

# La oralidad andina y el cuento popular en la novelística de Ciro Alegría

*Andean orality and the folk tale  
in the novels of Ciro Alegría*

**Nécker Salazar Mejía**

Universidad Nacional Federico Villarreal  
nsalazar@unfv.edu.pe

**Recepción:** 16 de septiembre de 2017

**Primera revisión:** 29 de septiembre de 2017

**Segunda revisión:** 2 de octubre de 2017

**Aceptación:** 9 de diciembre de 2017

## Resumen

El artículo analiza la influencia de la literatura oral andina en las novelas *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Dicha influencia se evidencia en la inclusión de una serie de cuentos de origen andino que el escritor escuchó en su niñez y que son recreados en sus novelas. Entre las características que definen a los cuentos estudiados se constata la presencia de un sentido reflexivo y didáctico, episodios dramáticos, un tono festivo, escenas de humor y marcas del lenguaje oral. Igualmente, predomina el uso de la ironía y la burla, así como una serie de estrategias narrativas que son típicas del cuento oral y que Alegría aprendió del arte de los narradores populares del norte del Perú. Al recrear las narraciones de la tradición local y regional, el escritor demuestra la riqueza de la literatura oral andina y, en particular, la función del cuento popular en el mundo andino, a la vez que expresa la adhesión de la literatura indigenista a las formas narrativas propias del sistema literario andino. De este modo, la novelística de Alegría constituye una celebración de la vitalidad de la literatura oral andina y del arte narrativo tradicional.

**Palabras clave:** Ciro Alegría; cuento; oralidad; literatura andina; indigenismo.

## Abstract

*The article analyzes the influence of Andean oral literature in Ciro Alegría's novels La serpiente de oro, Los perros hambrientos and El mundo es ancho y ajeno. This influence is evidenced in the inclusion of a series of stories of Andean origin that the writer heard in his childhood and that are recreated in his novels. Among the characteristics that define the stories analyzed, there is a constant presence of a didactic and reflective sense, dramatic episodes, a festive tone, humorous scenes and marks of oral language. The use of irony and mockery predominates as much as a series of narrative strategies which are typical of the oral stories. These narrative strategies were learnt by Alegría from the art of the popular storytellers of Northern Peru. By recreating the stories of local and regional tradition, the writer demonstrates the richness of Andean oral literature and, in particular, the role of the folktale in the Andean world, while expressing the adherence of indigenous literature to the typical narrative forms of the Andean literary system. In this way, Alegría's novels are a celebration of the vitality of Andean oral literature and traditional narrative art.*

**Key words:** *Ciro Alegría; oral story; orality; Andean literature; indigenism.*

## 1. Introducción\*

En la célebre trilogía novelística de Alegría, conformada por *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941)<sup>1</sup>, la inclusión de numerosas narraciones orales es una característica que distingue su arte creador. Estos relatos pautan la estructura y organización de las novelas y contribuyen a definir el estilo y las estrategias del narrador. En sus testimonios, Alegría revela la influencia de la figura del narrador popular y expresa admiración por su habilidad en el arte del cuento<sup>2</sup>. Las historias oídas en la niñez del autor, en la hacienda Marcabal Grande, historias procedentes de la literatura oral norteña, conformarían el repertorio de narraciones populares que se encuentran en las páginas de su producción literaria.

Mediante un estudio de una selección de cuentos extraídos de las mencionadas novelas, podemos apreciar el estrecho vínculo de la narrativa alegriana con la literatura andina del norte del Perú, que es recreada con un singular ingenio e inventiva. La narración de la muerte de los pajaritos, la historia del Manchaipuito, el consejo del rey Salomón, el cuento sobre el origen de los nombres Güeso y Pellejo, y el cuento “El zorro y el conejo” son relatos procedentes de la literatura oral recreadas por el autor. En el primero, se percibe un sentido reflexivo; en el segundo, existe un tono dramático; y, en los tres restantes, predomina una intención festiva en el desarrollo de los temas y episodios. En los cuentos seleccionados, observamos marcas de la oralidad andina, el humor y la ironía en la presentación de los personajes, elementos de un lenguaje formulario y estrategias de la narración popular. Los cuentos revelan la identificación de Alegría con los narradores de la “comarca oral” y con los procedimientos artísticos de la literatura andina, que es el soporte de su producción novelística. De este modo,

---

\* Expreso mi agradecimiento a José Manuel Pedrosa, docente de la Universidad de Alcalá, por la lectura del texto y los alcances ofrecidos en la culminación del artículo, y a Óscar Abenójar, profesor de la Universidad Politécnica de Pekín, por facilitarme información acerca de versiones de la tradición oral argelina cuyos motivos tienen similitud con un cuento estudiado en el presente trabajo.

