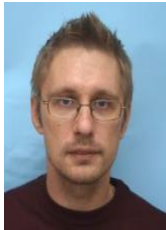


# LA DESMESURA EN LA NOVELA DE LA SELVA *LA SERPIENTE DE ORO* DE CIRO ALEGRÍA

Roman Zařko  
Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina de Praga  
zatkor@seznam.cz



*Roman Zařko cursó estudios de Filología Hispánica en la Facultad de Filosofía de la Universidad Carolina de Praga. Su tesina la escribió sobre el tema: "El momento de rebelión en las novelas Doña Perfecta y Doña Bárbara". En la actualidad está realizando estudios de Doctorado en la universidad praguense. El tema de su tesis doctoral es: "La poética de la desmesura en la novela de la selva hispanoamericana".*

**Abstract:** The present article analyzes the mechanism of fusion between different formal and thematic elements in the novel of the Peruvian author. The result of this method are new forms and nuances into the text, combined in a continual process which permits to the lector or the receptor to find new interpretations of the literary work. This concept of continual movement in the novel *The Golden snake* is established according to the Jan Mukarovsky's study: *Intentionality and Unintentionality in art*. Here the Czech theorist defines the motion of elements which compose an artwork. This procedure was used to explain the non-demarcation of the analyzed novel.

**Keywords:** *Ciro Alegría*, virgin forest, fusion, spontaneity, expansion

## 1. Introducción

La novela *La serpiente de oro* (1935) es una de las obras más destacables de su autor. Fue escrita en Santiago de Chile durante el exilio del escritor peruano, período en el cual culmina el proceso de maduración literaria de *Ciro Alegría*.<sup>1</sup>

Desde el punto de vista temático, esta obra pertenece al grupo de las "novelas de la selva", en las que llegado el siglo XX, los autores se desprenden de la imagen de una naturaleza apaciguadora y amiga, surgiendo expresiones como "la cárcel vegetal", "el laberinto" o "infierno verde" que caracterizan a una naturaleza poderosa y enemiga a la que el hombre debe enfrentarse. Este choque da lugar a una lucha desigual entre ambas partes que el ser humano, en su consecuencia final, no puede ganar.

Desde el momento en el que fueron puestas las bases de este subgénero literario, las novelas de la selva han contado con un amplio público siendo leídas y releídas de forma continuada hasta nuestros días. Esto se puede deber, en

---

<sup>1</sup> OVIEDO José Miguel, (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, p. 462.

primer lugar, a que el espacio novelesco de la selva es un espacio que siempre supo variar acoplándose a las exigencias del lector, emergiendo primero desde su interior leyendas sobre ciudades maravillosas (el reino de las Amazonas, el Paititi) y tesoros inimaginables, identificándose después su espacio con un paisaje idílico o *locus amoenus* en el que se destacan las bondades de sus bosques, montañas y ríos, transformándose finalmente, ya entrado el siglo XX, en aquella selva enemiga y devoradora de hombres.<sup>2</sup>

Debido a este último aspecto mencionado – la lucha entre el hombre y la naturaleza –, se puede sentir en este tipo de obras una tensión o una corriente que acaba arrastrando al individuo de manera incontrolada. El protagonista no es capaz de hacer frente a esta fuerza que penetra en su mente, le hace obrar de manera improvisada y, en muchas ocasiones, de manera equivocada.

Por otro lado, las novelas de la selva son también obras que presentan en su estructura una gran variedad de recursos literarios y formas que utiliza el autor e identifica el lector que permiten la versatilidad en las interpretaciones de estas novelas, interpretaciones que siguen emergiendo y no cesan en el tiempo.

Cuando en nuestro estudio hablemos de la desmesura en la obra de Ciro Alegría, nos referiremos principalmente a estos dos aspectos:

- En primer lugar se trata del enfrentamiento del mundo del hombre y la naturaleza en el que los elementos naturales ejercen su dominio sobre la mente de los protagonistas. La desmesura se definirá en este caso desde el *punto de vista temático* y en relación con la psicología de los personajes.

- En segundo lugar nos fijaremos en la estructura de la obra y en la tensión que pueda producir la heterogeneidad de los elementos que la constituyen. Se trata de una serie de técnicas y recursos formales que hacen que los diferentes componentes de esta novela se fusionen dando lugar a nuevas realidades en la obra. En este segundo caso la desmesura se verá desde el *punto de vista formal del texto* y será valorada desde la perspectiva del receptor de la obra literaria – el lector.

