

LAS CONFIGURACIONES DE LA MEMORIA EN LA NOVELA INDIGENISTA LA SERPIENTE DE ORO MEMORY SETTINGS IN THE INDIGENOUS NOVEL LA SERPIENTE DE ORO

Rosalia dos Santos ALBUQUERQUE ¹  

Wagner Monteiro PEREIRA ²  

RESUMEN: El presente trabajo tiene como propósito plantear las configuraciones de la memoria en la novela *La Serpiente de Oro*, del autor peruano *Ciro Alegría*, considerando el movimiento indigenista latinoamericano, su contexto e importancia, especialmente en Perú, buscando destacar primeramente los cambios en el escenario político y social de Latinoamérica, y la participación más activa de los indígenas en la sociedad latinoamericana de mediados del siglo XIX. De esta manera, con el intuito de comprender el campo de la producción literaria del movimiento indigenista, Indigenismo, la investigación se basa en conjeturas de antropólogos e historiadores como Menezes (2015), que a la luz de Baud (2003) sostiene la conjetura de que el Indigenismo fue un movimiento político y literario. Además, se analizan en esta investigación las cuestiones memorialísticas en la narrativa mencionada anteriormente, considerando por ejemplo los presupuestos de Maurice Halbwachs en “*A Memória Coletiva*” (2006). El crítico literario manifiesta la idea de que la memoria, cuando en determinado momento se pierde en nuevas sociedades, el único modo de mantenerlas salvas es por medio de una narrativa. En este sentido, las novelas indigenistas, así como el movimiento indigenista (auténtico) tenía/tiene por función mantener a salvo las memorias indígenas, porque considera la realidad del indígena, como hombre de la tierra.

PALABRAS-CLAVE: Indigenismo; Literatura indigenista; Narrativa; Memoria

ABSTRACT: *The present work has the purpose of planting the configurations of memory in the novel *La Serpiente de Oro*, by the Peruvian author *Ciro Alegría*, considering the Latin American indigenist movement, its context and importance, especially in Peru, seeking to highlight primarily the changes in the political scenario and social development of Latin America, and the more active participation of indigenous peoples in Latin American society during the 19th century. In this way, with the aim of understanding the field of the literary production of the indigenist movement, Indigenism, the investigation is based on conjectures of anthropologists and historians such as Menezes (2015), who in the light of Baud (2003) support the conjecture of that Indigenism was a political and literary movement. In addition, this investigation analyzes the memorialistic questions in the previously mentioned narrative, considering, for example, the assumptions of Maurice Halbwachs in “*A Memória Coletiva*” (2006). The literary critic manifests the idea that memory, when at a certain moment it is lost in new societies, the only way to keep them safe is through a narrative. In this sense, the indigenist soap operas, as well as the (authentic) indigenist movement, had the function of keeping indigenous memories safe, because it considers the reality of the indigenous person, as a man of the land.*

KEYWORDS: *Indigenism; Indigenous Literature; Narrative; Memory.*

¹ Graduação em Letras - Espanhol pela Universidade Federal do Pará. E-mail: rosaliaalbuquerque75@gmail.com

² Doutor em Letras também pela UFPR. Professor de língua e literatura espanhola na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: wagner.hispanista@gmail.com

Ciro Alegría en el campo de la literatura indigenista

En el inicio de la segunda mitad del siglo XIX, el escenario de Latinoamérica cambió fundamentándose en la perspectiva de una nueva ideología, denominada movimiento/corriente indigenista y este movimiento provocó cambios en el campo político, económico, social y artístico. Así, con relación al campo del arte, la literatura - centro de esta investigación - pasó por cambios muy significativos en el contexto de producción e intencionalidad, especialmente en lo que concierne a la representación del hombre nativo de la tierra, el indígena, en las narrativas. Con estos cambios que la literatura presentó en su esencia, los estudios relacionados a su campo buscaron contemplar el proceso de la nueva perspectiva, tanto en el contexto de la crítica literaria de lo que fue denominado *boom* de la literatura indigenista, como en las investigaciones en el ambiente universitario más tardíamente, con estudios direccionados al movimiento de forma general y/o sus áreas específicas.

De esta manera, con el intuito de comprender el campo de la producción literaria del movimiento indigenista, en este trabajo se considera como punto inicial el génesis del Indigenismo, que tuvo su momento de *boom* en América Latina en las últimas décadas del siglo XIX y principio del siglo XX. Según la historiadora Graziela Menezes (2015), el Indigenismo marcó la intelectualidad, el arte y los movimientos sociales latinoamericanos. El Indigenismo fue un movimiento de carácter de denuncia a las calamidades a las cuales el indígena era sometido, de exploración laboral, expropiación territorial y expropiación cultural.

Sobre la corriente indigenista, cabe subrayar desde pronto, de acuerdo con Rolando Villareal (2008), que esta no es homogénea en toda América latina, ya que la concentración de pueblos indígenas en los países latinoamericanos es heterogénea y que el Indigenismo tuvo mayor fuerza en países andinos y en México. Otro aspecto importante a ser mencionado sobre el Indigenismo, o más bien, que tiene relación directa con el campo del arte es lo que destaca Menezes a la luz de Micheil Baud (2003), que este: “*foi um movimento político e literário*” (MENEZES *apud* BAUD, 2015, p. 205), eso es, fue un movimiento de cambios tanto en el escenario de las decisiones políticas como en las manifestaciones del arte, y así emergió la literatura indigenista, resultado de los procesos de cambios de posicionamiento del indígena con relación a la posición que le cabía en las narrativas producidas hasta la primera mitad del siglo XIX.

La literatura anterior mayoría este movimiento se fundamentaba, esencialmente, en principios del primitivismo europeo. Según Papa Diop (2007), las narrativas cuyo tema era el

indígena se constituían a partir de la idealización del indio como en las obras de Juan León Mera (CUMANDÁ, 1832), en las de la cubana Gertrudis Gómez de Abellanada (GUATIMOZÍN, 1846), y en las del venezolano José Ramón Yepes (ANAIDA, 1860). Estas narrativas eran conocidas por el lirismo que presentaban, característico del indianismo presupuesto por Diop (2007) como narrativas romantizadas de rivalidades, heroísmo del indígena, bien como las historias de amor entre el caballero español y la joven indígena o entre el indio y la joven española durante el proceso de colonización. Estas perspectivas de las narrativas cambiaron en las últimas décadas del siglo XIX con el surgimiento del Indigenismo y producciones como, por ejemplo, *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner (1854-1909), que introdujo la literatura indigenista en América Latina.