<sup>1</sup> Las citas de las novelas corresponden a las siguientes ediciones: *La serpiente de oro* (LSO), Losada, 1971a; *Los perros hambrientos* (LPH), Cátedra, 1996; y *El mundo es ancho y ajeno* (EMAA), Losada, 1971b. En adelante, haremos referencia a las novelas con las siglas correspondientes.

<sup>2</sup> En su testimonio en el *Primer encuentro de narradores peruanos* celebrado en Arequipa en 1965 y en su conferencia en el ciclo *Motivaciones del escritor* en 1966, Alegría recuerda el arte narrativo de Clemente Baca y Gaspar Chiguala, a quienes consideraba verdaderos maestros del cuento popular. Al respecto, dice: “Creo que mis primeros maestros, aún antes de que supiera leer, fueron estos narradores populares, a los cuales honestamente he plagiado, en un plagio honroso creo yo, que me contaron a mí muchas historias del pueblo peruano tal como ellos lo veían, tal como ellos lo imaginaban, o tal como ellos lo fabulaban” (1986, 32).

como escritor letrado instalado en la urbe y conocedor del mundo andino, Alegría guarda una notable filiación con la literatura oral del norte del Perú.

## 2. El cuento y la oralidad andina en la trilogía novelística de Alegría

Si bien existen numerosos estudios e investigaciones sobre la obra narrativa de Alegría, que analizan diversos aspectos de su contenido desde variados enfoques, una parte significativa de ellos se refiere a la composición de sus novelas, la estructuración de estas de acuerdo con las pautas del cuento popular, la existencia de formas del lenguaje formulario en sus páginas, un notable grado de mimetismo verbal en su prosa expresado en diversas marcas de la oralidad, la función del cuentista popular en la narración de las historias, el vínculo de la novelística alegriana con formas tradicionales de la literatura norteña y una intención festiva en las narraciones de la literatura andina recreadas por el autor. Así, se puede afirmar que existe una atención de parte de la recepción crítica de la novelística alegriana centrada en algunos temas que se refieren a nuestro trabajo.

Entre los principales estudios que abordan estos temas, podemos mencionar los más relevantes considerando los objetivos del presente artículo. Con relación al cuento popular en la obra alegriana, Morales (2010) estudia el origen y el número de narraciones orales que Alegría recrea en su prosa literaria; Normand (1956), por su parte, analiza los temas y la función de los cuentos en *LPH*. Respecto del carácter estructurador del cuento, reviste interés la referencia de Cornejo Polar sobre el modo como opera el cuento en la organización de las dos primeras novelas de Alegría (2004). El plano del lenguaje y el grado de mimetismo de la prosa alegriana son objeto de análisis por parte de Escobar (1993), en un conocido estudio sobre *LSO*; de Marticorena (2009), sobre la representación del castellano amazónico en la misma novela; y de Carlos Villanes (1996), sobre la oralidad andina en *LPH*. Centrándose en la relación entre la voz y la letra, Larrú (2009) encuentra huellas del lenguaje formulario en la novelística alegriana, además de poner de relieve las estrategias del narrador y la función del cuento en el mundo andino.

En torno al sentido festivo en la obra alegriana, Terrones (2010) explica la existencia de un discurso crítico-festivo basado en la ironía y el humor en *EMAA*, lo que, sin embargo, también puede observarse en sus dos novelas anteriores. La figura del narrador oral y su arte narrativo, en la novelística alegriana, son objeto de interés de Zubizarreta (1991), quien se refiere a los cuentistas popula-

res en dicho corpus, y de Espino (2010a), para quien el narrador popular es un personaje clave en el universo alegriano.

### 3. El corpus del cuento en la novelística alegriana

De las numerosas narraciones orales recreadas por Alegría en su novelística, hemos seleccionado cinco relatos, que pueden ser considerados representativos del cuento popular en dicho corpus. En dichas narraciones, existe un propósito reflexivo y un hondo dramatismo. Por otro lado, es constante el tono festivo, que permite contar las historias con bastante gracia y amenidad. Además, los relatos evidencian el empleo de numerosas marcas de la oralidad, que se expresan en el plano fonético, mediante la reproducción de fenómenos propios de la oralidad, la entonación lugareña y los matices del habla local; el uso de un léxico local y regional, que revela un sustrato andino; y la sintaxis fragmentada, que reproduce la conversación y el habla regional. Igualmente, en las narraciones, se observa la existencia de un lenguaje formulario, que comprende mecanismos de expresión verbal de uso tradicional y procedimientos de apertura, desarrollo y cierre del relato, que le permiten al narrador contextualizar las historias, anunciar los temas, presentar a los personajes, relatar los episodios y extraer una lección ejemplar. A estos elementos se añade una permanente carga de humor, que se asocia con el propósito de divertir a los escuchas y entretenerlos.