Una vez expuestas estas dos posiciones, podemos formular una definición más general de nuestra visión de la desmesura en la literatura: se trata de una serie de elementos y recursos literarios en base a los que una obra se ve enriquecida, es arrancada de la regularidad, de lo ordinario y lo estéril, dando lugar a un texto dinámico con espacio para nuevas versiones interpretativas, produciéndose por otro lado cambios bruscos en las escenas descritas.

En el primer capítulo de nuestro estudio nos fijaremos en el punto de vista formal del texto en la novela de Ciro Alegría, donde la oralidad juega un papel elemental en la estructura de la obra.

En un segundo capítulo pasaremos a analizar los elementos de la naturaleza que en la novela *La serpiente de oro* vienen centrados en la selva y el Maraón,

---

<sup>2</sup> AÍNSA Fernando (2006), *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana, p. 51 – 60.

el gran río peruano que dicta el destino de los balseros y los habitantes que viven a sus orillas.

## **2. La desmesura desde el punto de vista formal del texto (Incorporación de la oralidad al texto escrito)**

Cuando el 1943 el lingüista y teórico literario checo Jan Mukařovský publicara su estudio *Intencionalidad y no intencionalidad en el arte*, describió la obra de arte (en nuestro caso una obra literaria) como un signo unificado que el receptor percibe en su conjunto.

Según Mukařovský, esta visión del conjunto de la obra se da gracias a una fuerza interior, una "intención semántica unificadora, que es esencial para el arte y que se manifiesta en toda obra artística."<sup>3</sup> Mukařovský denomina esta intención como "gesto semántico".

Esta intención semántica (intencionalidad) descrita por el teórico literario checo se podría identificar con la homogeneidad e incluso regularidad de las formas en una obra de arte. En el polo opuesto de esta unificación se encuentran los elementos no intencionales, es decir, aquellos que sobresalen, que se desvían y alteran esa fuerza de unión y el carácter general de la obra.

Jan Mukařovský sugiere, además, para establecer qué componentes en la obra de arte son intencionales y cuáles no, realizar un análisis de dichos elementos desde la perspectiva del receptor (lector) de la obra y no desde la perspectiva del autor, ya que:

*"todo aquello que es realmente no intencional desde el punto de vista del origen de la obra, puede manifestarse en la obra como intencional; y viceversa, lo que da la impresión de ser no intencional en la obra, pudo haber sido introducido en ella intencionalmente. Además, en ausencia de testimonios directos, a menudo es muy difícil, o hasta imposible, establecer qué es genéticamente intencional o no intencional en una obra de arte."*  
(MUKAŘOVSKÝ, 2000: 432)

Es entonces el receptor cuya visión de una obra de arte marca la proporción entre lo intencional y no intencional. Desde este punto de vista la definición de ambos polos puede tener un carácter muy individual. Cada receptor (lector) puede darle una visión diferente a una obra (literaria) cambiando las proporciones de lo intencional y lo no intencional en cada caso. Por tanto, el gesto semántico puede ser designado como una intención semántica concreta pero cualitativamente no predeterminada" (MUKAŘOVSKÝ, 2000: 438).

---

<sup>3</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan p. 437

Sin embargo, el proceso por el que son calificados de intencionales y no intencionales los diferentes componentes de la obra no sólo tiene que ver con la individualidad del receptor en cada momento. La proporción y el carácter de dichos elementos es un proceso dinámico que va cambiando en el tiempo:

*"Sin embargo, todo elemento no intencional pasa con el tiempo al interior de la construcción artística de la obra, comienza a ser percibido como parte de ésta y se convierte en intencionalidad. (...) Pero si una obra artística sobrevive a la época de su origen y si después de un tiempo vuelve a funcionar como una obra viva, vuelve a despertar en ella la no intencionalidad, pues esto es lo que hace percibir la obra como un hecho espontáneamente actual."* (MUKAŘOVSKÝ, 2000: 442)

Estas ideas sobre el *proceso continuo* mediante el cual los diferentes componentes en la estructura de una obra van perdiendo y recuperando su no intencionalidad y la *no predeterminación* de dichos elementos pertenecen a los aspectos más importantes en cuanto a la visión de la desmesura en la estructura de una obra literaria.