Las novelas indigenistas florecerán muy significativamente a partir de entonces en toda América Latina, en especial en países como México, Ecuador, Bolivia y Perú. Así, en esta investigación, tras la discusión con respecto al origen y desarrollo de movimiento indigenista en América Latina y en Perú y sus perspectivas, se destaca la corriente indigenista como movimiento político-cultural (literatura-artes-sociedad), que buscó situar el indígena como elemento trascendente en la formación de identidad latinoamericana y peruana. Con relación a las narrativas, nuestra hipótesis es que, a partir del cambio del panorama político-económico latinoamericano en la segunda década del siglo XX la literatura se suma al escenario indigenista como discurso político, buscando situar el indígena en la sociedad a partir de una perspectiva realista, exponiendo a la atmósfera de las distintas formas de explotaciones a las que el indígena era sometido, de dominio por parte de terratenientes que les quitaban sus derechos sobre sus tierras y sus modos de vidas.

Según Diop *Aves sin nido* fue responsable por la expansión de la literatura indigenista en Latinoamérica. Además, el autor destaca otros grandes nombres de la literatura indigenista, como *Raza de bronce*, del boliviano Alcides Arguedas (1879-1946), publicada en 1919. Según Diop, la novela se dedica a describir la condición del indio dominado por terratenientes y las escenas descritas son de extrema dureza, todo bajo la ideología política “establecida” en la época. En suma, las novelas indigenistas fueron una manera de dar voz al indígena por las manos de autores indigenistas, que de hecho no eran indígenas, sino intelectuales defensores del Indigenismo, con los daños que la “modernización” ocasionó. En esta afirmación el autor refuerza las nociones de cambios ideológicos en la construcción de la narrativa.

En relación a las novelas más importantes de la literatura indigenista, aparecen en el recorrido de Diop las novelas: *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza, que se centra en la descripción de la explotación y dominación del indígena, tal cual las miserias orientadas por el imperialismo norteamericano; *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría, que tiene como mote la narración de una lucha entre una comunidad indígena y una empresa instalada alrededor de sus agrupaciones; *Hombre de maíz* (1949), del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, cuyo discurso presente en su narrativa está relacionado a la decadencia de una determinada cultura por intervención de otra sobrepuesta.

Además de las novelas mencionadas como las más importantes de la literatura latinoamericana, el autor también cita las mexicanas - *El indio* de Gregorio López y Fuentes, *El resplandor* (1936), de Mauricio Magdaleno, *Balún Calán* (1957), de Rosario Castellanos -, por la dimensión histórica que la literatura indigenista tomó en México. Asimismo, Diop plantea las novelas de proporciones menos destacadas en la novelística indigenista latinoamericana: “*El paisano Aguilar* (Enrique Amorím, 1934; *Pueblo enfermo* (Alcides Arguedas, 1909, *Tungsteno* (César Vallejo, 1930), *Los perros hambrientos* (Ciro Alegría, 1938), *Huairapamushcas* (Jorge Icaza, 1948)” (DIOP, 2007, p. 37).

En esta investigación se explorará la novela indigenista - la cual se considera también como novela cholista - peruana de Ciro Alegría, denominada *La Serpiente de Oro*, considerando la importancia que tuvo el autor en el movimiento Indigenista, especialmente en el movimiento literario Indigenista. Las producciones de Alegría fueron muy relevantes para el florecimiento de la producción crítica en la literaria peruana, según MEJÍA (2015), originando inúmeras discusiones frente a la crítica “canónica” y la crítica del *boom* de la corriente literaria indigenista, por presentar rasgos de modernidad en su proyecto literario, a través del registro de lenguaje popular, la función de relatos orales y etcétera.

Además, esta investigación analiza en la novela las cuestiones memorialísticas, considerando por ejemplo los presupuestos de Maurice Halbwachs en la obra “*A Memoria Coletiva*” (2006). El crítico literario exterioriza la idea de que cuando la memoria de cierto modo se pierde en nuevas sociedades la única manera de dejarlas salvas es por medio de una narrativa. También acerca de esta misma idea, Halbwachs complementa que “as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (HALBWACHS, 2006, p. 80), eso es, la novela indigenista, así como el movimiento indigenista tenía/tiene por función mantener a salvo las memorias indígenas. Así, en los últimos años, muchos estudiosos, historiadores, antropólogos y críticos de

grupos de estudios latinoamericanos pasaron a dedicarse a plantear el contexto histórico del Indigenismo en América Latina, para conocer y comprender su valor histórico-social.

***La serpiente de oro* y su perspectiva en la obra de Ciro Alegría y en la novelística indigenista**

La Serpiente de Oro (1935), es una de las grandes producciones de la novelística alegriana publicada en Santiago de Chile en 1935, tras una pequeña secuencia de adaptaciones de un relato primeramente intitulado “La Balsa”, en seguida llamado “El Marañón” y más tarde denominado “La Serpiente de Oro”. Con la novela adaptada, Alegría obtuvo el primer premio del concurso literario convocado por la editorial Nascimento y como consecuencia del premio, vino la fama que posibilitó más adelante la publicación de sus siguientes novelas: “*Los Perros Hambrientos*” (1939) y “*El Mundo es Ancho y Ajeno*” (1941). De acuerdo con la estimativa de producciones de Alegría y su vida, se infiere que *La Serpiente de Oro* es procedente de los años de 1920, un periodo en que el autor tenía contacto con el escenario que se describe en la novela y personas vinculadas a los hacendados, que compartían con él sus historias oralmente.

Otro punto importante para subrayar sobre *La Serpiente de Oro* está relacionado al termo cholo, o novela cholista, que posee el mismo sentido que mestiza. Eso se debe al hecho de que los personajes protagonistas son mestizos, no indígenas. Sin embargo, tal definición de la novela no la desvincula del Indigenismo por el hecho del estilo a la cual esta se sitúa y su contexto de producción, con la visión realista en su arte narrativo, que da la voz al andino, al indígena. En este sentido, de acuerdo con estudios dedicados a la narrativa alegriana, se destaca el estilo de su narración, que sigue la tradición oral y eso se debe a la experiencia de Alegría con las transmisiones que tuvo contacto durante su niñez, como supone Mejía:

La producción novelística y cuentística de Alegría tiene como fuente y motivación la tradición oral, a través de las historias que el autor escuchó en su niñez; la lectura de los autores clásicos de los diversos géneros literarios (cuento, novela, poesía y teatro); su propia experiencia vital, que comprende tanto el conocimiento del mundo andino como de la realidad amazónica, favorecida por la ubicación de la hacienda paterna. (MEJÍA, 2015, p. 175)

Es decir, la proximidad de Alegría con la tradición oral posibilitó el génesis de su producción narrativa considerada singular.