Los cuentos que hemos seleccionado son la narración de la muerte de los pajaritos, que figura en *LSO*; la historia del Manchaipuito, el consejo del rey Salomón y el cuento sobre el origen de los nombres Güeso y Pellejo, incluidos en *LPH*; y el cuento “El zorro y el conejo”, que se encuentra en *EMMA*. En ellos, además de su estrecho vínculo con la oralidad andina, se revela lo que Espino denomina “el goce de la palabra” y la habilidad narrativa del cuentista popular<sup>3</sup>.

#### 3.1. La narración de la muerte de los pajaritos

En el capítulo XI de *LSO*, titulado “Charla de bohío”<sup>4</sup>, se plantea la discusión acerca del destino de las aves, es decir, cuál es el lugar adonde se dirigen en su

---

<sup>3</sup> Espino explica que el “gocce de la palabra” distingue a la narración oral y actualiza “la plasticidad” del relato, “la gracia” con que se teje la historia, el registro de “los distintos tonos de voz”, el narrar “con gusto” y “el prodigioso don del poder de la palabra” que busca cautivar al público (2010b, p. 49-51).

<sup>4</sup> El título de los capítulos de la novela ilustra la especial disposición de los vallinos hacia la conversa y la plática. Zubizarreta considera que esta particularidad evidencia la existencia de “un mundo de relato oral”, en el que se desenvuelve la vida de los balseros del Marañón. En la novela, “el lector es invitado a entrar en un mundo tradicional entretejido de cuentos y relatos” (1991, p. 86).

curso final. El fondo de este mito tiene como base el discurso cristiano referido a la salvación de las almas e ilustra la forma en que se reelabora la tradición cristiana en el pensamiento popular representado en el mundo alegriano. De este modo, el cuento popular oral recrea escenas con personajes, episodios y temas de la religión cristiana para adecuarlos al imaginario del mundo andino.

En los instantes previos a la narración del mito, había caído una lluvia intensa y los calemarinos reflexionan en la choza de don Matías sobre el atractivo tema del destino final de las aves. El personaje Lucas Vilca contextualiza el inicio de la discusión: “Las otras aves aletean penosamente, yendo de árbol en árbol sin encontrar lugar propicio. Terminarán por irse sabe Dios a qué sitio o por morir. ¿Cómo y dónde acabarán las aves? Las que no caen ante sus enemigos —hombres y fieras— ¿por qué y cuándo morirán?” (LSO, p. 104).

Es un asunto que motiva especial atención de Silverio Cruz, don Matías, Lucas Vilca, la vieja Melcha y Adán. De modo particular, destaca que los parladores estén tan enfrascados en la conversación que llevan largas horas abordando el tema. Lucas Vilca dice: “Discutiendo este problema estamos en la choza de don Matías. Yo me he quedado aquí desde la mañana, después de balsear a un grupo de bambamarquinos. El Silverio Cruz vino de su bohío a pedir candela y hasta ahora no se va, pues, anudado a la charla, dejó pasar el tiempo...” (LSO, p. 104).

Otro punto que se pone en cuestión es el grado de autoridad que se suele asignar al espacio letrado en relación con la capacidad para interpretar y comprender el sentido de las narraciones orales. Al respecto, se cree, como lo hace ver Adán, que “esos letraos quiay po los pueblos, eso nomá saben” (LSO, p. 105). Sin embargo, la réplica de don Matías, quien encarna el saber del vulgo en la novela, sentencia: “Ésos dicen que saben, pero nues lo memso que saber e verdá, quiaberse dao cuenta con los meros ojos diuno...” (LSO, p. 105). De este modo, se colige que el saber tradicional, que se guarda en la memoria colectiva del pueblo, representa el conocimiento “verdadero”. Así, se pone de manifiesto el valor del relato oral y su condición como fuente de autoridad en el universo andino, a la vez que se enfatiza el saber y conocimiento derivados de la práctica y la vida diaria en contraposición con el saber abstracto del espacio letrado.

