mismo acto, se refuerza por la constancia con que los narradores enfatizan la vigencia de los hábitos seculares en la vida de los personajes. Tampoco es casual que en **La serpiente de oro** se destaque el extenso pasado de las tradiciones y se presagie, sin asomo de dudas, su inalterable presencia en el futuro. El hablante básico parece saber que el pasado, el presente y el futuro son variantes a fin de cuentas accidentales de una misma e intransformable constante; o si se quiere, para emplear las palabras del narrador representado, que la existencia consiste en "agregar retazos nuevos a

21.— Resultaría ilustrativo comparar la composición del suceso en **La serpiente de oro** y **Los perros hambrientos**, especialmente el modelo prismático de la primera novela y el modelo circular de la segunda, y referir ambos a una determinada concepción ahistórica del tiempo, concepción que se supera en **El mundo es ancho y ajeno**. Cf.: Antonio Cornejo Polar: "La estructura del acontecimiento de **Los perros hambrientos**", en: **Letras**, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Marcos, Año XXXIX, Nos. 78 - 79, Lima, 1967, y: Tomás Escadillo: "Los principios estructuradores de **El mundo es ancho y ajeno**", en **Varios: Ciro Alegría, Trayectoria y mensaje**, op. cit.

la visión de todos los días" (p. 135). Es pertinente recordar, a este respecto, el siguiente texto.

Pero aquí estamos nosotros y cuando llegue nuestra hora postrema —en tierra o agua da lo mismo— ahí están el Adán y todos los cholitos que ya empuñan pala a fin de continuar la tarea. No faltarán balseros: la Lucinda y la Florinda y todas las chinas del valle, tienen siempre tamaños vientres por nuestra causa. La Hormecinda cuida un hijito rubio que no puede llamar al taita, pero a quien ya llaman las balsas (p. 170).

Algunas dimensiones del tiempo, sobre todo el tiempo como proyección y cambio, parecen escapar a la conciencia del hablante básico. Su visión no es la de un mundo estático, sin duda, pues la misma repetición supone movimiento, pero figura una imagen de estabilizada continuidad cuyo terso decurso dibuja una y otra vez, incansablemente, el latido de un mismo gesto ejemplar. De alguna manera la afirmación del arquetipo existencial de los balseros, como modelos de coraje, dignidad y sabiduría, fuerza a rechazar la alternativa de un cambio que sería, desde esta perspectiva, indeseable. Sucede entonces que el mundo que propone **La serpiente de oro** es más ritual que histórico: hecho ya, realizado definitivamente en sus elementos claves, en el fondo intransformable, este mundo contempla la realización reiterada del acto humano esencial. Cada una de las innumerables veces que los balseros cruzan el río cumplen metafóricamente la totalidad de la existencia, la realizan con plenitud en esa aventura única que en cualquier tiempo, una y otra vez, propone la vida.

Alcances y límites del sentido

Sin duda la ausencia de historia en el mundo representado en **La serpiente de oro** es su más visible y grave déficit. El ocultamiento del proceso histórico implica necesariamente la clausura de la inteligibilidad social del devenir humano y la traslación de su sentido a una dimensión en última instancia metafísica. Sucede entonces que el modelo de existencia que alienta la novela a través de la revitalización del esquema clásico de la tragedia, que producía la incorporación al relato de una reflexión sobre la condición humana en general, queda tergiversado por su carencia de especificidad histórico-social. Se pierde en una ética ingravida e intemporal. Sin embargo, pese a esta inocultable deficiencia, **La serpiente de oro** no ingresa al sistema cultural de hispanoamérica con un signo ideológicamente negativo. 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 (22) son notablemente contradictorios con respecto a los que dominan el sector de la sociedad nacional 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. En este sentido **La serpiente de oro** implica un ejercicio de conciencia social que puede resolverse en la recusación del orden real y en la apertura de un nuevo horizonte, sobre todo si en éste aparece muy nítidamente, como en realidad sucede en el texto, una axiología de base comunitaria, con sus realizaciones

22.— Escobar, en su estudio ya citado, da razón de los valores vigentes en Calemar, aunque sin realizar la oposición que aquí se trata de fijar.

concretas en un sistema de relaciones solidarias y fraternales, que revela por contradicción las carencias irreparables de la ideología individualista de los grupos dominantes.

Tal vez **La serpiente de oro** avanza poco por este camino, pero —aun así— prepara los cimientos de **El mundo es ancho y ajeno**; en especial, su sostenida y convincente proposición del modelo social comunitario como definitivamente superior al modelo burgués, proposición que en este caso, en **El mundo es ancho y ajeno**, adquiere el peso de realidad histórica y social que se pierde en **La serpiente de oro**.

Desde otra perspectiva, y en relación a las tensiones ideológicas que recorren la creación novelística de la época, el énfasis afirmativo que recibe el modo de vida de los balseros supone también una saludable reacción contra la manera como se valoraba habitualmente la oposición civilización/barbarie. En **La serpiente de oro** el mundo “bárbaro”, no civilizado, suscita la admiración primera y más constante; por esto, frente al heroísmo cotidiano de los balseros, uniformemente ensalzados 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. En el relato los pioneros son presencias fugaces evocadas en fragmentos secundarios o son personajes en última instancia indefensos ante un mundo que no llegan a comprender y que en todo caso los domina. El ingeniero Martínez produce más simpatía y piedad que admiración.

Ciro Alegría, en su “Nota sobre el personaje en la novela hispanoamericana”, a propósito de **Doña Bárbara**, afirmaba lo siguiente:

Desde que Sarmiento escribiera su notable **Facundo**, la tesis (civilización/barbarie) se puso en boga y, con **Doña Bárbara** y otros libros, se ha prolongado extemporáneamente evitando un buen planteo novelístico de un amplio aspecto de nuestra vida civil. En las novelas que la han desarrollado, la civilización está representada por la gente de la ciudad o que ha pasado por ella, adquiriendo instrucción, máquinas, libros, maneras, en tanto que la barbarie aparece simbolizada por el hombre del campo. Es como si la naturaleza tuviera la culpa de toda truculencia y arbitrariedad. La verdad es otra frecuentemente y no es raro encontrar que el hombre del campo es el civilizado, el culto en el buen sentido de la palabra en tanto que el de la ciudad es el bárbaro de veras, aunque a menudo esconda las garras bajo los guantes (...). 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 sorprendentes elementos de estudio e interés. La tesis de civilización y barbarie, con sus pretendidos exponentes, es demasiado superficial (23).

Sin duda la inversión axiológica que expresa **La serpiente de oro**, y más vastamente el replanteo general de la clásica oposición entre civilización y barbarie, con la superlativización de los valores propios de Calamar, significa un incuestionable aporte al desarrollo de la novela hispanoamericana e implica una

23 — Op. cit. pp. 121 - 122.

justa reivindicación de la cultura campesina —con todo lo que esto importa en el proceso social de hispanoamérica.