Sobre *La Serpiente de Oro*, esta presenta diecinueve capítulos enumerados y titulados, que son dispares en lo que se refiere a su extensión. La obra presenta una narración continua sobre un personaje principal - el Marañón-, un imponente río en el interior de los Andes, en medio a la selva

al norte de Perú, y que es el responsable por la dinámica de la vida de los protagonistas, que viven en la orilla del río, en los valles cuya vivencia depende básicamente de la naturaleza, como propone Gustav Siebenmann (1980): “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” (SIEBENMANN, 1980, p. 256). En la narrativa, el valle Calemar se configura como un segundo personaje principal junto a los balseros, que tienen la vida regida por el ritmo del majestoso Marañón. En paralelo, leemos el relato sobre el foráneo - de Lima -, el ingeniero Oswaldo Martínez de Calderón, que viene a la región por interés de explorar los recursos naturales existentes alrededor del río, sin embargo, por subestimar los calemarinos, se muere picado por una serpiente.

Los protagonistas, además del ingeniero limeño, son los que se dedican a los transportes de balsas y a las actividades agrícolas, como la familia Romero: el viejo Matías, Doña Melcha, Arturo Romero, Rogelio Romero, Lucas Vilca. También hay los personajes secundarios conformados por Juan Plaza, Lucinda, Doña Dorotea, Florinda, Doña Mariana Chiguala, Hormecinda, Venancio Landauro, El Encarna, El Cura Casimiro Baltodano, Florencio Obando, Silverio Cruz, El Pablo, El Julián, El Riero y Don Policarpio Núñez. Sobre los personajes, es pertinente aludir que algunos aparecen también como narradores en la novela, como es el caso de Juan Plaza, Lucas Vilca y El Viejo Matías, que narran y participan de la historia y del escenario.

El escenario de la novela es descrito como un ambiente verde-gris, eso se debe a la ubicación del Marañón, que está situado en el interior de los andes y en las fronteras con la selva amazónica, en la región oriental del departamento de Libertad, es donde está situado el Calemar, en un lugar denominado Ceja de Selva, ambiente recubierto de vegetación cerrada, pero que sufre con la deforestación. Como el río corta esta región, hay descripciones de que el terreno es bastante accidentado y tiene como protección una especie de paredes naturales de rocas, pero por la deforestación el peligro de los deslizamientos que pueden alcanzar las pequeñas villas vallinas de los alrededores es constante. Con relación al río que es el principal componente del escenario en la novela, este es el principal canal de comunicación/transporte entre los pueblos vallinos y su formato se asemeja al de una serpiente, que lame la sierra adentro de la selva, es una riqueza natural y monetaria tanto para los calemarinos, como para los que desean explotar sus beneficios comerciales, como el caso de ingeniero limeño. Este conjunto de representaciones transforma el Marañón en *La Serpiente de Oro*.

El desarrollo de la narrativa se da a través del cotidiano de personajes protagonistas calemarinos, sus rutinas, sus riegos y éxitos por los caminos del río. La relación entre los calemarinos y la naturaleza es de reverencia, de respeto y también de aprensión, especialmente cuando se trata del río, así que, el mismo que les sirve como fuente de subsistencia, les puede quitar todo, incluso sus propias vidas. De esta manera, Alegría acentúa la relación de lucha entre la naturaleza y el hombre, y tuvo como fundamento los relatos de que tuvo contacto cuando era niño, para producir la novela *La serpiente de Oro*, que asume explícitamente las características de las novelas de la tierra, por la descripción del escenario, por la disposición de los personajes y sus experiencias en este espacio. En otras palabras, en la perspectiva alegriana, *La Serpiente de Oro* le sirvió de base para seguir produciendo en el género novelístico de la tierra.

Dentro de la novelística indigenista, se destaca *La serpiente de Oro* como una de las más importantes no solo de la producción alegriana, sino como una de las más grandiosas de la corriente indigenista, aunque la novela ha sido denominada novela de cholos, muchos estudiosos e intelectuales - que no hacen parte de la crítica del boom literario indigenista - discuten el hecho de la relación hombre-naturaleza-subsistencia, la característica de la selva, las costumbres oriundas del ser nativo y el interés, por ejemplo, de un foráneo en implantar un sistema de explotación de los recursos naturales existentes en el ambiente descrito. Otro punto importante para destacar es la recepción de su forma de narrar dentro de los parámetros de la literatura - ya por parte de la crítica del boom literario -, como señala Mejía:

Alegría es reconocido como un excelente narrador y fue llamado en su momento “el primer novelista clásico” por nuestro Premio Nobel de Literatura Vargas Llosa. Esta condición se explica por la modernidad de su narrativa, que, mucho antes de la denominada nueva narrativa latinoamericana, cultivó el concepto de novela total y avanzadas técnicas narrativas, además de organizarse sobre una sólida unidad estructural, con lo que logró equipararse a las grandes novelas contemporáneas. (MEJÍA, 2015, p. 179)

También señala Mejía (*Ídem*, p. 170) que los posicionamientos de los críticos siempre estuvieron relacionados al estilo narrativo de Alegría, es decir, sus principales rasgos, la fidelidad a la realidad vital, la valoración de la oralidad, de las vivencias y experiencias testimoniadas, en la novelística alegriana y especialmente en su primera novela.

Así, la novela *La Serpiente de Oro* se consolida como de hecho una novela indigenista crítica, llevando en consideración la realidad palpable de la situación de los que viven en constante relación con la naturaleza y sus recursos, y todavía conservan sus costumbres, o intentan mantenerlos en medio a las explotaciones que les rodean. Estas conservaciones de las costumbres, de la relación con la naturaleza, están vinculadas a la presencia de las memorias y para dar cuenta

de observar estos aspectos en *La Serpiente de Oro*, se hace esencial plantear, primeramente, algunas cuestiones sobre la teoría de la memoria.

Cuestiones memorialísticas en *La serpiente de oro*

Para empezar el análisis, se piensa principalmente en la estilística alegriana en la producción novelística y las constituyentes que basan sus narraciones, en este sentido, las disposiciones de las memorias en la novela *La serpiente de Oro*. Así, según MEJÍA (2015), “en la novelística alegriana, se proyecta la memoria colectiva mediante la ficción” (MEJIA, 2015, p. 230), o sea, Alegría no solo recurre a su memoria, sino también a la de la ficción, por medio de los personajes, para presentar la memoria colectiva de una comunidad.

La Serpiente de Oro se enreda a partir del punto de vista de la vida poblana, del norte y de la sierra peruana, y esta presentación del ambiente se da en el primer capítulo cuando la voz del narrador anuncia en el Capítulo I:

Por donde el Marañón rompe las cordilleras en un voluntarioso afán de avance, la sierra peruana tiene una bravura de puma acosado. Con ella en torno, no es cosa de estar al descuido. Cuando el río carga, brama contra las peñas invadiendo la amplitud de las playas y cubriendo el pedrerío. Corre burbujeando, rugiendo en las torrenteras y recodos, ondulando en los espacios llanos, untuoso y ocre de limo fecundo en cuyo acre hedor descubre el instinto rudas potencialidades germinales. Un rumor profundo que palpita en todos los ámbitos, denuncia la creciente máxima que ocurre en febrero. Entonces uno siente respeto hacia la correntada y entiende su rugido como una advertencia personal. Nosotros, los cholos del Marañón, escuchamos su voz con el oído atento. No sabemos dónde nace ni dónde muere este río que nos mataría si quisiéramos medirlo con nuestras balsas, pero ella nos habla claramente de su inmensidad. (ALEGRÍA, 1993, p. 7).