El relato sobre el misterio de la muerte de los pajaritos corre en la voz de Silverio Cruz, en su condición de narrador intradieético:

–Cuandera muchacho mi mama contabuna historia quella loyó también cuando muchacha... Dicen quiun cristiano se jué a cortar leñita y como no lencontraba cerca se jué yendo, yendo po una quebrada... Iba puen medio diun montal y leña güeña nuavía, sólo meros palos verdes

hallaba... y más lejos toavía siba cuando velay quiuye un canto e pajaritos... y se jué acercando cuando dizqué vidun campito espaciao onde los pajaritos siabían aposentao en las ramas e to la güelta... Y bía to clase e pajaritos... unos coloraos, unos verdes, unos pardos, unos amarillos, que digo huanchacos, que digo chiscos, que digo rocoterros, que digo quienquienes... yotros pajaritos qué no conocía puen su vida los bía reparao nunca, nunquita... Asies questaban al cantando yel cristiano se quedó parao ai, embelesao, oyendo aquel canto... pue toítos cantaban diacuerdo yerel canto más lindo quiun cristiano haiga escuchao... Cuando diun momento los pajaritos se callaron y unos dellos questaba en la rama más alta yera ya dejuero medio viejo, pue tenía la pluma sin brillo, levantuel vuelo subiendo, subiendo dando güeltas hasta aquel cristiano ya no lo vio y los otros pajaritos tamién no lo vieron porque subió pa las nubes, más arriba e las nubes, porque subió pal cielo...

-Guá, hom, perueso nues muerte -apunta el viejo, un tanto asombrado.

-Estues, pué, la muerte diun pajarito -continúa el Silverio-, pué un pajarito se va toídto pal cielo, pué ni con su cuerpecito ha hecho siquiera niun daño...

-Guá, hom.

El narrador se entusiasma con su relato y la admiración es unánime, pues hasta las chinas lo miran con ojos absortos, y prosigue:

-Güeno, pué... Yeneso los pajaritos vieron ondel cristiano yuno dellos voló pa una rama cerca dél y dizqué como si juera otro mero cristiano tamién yasí jué que le advirtió: "Yas visto lo que niun cristiano ve. Si cuentas, mueres". Yentón el cristiano dijo que no contaría, yasí como dijo así luizo, pue e contar tenía que morir... (LSO, pp. 105-107).

Un aspecto que llama la atención de la narración es su procedencia inmemorial, ya que, como dice Silverio Cruz, es un relato que escuchó de su madre, quien, a su vez, lo oyó de otra persona. Esta particularidad evidencia el origen inmemorial del relato popular y su pervivencia en la oralidad en su proceso de transmisión. Otro punto que es necesario mencionar es la naturaleza de la narración. El relato es un mito que explica simbólicamente la muerte de las aves y el lugar al que se dirigen: ellas van al cielo cuando mueren y no dejan ningún rastro, porque se marchan íntegramente, su cuerpo no queda en la tierra. Por esa razón, no hay aves muertas en los campos, no se suelen ver plumas de las aves desplumadas desfallecientes en las tierras de los vallinos. Ellas se van al cielo, porque son seres inocentes que no han hecho ningún daño a nadie. Escobar comenta los elementos que distinguen el relato:



El clima estético ha sido logrado merced a lo insólito del tema, a la simpática ingenuidad de las personas, a la tensión creciente del relato, y al factor más activo: el lenguaje, que al reunir a los anteriores e identificarse a cada paso con ellos, se transforma de instrumento significante en elemento significativo (1993, p. 43).

La alegoría del relato es aleccionadora, ya que ejemplifica la pureza de un ser que merece como lugar de cobijo definitivo el espacio celestial. Por otro lado, la significación del relato apunta a contrastar el carácter invasor, destructivo y nocivo del hombre frente a la naturaleza. Y, en contraste con él, se hallan las aves. También es llamativa la petición de guardar secreto por lo sucedido que le hace una de las aves al cristiano que ha visto elevarse al cielo al pájaro mayor que, en el último instante de su vejez, viaja hacia ese lugar.

El origen de cómo surge este relato también concita la atención de los escuchas. Es natural que alguien en un tiempo pretérito haya creado tal historia. Son interesantes los puntos de vista al respecto; así, Arturo discrepa sobre el secreto que se debe guardar sobre la historia contada y prefiere creer que es una “invención”: “-Güeno, pero si el cristiano no pudo contar y nua conta como dices, ¿cómo pa haber sabido después? [...] -Dejuro que invención dialguien nomá...”. Matías Romero tiene similar reflexión: “-Puede que seya, tamién” (LSO, p. 106). Como se sabe, las convenciones del relato tradicional remontan su origen a una voz anónima. Por ello, en un cierre circular del relato, Silverio Cruz reafirma, a pesar de cierta objeción de los parladores su origen inmemorial: “-Será, entón, peruasí contaba mi mamita...” (LSO, p. 107).