En relación con la dinámica o movimiento continuo en la estructura de una obra cabe mencionar también la teoría de *la creación continua de imprevisible novedad* del filósofo francés Henri Bergson, quien afirma que "la realidad es un crecimiento global e integral, una invención gradual, una duración: algo como un globo elástico que se expande lentamente, adquiriendo a cada momento formas inesperadas."<sup>4</sup>

El resultado de estos movimientos da lugar al proceso dinámico mencionado, en el que las diferentes partes que componen la obra literaria se van expandiendo y entrelazándose continuamente siendo esta continuidad del proceso y esta transposición de los diferentes elementos los que aplicaremos a la oralidad en nuestra novela.

La obra de Ciro Alegría es caracterizada por Lucrecio Pérez Blanco "como un canto épico al hombre de Calemar ... en el que se canta la «hazaña diaria» del hombre que lucha con el río Marañón."<sup>5</sup> La muestra de la oralidad en *La serpiente de oro* se puede relacionar con la vida del propio autor de la novela, Ciro Alegría, el cual vivió en diferentes ambientes rurales fuertemente vinculado al trabajo agrícola, complementado con esas historias y leyendas que había escuchado de narradores orales. Como resultado de este influjo, aparecen en el texto diferentes relatos intercalados en el argumento principal de la obra, tales

<sup>4</sup> BERGSON Henri (2003), *Myšlení a pohyb*, Praha, MLADÁ FRONTA, p.104. Traducción de Roman Zařko del original: Skutečnost je globálním a nedílným růstem, postupným vynalézáním, trváním: něco jako elastický balon, jenž se zvolna rozpíná, nabývá v každém okamžiku neočekávaných podob.

<sup>5</sup> PÉREZ BLANCO, Lucrecio (2005), *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias, p. 18. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf>

como el relato de Don Matías, Silverio, Osvaldo ...etc. Para Pérez Blanco esto sucede "porque el pueblo cholo, para Ciro, es aprendiz y maestro de relatos."<sup>6</sup>

La obra está narrada de forma alternada en primera y tercera persona, dependiendo del protagonista que, junto al relato principal, recopila lo escuchado o lo vivido. A lo largo de la obra descubrimos que el narrador de la historia es el cholo Lucas Vilca.

Detrás de este narrador Pérez Blanco detecta además al propio Ciro Alegría. Para ello se basa en el recurso de la lengua y en la doble actitud lingüística de relator – protagonista al darse cuenta que "Lucas Vilca, como cholo, entabla diálogo en el lenguaje por ello usado, pero como narrador usa una lengua culta."<sup>7</sup> De esta forma el registro lingüístico va cambiando, dependiendo de si Lucas Vilca actúa como narrador – autor o como personaje del mundo de Calemar.

Cuando definimos más arriba la desmesura de una obra, dijimos que los caracteres principales que la componen son la transponencia de diferentes elementos y la continuidad de dicho proceso. En Lucas Vilca se unen ambos aspectos. La persona del autor – protagonista y el entrelazamiento del lenguaje culto – lenguaje hablado se van alternando a lo largo de la obra.

Así, por ejemplo, en el capítulo 17 se da una escena en la que el narrador habla utilizando un lenguaje culto, pasando a conversar con don Pancho, padre de Florinda, usando el lenguaje hablado:

*"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...*

*-Porai oigo un canto.*

*-La mama le mandesto pa que tamién lo lave...*

*-Porai ta, dejuro...*

*-¿Y vos? – pregunta el viejo afilando una sospecha en el destello fugaz de sus ojillos suspicaces.*

*-Puacá, cortando carrizo a ver si armo antaras... Los bambamarquinos siempre quieren...*

*-Ajá, ta güeno, hom..."<sup>8</sup>*

Inmediatamente después sigue el texto narrado en lenguaje escrito:

<sup>6</sup> PÉREZ BLANCO, Lucrecio (2005), *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias, p. 16. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf>. cit. In: ALEGRÍA, Ciro (1959), *Novelas completas*, Madrid, Aguilar, p. 49.

<sup>7</sup> PÉREZ BLANCO, Lucrecio (2005), *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias, p. 15. [on-line]. En: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf>

<sup>8</sup> ALEGRÍA Ciro (1985), *La serpiente de oro*. Fuenlabrada (Madrid), Planeta-Agostini, p. 151.