Así, Alegría recurre a la ficción para rememorar su experiencia de vida, es decir, la novela pasa en el escenario semejante al de la vida del autor en su niñez, así de acuerdo con la idea de Ricoeur (2007), a respecto de la constitución de la memoria por medio de las *lembranças*, que se expresan de manera aislada o conjunta y que dependen de las relaciones referentes al tema o circunstancias. Ahora, tratando de la novela, los puntos de referencia de memorias individuales se encuentran en los momentos de narraciones aisladas de los personajes como en el caso del relato del Viejo Matías en el primer capítulo, quien rescata sus *lembranças* individuales y utiliza las de otros más para reiterar las suyas, cuando comenta el estilo del forastero que llega a la región asociándolo al modo como se visten los vallinos y dice:

Su elegancia resaltaba ante nuestra elemental indumentaria de vallinos: sombrero de junco, camisa de tocuyo, pantalón de bayeta, rudos zapatos u ojotas

chocleantes y acaso también un gran pañuelo rojo que envuelve el cuello defendiéndolo del sinapismo del sol. Su caballo era un zaino grande y bueno, sólo que bisoño en estos lugares y tuvimos que remolcarlo desde la balsa con una soga. El apero relucía en sus piezas plateadas, lo mismo que las espuelas del jinete y la cacha de su revólver, metido en funda que pendía de un cinturón de gran hebilla. El señor era blanco, alto y miraba vivazmente en un juego chispeante de pupilas. Enteco como una caña, parecía que su cintura iba a quebrarse de pronto. Su voz suave y delgada iba acompañada de pulidos gestos de manos. Estaba claro que no era de estas regiones, donde los hombres son cuadrados como las rocas y hablan con voz alta y tonante, apta para los amplios espacios o el diálogo con las peñas. (ALEGRÍA, 1993, p. 11)

Esta penetración de las *lembranças* individuales en las colectivas son esenciales para la labor de las memorias individuales, según la proposición de Halbwachs (2006). El autor defiende el pensamiento de que esta aproximación entre las dos constituyentes de las memorias no modificará el sentido particular que posee la memoria individual. En la novela, el empleo de las memorias casi siempre se intercala en individuales-colectivas al paso que sigue el capítulo, así que, pronto narra un momento común sobre el acontecimiento raro de la llegada del forastero, Osvaldo Martínez de Calderón desde tan lejos hacia aquél lugar tan remoto: “un forastero de tan lejos — ¡dónde diablos quedará esa Lima tan mentada! — es un acontecimiento, y nos ponemos a charlar de todo” (ALEGRÍA, 1993, p. 11). El acontecimiento no es una *lembrança* individual que forma parte solamente de la memoria del Viejo Matías, sino que son *lembranças* colectivas que constituyen ahí una memoria colectiva de una ocurrencia en el espacio vallino, lugar común de los calemarinos.

Otras *lembranças* colectivas que sobresalen en el mismo capítulo están presentes en el diálogo entre el forastero y el Viejo Matías, acerca de la gran corriente del majestuoso río que asoló el valle como nunca había pasado.

—¡Cómo jue la crecida, señor! Se llevó dencuentro to un lao diun yucal y dos balsas questaban más abajo, en el varadero, sacadas aun sitio onde no llegó lagua, dinó hace tiempenque... cual contabel finao Julián.

—¿Mucho, entonces? —inquiére el forastero.

—Cual nunca, señor, dinó haciaños...

—Don Julián es finao hace diez años —aclaro.

—Sí, pue —ratifica el viejo. Y prosigue—: No quedó dinó la balsita el Rogelio, déste —dice señalando al hijo que coquea impasible—, yel cholito luabía hecho como jugando, con palos malos bajaos dentre las peñas e lotra banda. Es tan chiquita, como luabrá visto, que parece puñao e chamiza en medio lagua. Lo peyor era que la gente venía pa quedarse enel frente dispués diaber caminao tantas leguas con lesperanza e pasar. Los más fregaos son los celendinos. ¡Ah, condenaos cristianos! Esos shilicos po vendele sus sombreros a tuel mundo siandan más sea con tuel invierno encima. Otras veces eran negociantes e ganao, o gente e consideración, o inditos tamién. Esa gente ay aguardaba que lo pasáramos. ¡Ah, cristianos! De noche priendían su candelita en el pie dialguna peña que juea como cueva pa hacer e comer. Y estaban tuel día gritando: «vengan a pasarnoooooos»

«a pasarnooooooooos». Y el río que bramaba haciéndose espumarajos y creciendo como cosa e brujería. (ALEGRÍA, 1993, p. 12)

En este caso, como el tema es el río y su majestuosidad hay siempre el encuentro entre las memorias individuales y las colectivas, una vez que el río es objeto de memoria colectiva, por su bravura, su fuerza, su corriente y su preciosidad para la marcha de la vida en el Calemar y en los pueblos vallinos cercanos - Huamachuco y Cajabamba -. En las memorias individuales el río representa además de la significancia conjunta, cachos de *lembranças* que son particulares de cada individuo, como el caso del diálogo continuo del Viejo Matías en el capítulo I, cuando contesta a las preguntas del joven Osvaldo Martínez, exponiendo desde dentro de las memorias colectivas de la desproporcional subida del agua del Marañón las *lembranças* particulares que constituyen su memoria individual, como el hecho de la mula que cruzó el río con las pertenencias de su dueño, de las señora que cruzo el río y de acuerdo con la narración se entiende que estaba embarazada y sufrió un aborto llegando al otro lado del río.

Enseguida, las memorias individuales del anciano se ayuntan a las memorias individuales de Rogelio, su hijo, y forman una memoria colectiva del día en el cual Roger - como era llamado Rogelio familiarmente - cruzó el río a nado para llevar comida a la gente que se quedó al otro lado y el susto que pasó al cruzar el río y la marca que este acto lo regaló en el pecho.

Acostumbrao taba a tirarse diun pedrón que dentra hasta parte jonda peruesa vez taba con quipe, asies que dentró po lorilla nomá. Cuando le faltó piso, comenzó braciando. Bía que velo ondel cristianito nadar echando espuma. Los señores delotro lao le gritaban: «tira, tira, cholito»

Y nosotros que tamién gritábamos: «¡dale, dale!»

Y la mama tamién: «¡dale, Rogito, dale pue hijito, tienes que golver!»