Dado su especial simbolismo, el relato recrea el discurso cristiano referido al ascenso de las almas al cielo. En la alegoría que sirve de base al mito, se puede apreciar que el destino de las aves es el lugar ideal al que se dirigen las almas luego de dejar este mundo en busca de su salvación. Desde ese punto de vista, la narración contada por Silverio Cruz adquiere un sentido aleccionador.

La función del cuento en el universo alegriano traduce una ética y un valor que deben ser compartidos por la comunidad, tal como lo explica Larrú:

Estos relatos llenos de significación condensan el saber cultural que, en determinadas circunstancias, se comunican entre los miembros de una comunidad para dar cuenta del mundo en que se vivía. El cuento andino, y con ello la abundancia de relatos populares que actualiza Alegría, justamente tienen un común denominador: el saber que trasmite el narrador comporta una ética, un modo de actuación en la realidad, una manera de aprender a orientarse socialmente” (2009, p. 51).

La representación de la oralidad mediante el discurso de los personajes es un rasgo constante en la trilogía novelística de *Alegría* y *LSO* es un referente para conocer los elementos que la distinguen. En la narración de Silverio Cruz, se observan fenómenos lingüísticos del castellano de las comarcas del Marañón que permiten acceder a las características “del dialecto del valle de Calemar, es decir del habla de los balseros” (Escobar, 1993, p. 81). Entre otros fenómenos de la oralidad, apreciamos junturas de palabras (“quiun”, “lencontraba”), elisiones (“pue”, “contao”, “toíto”), aspiraciones (“jué”), marcadores que encabezan respuestas (“Guá, hom”, “Güeno, pué”) y estructuras sintácticas que se repiten (“que digo huanchacos, que digo chiscos, que digo rocoteros, que digo quienquienes...”).

### 3.2. La historia del Manchaipuito

En el capítulo I de *LPH*, titulado “Perros tras el ganado”, *Alegría* incluye la macabra historia conocida como “El Manchaipuito”, que trata sobre el cura que enloqueció de amor por una muchacha y que muere de amor tocando una quena junto al cadáver desenterrado de su amada. La inclusión de esta historia en la segunda novela de *Alegría* revela la difusión de la literatura oral en la sierra norteña del Perú.

La escena tiene como personajes a Pancho, un joven aficionado al canto, y la pastora Antuca, de quien está enamorado. La conversación entre ambos tiene como escenario el paisaje andino y transcurre en forma muy tierna. Pancho, acompañado de su antara, entona huainos y yaravíes; con sus melodías quiere llegar al corazón de Antuca y le dedica a ella sus canciones. El narrador extradiegético nos dice: “El Pancho cogía la antara que tenía colgando en el cuello mediante un hilo rojo y se ponía a tocar, echando al viento las notas alegres y tristes de los wainos y las atormentadas de los yaravíes” (*LPH*, p. 116). Estas palabras nos refieren las cualidades artísticas de Pancho; además, precisan las diversas tonalidades que formaban parte de su repertorio, pues tocaba música alegre, triste y atormentada.

Uno de los yaravíes que conocía el joven era el Manchaipuito, historia que llenaba de angustia a Antuca y “hacía aullar a los perros”. A pedido de Antuca, Pancho cuenta la historia:

–Un cura dizqué taba queriendo mucho onde una niña, pero siendo él cura, la niña no la quería onde él. Y velay que diun repente murió la niña. Yentón el cura, e tanto que la quería, jué y la desenterró y la llevó onde su casa. Y ay tenía el cuerpo muerto y diuna canilla el cuerpo

muerto hizo una quena y tocaba en la quena este yaraví, día y noche, al lao el cuerpo muerto e la niña... Y velay que puel cariño y tamién po esta música triste, tan triste, se golvió loco... Y la gente poray que oía el yaraví día y noche, jué a ver po qué tocaba tanto y tan triste, y luencontró al lao el cuerpo muerto, ya podrido, e la niña llorando y tocando. Le hablaron y no respondía ni dejaba e tocar. Taba, pues, loco... Y murió tocando... Tal vez puese aúllan los perros... Vendrá lalma el curita al oír su música, yentón los perros aúllan, porque dicen que luacen así al ver las almas... (LPH, pp. 116-117).

En la narración de Pancho concurren formas artísticas en su *performance*, pues, por un lado, el joven conoce el yaraví, con su respectiva ejecución musical, y, por otro, nos brinda el relato oral referido a dicha historia. Se puede observar que la historia del cura que enloqueció de amor, que procede de la época colonial, ingresó a formar parte de la literatura como yaraví y narración.