*"Don Pancho se aleja silbando y tropezándose en las raíces de los carrizos. Desde ese día soy yo mismo y soy otro. Me siento solo en esta choza."*  
(ALEGRÍA, 1985:151)

Además de esta mezcla de lenguaje culto – lenguaje cholista, la obra de Ciro Alegría presenta todo tipo de narraciones en las que la figura del relator omnisciente se convierte en narrador no omnisciente o no fidedigno, apareciendo pasajes en los que se pierde la visión de la realidad textual privilegiada del narrador omnisciente, apareciendo puntos en blanco o sucesos inexplicables dentro de la obra. Estos aspectos serán objeto de estudios posteriores.

### **3. La desmesura desde el punto de vista temático (El río Marañón como fuerza indomable)**

Cuando hablamos en la obra de la desmesura desde el punto de vista temático, dijimos que centraríamos nuestra atención en el río Marañón pues es él la fuerza incontrolada que juega con el destino tanto de los habitantes que viven a sus orillas como de los forasteros que se acercan a sus aguas caudalosas.

El origen de la desmesura del río Marañón se podría buscar en la inestabilidad y la ambivalencia de los caracteres que presenta este elemento de la naturaleza. En la obra de Ciro Alegría el río es el símbolo tanto de la vida, como de la muerte.

Zdeňka Kalnická ve en su obra *Arquetipo del agua y la mujer* (Archetyp vody a ženy), en un principio, la imagen del agua como símbolo de vida, de la mujer y de la maternidad que se refleja ya en los mitos antiguos, en los que se identifica a este elemento de la naturaleza con la imagen de la Gran Madre, la cual es parte inseparable del ciclo de vida y muerte.

En el mundo greco-romano, tal como indica Kalnická, se identificaba al agua con la diosa Isis. El culto hacia esta diosa provenía ya de Egipto, donde el agua y sobre todo el río Nilo tenían y siguen jugando un papel muy importante en la vida de sus habitantes.

En los libros egipcios sagrados se cuenta que: “Al principio estaba Isis, la más Mayor de las Mayores. (...) Su naturaleza sagrada (sangre y leche) mantiene a los dioses y al resto de las criaturas en vida.”<sup>9</sup>

Por su parte, Gaston Bachelard se une en su obra *El agua y los sueños* a esta visión del agua como símbolo de vida. Según el filósofo francés es posible

---

<sup>9</sup> KALNICKÁ Zdeňka (2007), *Archetyp vody a ženy*. Brno, Emitos, p. 28. Traducción de Roman Zaťko del original: „Na začátku byla Isis, Nejstarší ze Starých. (...) “Její posvátná podstata (krev a mléko) udržuje bohy a všechna další stvoření naživu.“

buscar esta imagen incluso más adentro, antes aún del nacimiento del hombre, pues el embrión *nada* en el lecho de la madre rodeado de agua. Flota tranquilamente, casi sin moverse, sintiendo a cada momento el amor maternal.

Sin embargo, no sólo el río, sino también el mar es un símbolo de vida para Bachelard:

*Sus aguas "son densas de toda clase de átomos grasos, apropiados para la blanda naturaleza del pez, que perezosamente abre la boca y aspira, nutrido como un embrión en el seno de la madre común. ¿Sabe lo que traga? Apenas. El alimento microscópico es como una leche que viene a él. La gran fatalidad del mundo, el hambre, sólo existe en la tierra; aquí está prevenida e ignorada. Ningún esfuerzo de movimiento, ninguna búsqueda de alimento. La vida debe flotar como un sueño."*<sup>10</sup>

El agua, sin embargo, puede ser también el símbolo de la muerte. Kalnická advierte que incluso la diosa egipcia Isis "tenía su hermana gemela, Nephys, que representaba la versión egipcia de la Vieja de la muerte."<sup>11</sup>

En la obra de Bachelard también se cumple esta ambivalencia. El agua, la sustancia de la vida, se convierte también en la sustancia de la muerte. Para demostrarlo, Bachelard menciona por ejemplo la manera de la que algunas culturas se deshacían de los restos mortales de sus muertos. El hombre "era entregado al agua, abandonado a las ondas" (BACHELARD, 1978: 113).

Si ahora regresamos a la novela *La serpiente de oro*, podemos observar que el carácter ambivalente del agua en esta obra es evidente.

En un principio, el río Marañón es un símbolo de libertad y un medio de vida para los balseros de Calemar que gracias a él tienen un oficio para ganarse la vida. Es también el río el que les da de comer, pues de él sacan sus peces.