Yel río que bramaba yel quipe parecía solún puntito en medio e los tumbos diagua negra. Pero mi cholo Roge bració duro (¡con veinte años, cómo no!) y jue a dar al mero pie e La Repisa. Los señores lecharon una sogá y salió luego. La güelta, ya sin peso, jue más fácil, pero con to salió abajenque... Vino pa nosotros po las piedras e lorilla y llegó acezando y conel pecho ensangrentao diuna rasmilladura que dejuo jue diun palo e debajo lagua. Unos dijieron quera quel Cayguash le bía dao un zarpazo. (ALEGRÍA, 1993, p. 14)

Además de este ejemplo de encuentro entre las dos memorias, hay en los capítulos siguientes el mismo proceso. Como en las partes de capítulos que serán expuestas adelante.

El capítulo III denominado Lucindas y Florindas, nombres respectivamente de dos muchachas que forman parejas con los hermanos Romero. La primera es una poblana de Shicún, que se convierte en esposa de Arturo - hijo del viejo Matías - y la otra una vallina, vecina de los Romero, que se enamora de Roge. A la medida que se desarrolla el capítulo, se narra el contexto del “casamiento” entre Arturo y la poblana, desde el modo como se conocieron. El punto crucial de la

retomada de memoria es cuando se narra este acontecimiento - del casamiento – a partir de las *lembranças* individuales de los dos hermanos que se van a Shicún por una balsa y, al llegar al pueblo, el joven Arturo se enamora de la jovencilla Lucinda y, por el hecho de enamorarse, acaba por pasar algunas situaciones osadas, tras pedir el permiso de la madre de Lucinda, Doña Dorotea, para que la joven lo acompañara al festejo, como la de meterse en una situación jurídica al pelear con los guardias por Lucinda en la fiesta, al percibir que estos guardias, lo habían interrogado porque estaban interesados en la joven. Tras pelear con los guardias, Arturo y Rogelio se van huidos del pueblo por el alboroto que causaron y junto llevan a la Lucinda.

Más tarde, al narrar lo que pasó desde el baile de la fiesta, Rogelio utiliza su *lembrança* individual y adentra en lo que muy probablemente es una de las *lembranças* individuales de Arturo y Lucinda de aquel espacio de tiempo que se convirtió en un conjunto de memorias individuales de los tres en el campo de una memoria colectiva que es la fiesta del pueblo. Eso ocurre en el siguiente transcurso del capítulo III:

La Lucinda se vuelve miel de caña. El Arturo baila frente a ella «echándole tuel resto» —expresión del Roge— pero la cholita lo vence siempre con un derroche pródigo de esguinces. El basto calzado del cholo, en el zapateo furioso, levanta polvo. Las parejas son incansables. Cada uno con su cada una. El Roge se ha buscado una coteja para no romper el compás y le guiña el ojo al hermano: —Hom, vaya con la suerte e ser mayor y hombre e respeto... (ALEGRÍA, 1993, p. 20)

En el caso antepuesto, las configuraciones de la memoria estarán de acuerdo con las ideas de Halbwachs (2006), de que las *lembranças* individuales casi siempre están abiertas a contactarse con las del otro, como ya mencionado en el inicio del análisis, sobre el relato del Viejo Matías. Hay también la articulación de una memoria colectiva relacionada a la situación de bullicio que los hermanos y los guardias ocasionaron en la fiesta y esta memoria impide por un periodo de tiempo que los hermanos y Lucinda vuelvan al pueblo por el marco que se quedó entre ellos, la fiesta y los guardias.

Otro momento en que vuelve a ocurrir lo mismo con relación al encuentro de memorias es cuando los dos hermanos recuerdan la majestuosidad del Marañón y cómo es su vida de hecho y lo exponen hacia la Joven muchacha.

El Arturo y el Roge recuerdan a su río infinito, grande hasta no alcanzar medida, y piensan con orgullo que ellos no lo desafían desde cuerdas templadas en alto sino en las ágiles balsas libradas a su corriente, a la que vencen día a día. La Lucinda mira al Arturo sintiendo un río desde su vientre a su garganta, salvaje y bello en su ímpetu.
—Lindo ai ser —le dice.

—Cómo no, dejuro... Si quieres, vamonós... Las sogas tan güenas pa los e la jalca. Yo lo paso balsiando... Vamonós, chiná... (ALEGRÍA, 1993, p. 24)

El mismo proceso de configuración de memorias, teniendo en vista las ideas de Halbwachs, ocurre en los capítulos IV, V, VI respectivamente. En el capítulo IV, cuando se invita a Don Osvaldo a quedarse en la casa de Juan Plaza – el hacendado de Marcapata, como lo era conocido –, las *lembranças* individuales de Osvaldo recurren a la *lembrança* del hacendado. Así que, por medio del habla, las constituciones de las memorias se dan para el forastero como recuerdo de cosas y que en algún momento podrá convertirse en recuerdo de un acontecimiento, una vez que encontrar a alguien en aquellas circunstancias con el acento próximo al suyo fue algo eventual. En el caso del hacendado, la cadencia característica se debe a la experiencia pasada en contacto con ella. De acuerdo con Ricoeur (2007), está relacionada a cosas que se agrupan en el cacho de las *lembranças* que constituyen las memorias individuales sobre cosas de que el ser humano aprende y se quedan guardadas, no se pierden, ni se requiere volver a aprender, porque se asimilaron anteriormente. Como el nombre propio de una persona o la dirección de la casa.

Con relación al capítulo V, en la narrativa, se relatan las *lembranças* de un fuerte verano que asoló el Calemar, dejando escazas las aguas del Marañón:

Palizadas no pasaban ya. La balsita del Roge se ufanaba de sus contados palos. La tregua del verano advenía con suavidad de espuma ribereña. La vuelta del agua a sus antiguas lindes dejaba en la playa brazos que daban tentación. Allí colocábamos nasas. El viejo gozaba como un bendito poniendo esos embudos de carrizo o caña brava en las correnteras y no había peje que se escapara. En los remansos, formados al pie de los pedrones, pescábamos con dinamita. Hay que ser mañoso para tener éxito en este trajín. (ALEGRÍA, 1993, p. 47)

La sequía del Río de la Vida - como es tratado el Marañón por los calemarinos -, es una agrupación de memorias colectivas, que otrora se convierte en memoria colectiva. Esto se debe al hecho de que cada uno de los calemarinos/balseros tendrá una *lembrança* individual de su experiencia de ese período en su contacto con la sequía, sea por la dificultad para cruzar el río con las balsas, sea por la manera como el río abunda los peces. Y es importante aclarar desde ya, que el narrador de los sucesos es quien es responsable por tomar las memorias de otros para reiterar la suya, sin modificarla y al mismo tiempo la memoria colectiva se hace con su memoria particular.