Espino sostiene que el texto “se incorpora a la aldea letrada quechua a fines del siglo XVIII e inicios del XIX” (2002, p. 250). De origen boliviano, entre las primeras versiones que se conocen<sup>5</sup>, se puede mencionar la novela corta *La quena* de Juana Manuela Gorriti (1845), donde el personaje Hernán de Campo-real, prendado del amor de Rosa, recupera el cuerpo inerte de ella y toca ante su cadáver una música aterradora y desconcertante con un instrumento hecho de su fémur. La tradición “El manchay-puito” de Ricardo Palma (1877) sitúa la historia en el Cuzco, donde el cura don Gaspar de Angulo y Valdivieso se enamora de una criada india a su servicio, amor no bien visto por las autoridades eclesiásticas; a su muerte, el cura extrae su cuerpo, lo viste y le canta un yaraví tocando su quena dentro de un cántaro de agua, lo que producía “sonidos lúgubres”. Middendorf (1891) recoge la versión como canción y la versión como relato oral del Manchaipuito; su versión lleva por título “La gruta del horror” y es “un poema escatológico, de la miseria, de la muerte” (Espino, 2007, p. 137). Jesús Lara reproduce (1947) una versión del Manchay puytu en quechua e incluye una versión boliviana en prosa sobre la conocida historia (1973).

En la novela de Alegría, el pastor Pancho tenía conocimiento de los dos registros del Manchaipuito; la versión que relata es una versión resumida de la narración oral que se había difundido en la literatura andina, por lo que estaba familiarizado con la canción y la narración en prosa. La historia del cura enamora-

---

<sup>5</sup> Espino realiza un estudio de las versiones de Juana Manuela Gorriti, Acisclo Villarán, Ricardo Palma, Ernst W. Middendorf y Jesús Lara en el artículo “*Manchay puytu* y narrativas de la aldea letrada quechua (La tradición escrita, siglo XIX)” (2002) y en su Tesis de Doctor *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua* (2007, pp. 128-148).

do forma parte de los relatos populares y del espacio letrado en que los sacerdotes son protagonistas de aventuras y episodios pecaminosos y prohibidos. El carácter fragmentario con que se registra la narración explica la forma como la memoria oral conserva los relatos de la tradición popular o que se incorporan a la tradición oral procedentes del medio letrado. Este carácter fragmentario ilustra, igualmente, las posibilidades de transmisión cuyos resultados pueden dar lugar también a variantes de ese tipo. En el relato de Alegría, se desarrollan los principales motivos del Manchaipuito: en la trágica historia, la tentación se apodera del cura, con lo que contraviene los principios de la Iglesia Católica, el amor del cura llega al extremo cuando hace una quena con los huesos de la niña para poder tocar tonadas de pena y lamento. En el relato, se puede observar el impacto de la música tocada por el cura, un sonido tiste y penetrante.

En su brevedad, el relato se desarrolla con fluidez y sigue una secuencia aditiva. El texto contiene los elementos básicos de la historia, el narrador presenta a los personajes, relata la muerte de la niña, la triste suerte del cura, el descubrimiento de los vecinos y su sorpresa, y, finalmente, la muerte del cura, como desenlace trágico de la historia. Por otro lado, los elementos formales que permiten la construcción del relato oral se basan en la reiteración de la expresión “Y velay” (“He aquí, he allí”). Esta expresión, que cumple una función fática y conectiva entre los segmentos que forman parte de la narración, es un elemento característico del relato oral y constituye una muestra de la existencia de formas propias que componen el sistema del lenguaje formulario del narrador oral en la novelística de Alegría. A ello se suma también el carácter yuxtapuesto de los periodos que conforman el relato, rasgo peculiar de la sintaxis de este tipo de textos, que permite una rápida sucesión de los episodios. Aspecto típico, asimismo, del cuento popular es el registro lingüístico del narrador, cuya forma de expresarse revela su pertenencia a una comunidad mestiza de sustrato quechua. La posición de Pancho como narrador intradieético se sitúa en la perspectiva de quien ha escuchado la historia, y la relata como parte de su personal conocimiento y repertorio.

El impacto de la tonada que acompaña el relato, opera en el sentimiento de Antuca en dos direcciones aparentemente contradictorias, pues, por un lado, ella sufría, pero, por otro, quería escuchar el yaraví para experimentar un “gozoso dolor”:

Pero en el fondo de sí misma deseaba oírlo, sentía que el desgarrado lamento del Manchaipuito le recorría todo el cuerpo proporcionándole un dolor gozoso, un sufrimiento cruel y dulce. La cauda temblorosa de

la música le penetraba como una espada a herirle rudamente, pero esme-ciéndolas con un temblor recóndito, las entrañas (*LPH*, p. 117).