Cuando los hermanos Rogelio y Arturo huyen de la ciudad de Sarentino perseguidos por los guardias, se refugian en el valle del Marañón, junto al gran río, donde los guardias no pueden darles alcance:

*"Los dos y la Lucinda se escondieron en un carrizal y los viejos dijeron que ya vivían en las alturas, por allí por Bambamarca, más allá quien sabe.*

*En el resto del valle tampoco supieron dar razón:*

*-Nuay, se jueron hace tiempazo –decían.*

*Y aunque el Teniente Gobernador afirmó lo mismo, los guardias se marcharon después de buscar tres días, inclusive en el carrizal."*<sup>12</sup>

<sup>10</sup> BACHELARD, Gaston (1978), *El agua y los sueños*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 180-181.

<sup>11</sup> KALNICKÁ, Zdeňka (2007), *Archetyp vody a ženy*, Brno, Emitos, p. 28. Traducción de Roman Zařko del original: „*měla svojí temnou sestru-dvojče, Nephys, která představovala egyptskou verzi Stařeny smrti.*”

<sup>12</sup> ALEGRÍA, Ciro (1985), *La serpiente de oro*. Fuenlabrada (Madrid), Planeta-Agostini, p. 43.

Es, sin embargo, el mismo Marañón también un símbolo de aquella fuerza indomable, aquel caudal traicionero que no sólo salva, sino que también encarcela a Rogelio y Arturo, dándole la muerte a uno de los hermanos.

Sucedió en un tramo peligroso del Marañón llamado la escalera, donde el río castigó la osadía de Rogelio por insistir en cruzarlo por la noche y no esperar a la mañana siguiente:

*"-Nues tan fácil –se aferraba el Arturo–; ya pa loración ese sitio ta muy escuro... Repara pal sol... onde queda tan estrecho casi ni luz hay en el mesmo día... Repara pal sol hom... (...)*

*Pero el Rogelio no estaba para convencerse:*

*-Ba, hom... Yo e pensaba güenazo. Vamos nomá... Sí pasamos, hom... (...)*

*-Güeno, pué..." (ALEGRÍA, 1985: 70-71)*

Unos momentos después comenzó la tragedia:

*"Faltaría una cuadra para entrar al tumulto roquero cuando, de súbito, las palas se hundían baldíamente, el agua pasa sin llevarlos, la balsa se aquieta en medio del río con una terquedad extraña." (ALEGRÍA, 1985: 72)*

Siguen momentos de verdadera incertidumbre, en la que los hermanos son conscientes de su situación.

Boris Uspenskiĵ describe en su libro *Poética de la composición* (Poetika kompozice) dos formas principales de describir el comportamiento de un personaje en relación con la psicología de los protagonistas:

*"1. Desde el punto de vista de un observador indirecto (...) En este caso se describe sólo el comportamiento accesible a la observación indirecta.*

*2. Desde el punto de vista del propio personaje – o del observador omnisciente, el cual tiene la capacidad de penetrar en su estado interior. En este caso se describen procesos (sentimientos, pensamientos, experiencias etc.) que no pueden ser accesibles a una observación indirecta..."<sup>13</sup>*

Dicho esto, y si nos fijamos en la intensidad de la escena en *La serpiente de oro*, observamos que se trata de un verdadero momento psicológico de la novela, en el que predomina la visión interna en la descripción de los personajes. Ciro Alegría – Lucas Vilca nos cuentan al detalle qué es lo que sienten o piensan los hermanos en todo momento:

<sup>13</sup> USPENSKIĪ, Boris (2008), *Poetika kompozice*, Brno, Host, p.108. Traducción de Roman Zařko del original: „1. Z hlediska určitého nepřímého pozorovatele. (...) V tomto případě se popisuje pouze takové chování, které je dostupné nepřímému pozorování. 2. Z hlediska onoho člověka samotného – anebo vševědoucího pozorovatele, který má schopnost proniknout do jeho vnitřního stavu. V tomto případě jsou popisovány takové procesy (pocity, myšlenky, prožitky atp.), které v zásadě nemohou být dostupné nepřímému pozorování ...“



*"El Rogelio se siente culpable y reitera su propósito de tirarse al río y llegar a esa peña de la izquierda (...) El Arturo se opone una vez más, a pesar de que el río no carga ..."* (ALEGRÍA, 1985:74)

Rogelio al final toma la decisión de lanzarse al agua y siguen momentos de verdadera angustia en los que el joven, finalmente, sucumbe a la fuerte corriente del Marañón:

*"Pero ya está muy abajo... Pero ya va a llegar al centro... Mas la correntada no perdona: diez metros, cinco, dos, uno, nada... (...) El Arturo ve una esfera negra que se pierde en la caída de agua y un brazo que dura un instante más en lo alto, como diciéndole adiós... Luego, sólo el rugido tremendo del agua que se revuelve entre espumarajos."* (ALEGRÍA, 1985:78)

En la novela se reflejan así, desde el punto de vista temático, los caracteres que le dimos al principio de nuestro trabajo a la desmesura en la novela de la selva: Se trata de la lucha desigual entre el hombre y la naturaleza, en la que se nos desvela el estado psicológico de los personajes que se ven alcanzados por la expansión de los elementos de la naturaleza, siendo la acción de dichos elementos (en este caso el río Marañón) fulminante. En la escena mencionada tanto Arturo como Rogelio se sienten absorbidos por el poder del río y ninguno de los dos protagonistas queda al margen de su influencia.

Por otro lado, se cumple también el carácter ambivalente del agua, ya que éste deja de ser un símbolo de vida y de libertad, presentándose ante nosotros una escena en la que Rogelio, después de una lucha desigual, fallece. Ciro Alegría recurre así al otro símbolo del agua – el de la muerte.

#### **4. Conclusión**

En este breve estudio se ha intentado demostrar que en una obra literaria existen, dentro de su homogeneidad, elementos que dotan al texto de una gran dinámica alterando al mismo tiempo esa visión general que pueda presentar la estructura de dicha obra.

Este desequilibrio de las formas y su continua expansión mediante la cual los diferentes elementos traspasan sus propios límites, transcurre desde dos puntos de vista – el punto de vista formal del texto y el punto de vista temático.

En el primer caso nos hemos basado en el estudio de Jan Mukařovský sobre la *Intencionalidad y no intencionalidad en el arte* en el cual el teórico literario identifica en toda obra de arte elementos que mediante un movimiento constante en el tiempo van pasando de no intencionales (aquellos que no se

acoplan al carácter general de una obra) a intencionales y viceversa, de intencionales a no intencionales. Bajo el influjo de este movimiento los diferentes elementos se van transponiendo e influenciando continuamente, dando lugar al surgimiento de nuevas interpretaciones de la obra literaria.

Esta transposición de elementos en la novela *La serpiente de oro* se demostró mediante el análisis del lenguaje utilizado por el cholo Lucas Vilca, el cual, como narrador principal de la obra, utiliza dos registros para expresarse – el lenguaje culto y el lenguaje hablado que se van entremezclando libremente.

Desde el punto de vista temático, en la novela de Ciro Alegría se ha identificado al río Marañón como aquella fuerza incontrolada que va desbordándose a cada paso ejerciendo su poder sobre el mundo de los protagonistas, los habitantes de Calemar. Las ambivalencias del agua que dotan al río de una gran inestabilidad junto con el poder que éste tiene sobre los personajes de la obra, forman la otra cara de la desmesura en la novela estudiada.

Estas últimas observaciones sobre el río Marañón junto con la inestabilidad de los componentes en la estructura del texto nos llevan a una última conclusión:

La desmesura en una obra literaria no es un estado absoluto y permanente, sino que puede variar con cada género, obra o movimiento literarios, tratándose al mismo tiempo de un proceso continuo que va cambiando a cada instante.

## Bibliografía

- AÍNSA Fernando (2006), *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana.
- ALEGRÍA Ciro (1985), *La serpiente de oro*. Fuenlabrada (Madrid), Planeta-Agostini.
- BACHELARD Gaston (1978), *El agua y los sueños*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BERGSON Henri (2003), *Myšlení a pohyb*, Praha, Mladá Fronta.
- KALNICKÁ Zdeňka (2007), *Archetyp vody a ženy*. Brno, Emitos.
- MUKAŘOVSKÝ Jan (2000), "La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte", *Estética y semiótica del arte*, Santafé de Bogotá, D.C, Editores Colombia S. A.
- OVIEDO José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- PECHAL Zdeněk (2011), *Fenomén živlu v ruské literatuře*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci.

- PÉREZ BLANCO Lucrecio (2005), *Canto, drama y tragedia en la narrativa de Ciro Alegría*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria – Biblioteca Universitaria. Memoria digital de Canarias. [online]. En: <[dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1448702.pdf)>
- USPENSKIJ Boris (2008), *Poetika kompozice*. Brno, Host.