En el capítulo VI, la novela tensiona inicialmente para memorias individuales, por tratarse de un traslado de Arturo y Rogelio en el Marañón y que ocasionó mucho tormento. A principio, cuando se piensa en las *lembranças* individuales de tal ocurrido, se considera que estas pertenecen solamente a Arturo y a los hombres que estaban en la balsa, que compartieron el momento de mucha dificultad en las escaleras de rocas que se formaban en el curso del río y que había

dificultado el pasaje de los balseiros, dejándolos en situación de riesgo. De esta manera, considerando las memorias individuales, se acerca de lo que propone Halbwachs (2006), cuando reitera que generalmente uno recuerda lo que fue visto, vivido, sentido o pensado en algún espacio de tiempo. Inicialmente esta es la visión, pero hay la constitución de la memoria colectiva, ya que el sucedido pasó en el pilar de memorias colectivas de valle Calemar. Así son reforzadas las conjeturas con respecto a los peligros del Marañón, que además de ser el río que abunda vida, es por otro lado el río de la sangre. El Marañón en este contexto se aproxima de la figuración de memoria propuesta por San Agustín, que trata la memoria como un lugar, un palacio que guarda tesoros de *lembranças*, cosas que pasaron, que fueron vividas y que sobresalen para el cuadro externo de la vida mediante un recuerdo.

Regresando a los capítulos en destaque con relación a las constituyentes de la memoria presente en ellos, destacaremos primeramente lo que propone Halbwachs (2006), para recalcar la idea de que la memoria colectiva se constituye vehementemente de acuerdo con el espacio y el tiempo. El filósofo plantea que la memoria colectiva mantiene relación estrecha con el tiempo y de eso también se vale Ricoeur (2007), para tratar de lo pasado, subrayando que la idea de que memoria es del pasado. Así, pensando en estas presuposiciones de estos filósofos y observando la novela, se salta al capítulo XV, que es donde sobresale más claramente tal visión. Este capítulo es denominado el retorno de Don Osvaldo y es el momento en el cual el forastero regresa a las cercanías de Don Matías, tras salir para estar con el hacendado Don Juan Plaza. Al encontrarse con Don Matías, los dos rememoran hechos de sus pasados recientes, dando importancia a lo que más ha marcado en sus memorias.

El viejo Matías recuerda que Roge ya no está y enseguida, al paso del diálogo, Osvaldo trata de exponer un sucedido que le causó curiosidad. Osvaldo habla del hecho de que un cura llamado Juiz se relaciona con una mujer, otra india pese el hecho de estar casado y tener un hijo. Y lo que más le causó espanto fue que por una cuestión de venganza de su mujer, él acaba por condenar la otra india a morir quemada. La india tenía fama de bruja y un día el hijo del cura le pide un poco del cerdo que ella había preparado. La india se lo da, pero el muchacho lo come, bebe agua e se queda enfermo y se muere. Entonces la buena india es condenada. Don Osvaldo Describe la escena como:

El gemido de la víctima se silencia, pero los indios siguen echando leña pues se les despierta un furor salvaje, incitados por la mujer del cura quien, pálida y desgredada, clama diciendo que hay que acabar con la socia del Diablo. El cura, de pie a un lado de la hoguera, reza en voz baja y sus manos trémulas apenas logran pasar las cuentas del rosario... El ingeniero se yapa coca y prosigue:

—Una hora después no quedaban sino cenizas. Desde entonces hay en la plaza un círculo árido. La arcilla quemada ha impedido el desarrollo de toda planta, de la más pequeña yerba. Es como la cicatriz de una llaga... Yo lo he visto... (ALEGRÍA, 1993, p. 97)

El contexto de la condenación de la india dejó además de las memorias individuales, que están relacionadas a lo que se vive, un marco de memoria en el lugar donde pasó el ocurrido, emergiendo entonces una memoria colectiva.

En la secuencia, en el capítulo nueve, también aparece Don Osvaldo. Tras el regreso a casa de Don Matías, el foráneo estuvo un poco enajenado, eso lo describe el Viejo Matías. De cierto, él se queda más centrado en su proyecto, a lo que vino a Calemar. Pero su comportamiento había cambiado mucho, hasta la manera como caminaba. Y el Anciano siempre observaba todo en su vuelta, con Osvaldo no sería diferente. Don Osvaldo centrado ahora en fundar su compañía en la región contrató a Julián y a Pablo para ayudarlo en la observación del lugar donde pensaba explorar los recursos naturales de allí, como el Oro en el Marañón - el río abundantemente rico con su forma de serpiente -, ese fue el factor que resultó el nombre La Serpiente de Oro. Como las riquezas y los peligros giraban alrededor del río, también giraba la mala casualidad, es decir, Don Osvaldo el mismo día que planeó todo su progreso, el de su futura compañía, se murió envenenado por una mordedura de una serpiente amarilla como el oro, como una Serpiente de Oro.

Tras la picadura, Don Osvaldo, aunque lleno de sueños se puso como el hombre más solitario del Marañón en aquel momento y nada de lo que Julián y Pablo hiciesen salvaría su vida. Fue una Intihuaraka, no había nada que hacer, así que:

Los cholos lo contemplan en silencio: el Pablo limpiando la fina hoja ensangantada, el Julián mascando su coca y moviendo el checo. Saben que todo auxilio es imposible por tardío y esperan la muerte del joven impasiblemente. Él está pálido como si hubiera muerto ya, pero respira ruidosamente y sus miembros tiritan y se contorsionan. De pronto se queda rígido. Su boca se contrae por última vez y sus ojos se dilatan, como si fueran a saltar de las órbitas, tratando de ver algo entre los borrones de sombra. La caja del tórax se aquieta. Ya se apagan los ojos, vencidos. Lentamente, mientras grazna la muerte en las entrañas, los párpados se juntan como puertas que se clausuran.

—¿Murió?

—Acau, ya murió...

El Julián y el Pablo lo hicieron llegar a Calemar sobre una armazón de varas, cubierto con ramas. El cuerpo se le había puesto negro. Al otro día, después de la noche de velorio, lo enterramos.

Sí: ¡la serpiente de oro! (ALEGRÍA, 1993, p. 103)

El río conocido como el Río de la vida/de la sangre se convirtió también en La Serpiente de Oro y la memoria de Don Osvaldo se juntó no solamente a las memorias individuales, sino que se eternizaría como memoria colectiva del Calemar.