La respuesta de Pancho: “Cómo será el querer, cuando llora así...”, es una reflexión que a modo de conclusión cierra el relato, y funciona como elemento formulario oral recurrente en las historias contadas por los personajes, sean narradores intradieгéticos, o narradores extradieгéticos, en su condición de propia voz autorial.

### 3.3. El consejo del rey Salomón

El capítulo VII de *LPH*, titulado “El consejo del rey Salomón”, incluye un relato que tiene como personaje al conocido monarca, hijo y sucesor de David, cuyos sabios consejos forman parte del Antiguo Testamento<sup>6</sup>. El cuento es relatado por Simón Robles como narrador intradieгético. Caracterizado como un hábil narrador, de su voz brotan varios cuentos de la novela, en el marco de la charla familiar, reunido con sus hijos. En la escena, llama la atención el hecho de que Simón Robles, de forma muy estratégica, aguarda el momento oportuno para poder demostrar una vez más sus dotes de narrador popular. El capítulo se refiere al grave problema de la sequía, que se ha convertido en una dura y penosa realidad que causa el temor de los lugareños por las consecuencias que puede ocasionarles. En ese contexto, Timoteo hace saber a Simón Robles que las chacras de la familia han perdido sus cosechas como ha ocurrido con la siembra de los vecinos.

Este triste panorama ha determinado que las raciones se restrinjan y no se pueda ofrecer la debida comida como se solía hacer hasta antes de la sequía. Para colmo de males, Timoteo informa que imprevistamente una pariente cercana a la familia que ha tenido una discusión con su esposo ha llegado a la casa para quedarse: “... y pa peyor, ha llegao la cuñada que siá peliao con su marido. Ayta y no quiere dirse pa su casa...” (*LPH*, p. 180).

Luego de la noticia de Timoteo, un silencio se apodera de la charla familiar. En ese instante, “el Simón retomó el hilo de la charla, sea por dar curso a sus aficiones de narrador, sea por romper ese silencio triste, producto de una situación de la que no era responsable, pero que le molestaba de todos modos” (*LPH*, p. 181). Entonces, con el fin de demostrar su talante de cuentista y con el propósito de superar el silencio que había interrumpido la conversación, Simón Robles

---

<sup>6</sup> Los célebres consejos del rey Salomón forman parte de los libros *Eclesiastés*, *Proverbios* y el *Libro de la Sabiduría* de la *Biblia*.

se sirve de la reciente mención de la pelea de la mujer con el marido para invocar un cuento sobre los consejos del rey Salomón<sup>7</sup>.

La singular habilidad para relacionar el cuento con una situación reciente revela el repertorio de narraciones de que dispone Simón Robles y nos ilustra sobre sus dotes e ingenio de narrador. El cuento se inicia mencionando a los protagonistas: “En tiempos pasaos, bía un cristiano que tenía mujer quera viuda” (*LPH*, p. 181); sin embargo, la viuda continuamente le enrostraba al marido su maltrato y que su difunto esposo era mejor: “Y velay que la viuda mucho lo molestaba ondel pobre. Por cualquier cosita, sacaba ondel dijunto y se ponía a llorar: ‘-Uyuyuy, uyuyuy, vos eres malo y mi dijuntito era muy güeno, uyuyuy, uyuyuy’. El pobre se mataba po complacela y siempre era más güeno el dijunto” (*LPH*, p. 181). Y para el colmo la situación se agravaba con cada intento de abandonar al marido: “Luego que lloraba, quería dirse. ‘-Me voy, ya me voy’. El cristiano se hacía melcocha rogándola, hasta quial fin se quedaba. Yasí era siempre. El pobre ya no podía vivir” (*LPH*, p. 181). Simón Robles nos cuenta que el marido decidió entonces ir en busca del rey Salomón:

Hasta quiun día se liocurrió dir a pedirle consejos al rey Salomón. Yeste rey Salomón era pue sabio, pero bien sabienque. Era capaz e ver a lo lejos y nuavía saber que le faltara. Y llegao questuvo ondel rey, el cristiano le contó parte po parte lo que pasaba. Y el rey le dijo: “-Eres demasiado zozzo”. Y el cristiano le preguntó: “-¿Po qué, Su Majestá?” (Poque ondel rey hay que decile “Su Majestá”). Y el rey le dio esta explicación yeste consejo: “-Poque vos no sabes lo que cualquier arriero sabe. Anda onde tal camino y te sientas a esperar ondel camino se parte en dos. Va a venir un cristiano en su burro. Oye lo que dice: eso haces”. Dicho y hecho, el mandao se jué hastese sitio y taba sentao en una pirca, cuando vio quiuno venía montao en su burro. Y llegao questuvo al sitio ondel camino se partía en dos, el jinete quería dir por un camino yel burro puel otro. Tenía que abajarse y jalalo pa lao que quería, pero cuando montaba, velay que el burro se daba güelta y siba puel otro. Entón el cristiano se abajó y cortún palo.