Siguiendo el curso del análisis para el capítulo siguiente, el XVII. Este capítulo se intitula Coca y antes de presentar una sección observada como destaque para el estudio, es esencial hablar de la coca en la novela, que desde el primer capítulo en toda trayectoria de la narrativa se presenta, algunas veces de manera más discreta, otras veces menos, pero siempre está presente en la vida de los cholos, de los balseros y principalmente en la casa de Don Matías. Se observa que masticar la coca es una señal de que la persona empieza a pertenecer a la realidad de la tierra, como en el pensamiento de Don Osvaldo, cuando se quedó pensativo sobre el rumbo que su vida había tomado en el valle, antes de su partida:

¿Qué? Y se echa a pensar en su situación, en haber cambiado tanto, llegando hasta a mascar coca y dormir con los cholos, y a sobrevivir con una rara reciedumbre a las penalidades, y a creer aun en cuentos de penas. Y advierte que ya no es el limeño de otrora sin ser tampoco un hombre del Marañón. Y nuevas dudas vienen a roer su entraña dolida. (ALEGRÍA, 1993, p. 102)

La coca estaba presente en la relación de los calemarinos natos con la naturaleza, así como el río con la vida de esa gente, pero su destaque se da sobre todo en el capítulo XVII, en la vida de Lucas Vilca, como se puede ver abajo:

No, no quisiera estar solo.
Y la coca amarga, siempre amarga. Ni el sueño viene.
A ratos pienso que tal vez la mañana, con su luz esplendente y su alborozo de pájaros felices, me va a devolver la tranquilidad, y la alegría de siempre va a correr por mis venas. La alegría de vivir, de sembrar y cosechar, de cruzar el río una y otra vez, de oír el vasto murmullo de la floresta y el correr imperturbable de las aguas eternas...Mas la coca amarga y la coca no miente. Algo malo se planta ante mi paso. Pero acaso no. ¡Qué no sabrá la coca amauta! Seguro es que mi coca solamente me hace vigilar los momentos, otear la vida a fondo, rastrear huellas que ignoro. La hoja es sabia y puede ser que me diga lo bueno cualquier día y yo encuentre mi calma en toda su plenitud. ¡Así amanezco y anochezco muchas veces! Pensando en mi coca, preguntándole a mi coca amarga, ¡pidiéndole consejo y esperando que endulce mi boca con aquella dulzura que es el milagro mismo. (ALEGRÍA, 1993, p. 106)

El relato destacado es de Lucas Vilca, cholo amigo de los Romero, que posee un cultivo de coca y que se ve enamorado de Florinda – la que estaba enamorada del finado Rogelio -. Vilca ya no consigue contener lo que siente por la muchacha, todo lo que quiere es compartir con ella sus buenos sentimientos. Florinda estuvo un buen tiempo muy triste, pero volvió a cantar, a sonreír, a vivir y Vilca la veía como una de las maravillas de aquél escenario bello y salvaje, pero temía no ser correspondido. Eso le causaba angustia y tristeza, desabor a la vida, ni más la coca amarga no le

relajaba, solo se hacía amarga y su vida lo mismo. A lo mejor, la coca también podría darle una respuesta, si creyera. Así, algún día podría despertar a ver las bellezas de la vida, de la naturaleza. Esperaba en la coca la respuesta de su calma, de su alma y encontró en la coca el milagro que esperó en ella, cuando por fin se ve correspondido por Florinda.

Después de relatar el proceso de su conquista, Vilca complementa:

Ahora nos perdemos en la profunda floresta de tendones y músculos ardidados, de dulzura y de queja, de estertor y agonía, donde raíces antiguas como el hombre se ahondan y arraigan nutriéndose de sangre.

Luego me contó —y yo la oí con el alma puesta en la hoja bendita— que esa noche había soñado conmigo y que estábamos junto al río.

Fue con el ají y una tarde, después de hablar con don Pancho, volvimos juntos a mi choza. Así es como la Florinda ha llegado a ser mi mujer.

La coca me la dio. (ALEGRÍA, 1993, p. 109)

Por haber creído en la coca, en su pedido, esta se convierte en milagrosa y pasa a hacer parte de la memoria individual de Lucas Vilca y se añade a la memoria colectiva del Calemar, por haber pasado el suceso en tal lugar.

Ya acercándose del fin de este análisis en este estudio y, antes de seguirlo, es pertinente señalar sobre la cuestión de los saltos en algunos capítulos. Considerando la estilística de la novelística alegriana, según Mejía (2015) su producción se basa principalmente en su experiencia de vida, así que la constitución de su narrativa sigue parámetros semejantes de técnicas de rememoración. Por ello, llevando en cuenta la secuencia narrativa de Alegría hubo entonces la posibilidad de realizar este salto, pues los capítulos no destacados presentan la misma disposición estilística, los relatos son particulares - de memorias individuales - y que acaban reflejando en el conjunto, en la colectividad, por la ubicación de la cosa pasada, convirtiéndose en memorias colectivas. Volviendo al análisis, ya en el capítulo XIX, se destaca una cita de la novela para empezar. La voz del narrador dice:

Como ayer, como hoy y como mañana, el río brama contra el peñón que defiende a Calemar arriba, al comienzo del valle. El peñón resiste y nuestra tierra permanece. Pero los cholos somos de la corriente más que de la tierra pues “no le juímos poque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida”. (ALEGRÍA, 1993, p. 114)

El destaque claramente presenta la relación del hombre con la naturaleza, con el río, con la vida, con sus modos de ser, de vivir, de relacionarse con el medio, con las personas. En este capítulo especialmente, se relata mucho la vida, los sucesos pasados en el Valle, las personas que pueden llegar con sus ambiciones por los recursos de la región, de los peligros existentes ahí, bien como los del río con su bravura e impetuosidad y la selva con sus sorpresas que llegan como la serpiente de oro, que detiene al hombre y su superioridad. Muchos fueron los que llegaron/pasaron

por la región huyendo o buscando por “progreso” personal y “beneficios” comunes, pero solo los que pertenecen a tal realidad permanecieron.

Otro punto importante para destacar está relacionado a la reflexión de Don Matías con respecto a los malos que hay en los lugares y en algunas personas - la miseria, la enfermedad, la avaricia el odio, y la opulencia, la ambición -, y uno que existe en todos los lugares, el desaliento.

¿Saben como jue quel Diablo echó los males?

—Yo sí —dijo el Arturo—, pero los otros tal vez no...

—Cuenta, cuenta, don Matish —pidieron varias voces. Y el viejo repuso:

—Entón voya contales y no lolviden po ques cosa quiun cristiano debe tenela presente... Y relató la historia que nosotros no olvidaremos jamás y que diremos a nuestros hijos con el encargo de que la repitan a los suyos, y así continúe transmitiéndose, y nunca se pierda. (ALEGRÍA, 1993, p. 116)

Don Matías relata en la novela que cuando el diablo salió a vender los males nadie creía ser un mal y por eso nadie lo compró. Así que, por rabia el diablo distribuyó sin pago este mal por todo el mundo y que a lo mejor es él, pero lo que alguien puede tener es el desaliento. La historia narrada se quedó en la memoria de los que escucharon y Lucas Vilca afirma mantenerla, transmitiéndola de generación en generación. Halbwachs (2006), afirma que la memoria, cuando de cierto modo se pierde en nuevas sociedades, la única manera de dejarla salva es por medio de una narrativa, o sea, relatándola a otros, como prometió Vilca, y así preservando su cultura. Para finalizar el análisis se destaca el siguiente fragmento del capítulo XIX:

Y el río nos oye y rezonga como siempre, calmo en verano y bravo y omnipotente en invierno. Entonces una balsa es nuestro mismo corazón lleno de coraje. Si morimos, ¿qué más da? Hemos nacido aquí y sentimos en nuestras venas el violento y magnífico impulso de la tierra. En la floresta canta el viento un himno a la existencia ubérrima. El río ruge contra nuestro afirmativo destino. Los platanares hacen pendular apretados racimos, los paltos y las lúcumas hinchan frutos como senos, los naranjos ruedan por el suelo esferas de oro y la coca es amarga y dulce como nuestra historia.

Los peñascales —hitos de la tierra— trepan hasta el cielo para señalar a los hombres estos valles, en donde la vida es realmente tal. (ALEGRÍA, 1993, p. 120)

Este último fragmento es el resumen de como se conforma el hombre vallino, calemarino en el ambiente del interior de los andes, de la sierra, de la selva. Es el resumen de la figura del hombre y su relación con la naturaleza.

Esta fracción de la narrativa representa lo que Ciro Alegría pretende presentar al mundo, acerca del hombre de la tierra, con las fragilidades, las particularidades, las bellezas y sus miserias. Alegría buscó dar la voz al andino, aquél que es casi olvidado en el interior de la sierra.

De este modo, tomando como base los presupuestos relacionados a la memoria supra mencionados a lo largo de este tópico, se puede decir que la novela *La Serpiente de Oro* se sitúa como el palacio de las memorias, como lo señala San Agustín (2001), que se divide de dos maneras - memorias individuales y memorias colectivas/*Coletivas* - y en esas divisiones están las habitaciones - personas y lugares - con sus armarios que también se dividen en dos partes - memorias individuales y colectivas para guardarlas en cajones distintos - cachos de memorias - momentos, hechos, cosas pasadas y que sobresalen a medida que las relaciones entre el tema y las circunstancias son atinentes entre sí.

De esta manera, la obra *La Serpiente de Oro*, se configura como una memoria individual - porque Alegría la produjo a partir de su experiencia -, con auxilio de memorias de otros - los relatos, las historias que escuchó de otras personas en su experiencia -, formando entonces una colectividad de memorias a las cuales sobresalen en el contexto de necesidad de rescate de la memoria andina, la cual empezaba a perderse en el contexto del Indigenismo, por cuestiones de intereses propios de los que defendían el “progreso indigenista”, sin respetar la historia del indígena, haciéndole reducir tremendamente sus costumbres y su vida real. Por ello, tras toda la observación de la novela en su esencia y estilo, esta se conforma como obra indigenista independiendo del factor de los personajes protagonistas que se denominan Cholos - Mestizos -, por el contexto en la cual fue producida, por quien - nombre del movimiento indigenista literario - y para qué - con el intuito de dar voz a los indígenas -.

Consideraciones finales

Ciro Alegría, en su estilo y esencia, buscó situar el indígena en el centro de las narrativas relacionadas a ellos y por medio de las narrativas proporcionó dar la voz a personajes que no tenían privilegios ni mismo en su propia historia. Además de esa perspectiva, su obra ocasionó muchas discusiones por parte de la crítica literaria indigenista y de la crítica canónica, por presentar en su género literario la función crítica por medio de la utilización del lenguaje popular y principalmente la relación entre configuraciones de la memoria y la tradición oral, lo que desencadenó una ruptura con el canon literario y posteriormente generó los estudios dedicados a explorar las obras alegrianas. Estos estudios proporcionaron mayor difusión de las producciones de Alegría y mayor conocimiento del género literario indigenista.

A partir de las teorías sobre las configuraciones de la memoria y el análisis de *La Serpiente de Oro*, se observó que Ciró Alegría, por medio de su experiencia, se apropia del espacio de la

literatura indigenista con autenticidad y fidelidad a la realidad de los hombres de la tierra y que esa característica influyó en la producción literaria del siglo XX, con respecto a la figuración del indígena en las narrativas producidas hasta entonces.

Durante el boom del Indigenismo las costumbres y la vida de los indígenas, con propósito del Indigenismo integracionista, habían cambiado mucho y las memorias se perdían en la nueva sociedad. Así que, Alegría junto al movimiento indigenista social, refutó el movimiento integracionista con acciones que preservaba la memoria indígena y que denunciaba las miserias en las cuales vivía en hombre andino. De eso se valieron los investigadores alegrianos, para difundir la literatura indigenista, la obra de Alegría y las memorias de los indígenas y pueblos andinos e interioranos, de modo que se considere en la actualidad sus particularidades y se promuevan acciones que mantenga viva la cultura indígena, sin olvidar los indios.

En *La Serpiente de Oro*, especialmente, Alegría explana las memorias de los cholos de modo que se puede asociar al Indigenismo expuesto en la historia del movimiento indigenista. Así, se concluye el estudio considerando que la narrativa cumple el papel de, además de relatar los hechos, transmitirlos de generación en generación, como propone Halbwachs (2006), al decir que la memoria de cierto modo se pierde en nuevas sociedades y la única manera de dejarlas salvas es por medio de una narrativa. En este sentido, Ciro Alegría cumplió su parte con la obra *La Serpiente de Oro*.

Referencias

ALEGRÍA, Ciro. **La serpiente de oro o el río de la vida** (1935). Ed: ESCOBAR, Alberto Lima: Lumen, 1993.

BAUD, Micheil. **Intelectuales y sus utopías: Indigenismo y imaginación de América Latina**. Amsterdam: CEDLA, 2003.

DIOP, Papa Mamour, “**Recorrido de la literatura indigenista del siglo XX en Latinoamérica: análisis de una muestra de novelas**”, en Oigia. Revista electrónica de estudios hispánicos, n.º 1, enero 2007, pp. 31 a 40. (<http://www.ogigia.es>)

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

MEJÍA, N. S. 2015. **Tradición oral y memoria colectiva en la novelística de Ciro Alegría**. Universidad Nacional Mayor De San Marcos: Facultad De Letras y Ciencias Humanas Unidad De Posgrado, Lima – Perú, 2015.

SIEBENMANN, G. (1980). “La serpiente de oro”, novela cholista. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, 255. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110255A>

Como citar este artículo:

ALBUQUERQUE, R. S. PEREIRA, W. M. Las configuraciones de la memoria en la novela indigenista. **Revista Narrares** – V.1, N.1, Jan-Jun, 2023, pp. 119-138.