[...]

-Montó con el palo agarrao, y ondel burro quiso dirse po camino que nuera, juá le sonó po las orejas y tuavía liaplicó dos más, juí, juá... Yel

---

<sup>7</sup> La referencia a los temas del espacio letrado y de la literatura escrita revela la especial ubicación del narrador, quien se encuentra situado en la encrucijada de dos tradiciones socioculturales. En principio, se halla instalado en la “comarca oral” y dispone de las estrategias de la narración popular; por otro lado, apela al saber escrito de la “ciudad letrada” para apropiarse de él y reconfigurarlo de acuerdo con los procedimientos de su singular arte narrativo.

burro salió andando pa onde era, yel jinete dijo entón: “Al burro ya la mujer, palo con ellos”. Entón el cristiano, oyendo y viendo, comprendió también, cortó su palo y se jué onde su casa. La mujer comenzó con su cantaleta. “-Uyuyuy, uyuyuy, ¿onde tiás ido? Solita me dejas. Mi di-junto nuera así. Él era muy güeno (yera así, yera asá, to las cosas güenas tenía), uyuyuy, uyuyuy”. Cuando se cansó e la tonada esa, salió con lotra: “-Me voy a dir, ya me voy”. Entón el cristiano se le jué encima: “-Conque te vas a dir, ¿no?” Y juí, juá, juí, juá... Yenvalentona questaba, le dijo ya po su cuenta: “Ándate, si quieres”. Y juí, juá, juí, juá..., con el palo. Entón la mujer rogaba: “Ya no, ya no, pero no me pegues”. Yel cristiano le dio tuavía su yapa. Juí, juá, juí juá; y la dejó botada poray. Ni más. La mujer ni golvió a llorar sin causa nia decir quel dijuntito era más güeno nia quererse dir... Bien dicen quel rey Salomón era muy sabio... (LPH, pp. 181-182).

Se trata de una historia llena de humor que aborda las peleas entre la mujer y el marido, cuya alternativa de solución hace más humorística la historia por basarse el consejo en una recomendación que Simón Robles atribuye al rey Salomón. Conocido por su sabiduría y dar consejos prácticos orientados a edificar la vida espiritual y moral de los hombres, el rey Salomón es el símbolo de lo justo y lo equitativo en la tradición bíblica. En el relato, sin embargo, llama la atención la utilización de la figura del rey Salomón para insertarla en un contexto de humor y risa. La habilidad de Simón Robles reside en disponer de un hecho de la vida doméstica del mundo andino y en tratar de establecer su nexo con historias o leyendas del pasado. En el cuento, se subraya la falta de una debida compenetración entre los miembros de la pareja, lo que se debe a la actitud de la viuda, protagonista de esta singular historia; de igual modo, el relato pone énfasis en las explicaciones que ella suele dar para establecer un contraste entre la próspera y positiva vida que tenía con el viudo, a quien siempre evoca, y la relación que lleva con su actual pareja.

En el cuento, la figura del rey Salomón aparece referida a partir de su sabiduría, de su especial don para escuchar y resolver problemas, y de la efectividad de sus consejos. Estos aspectos se acercan a las características del citado rey según la tradición bíblica. Dichos rasgos configuran el “lado serio” en la representación del legendario personaje y apuntan a subrayar su imagen de juez regulador de los problemas o conflictos que afectan a los hombres. Sin embargo, el relato carnavaliza la figura del rey Salomón al presentarlo en un contexto de risa

y humor, pues el asunto que va a resolver tiene como recomendación no la actuación correcta y ejemplar, sino, más bien, el uso de la violencia. En el cuento, la dimensión del rey Salomón aparece degradada y sus consejos, de antigua y sabia prosapia, devienen, por el contrario, en incitaciones a la agresión física.

Cabe anotar que la forma como se enuncia el consejo tiene la estructura de la fórmula proverbial y adquiere, por ello mismo, un tono sentencioso: “Al burro y a la mujer, palo con ellos”. Desde la posición del cuentista, “satanizar” a la mujer es, en el marco del asunto tratado, la única opción posible. En la lógica de la narración, la mujer se configura como un ser que merece ser objeto de violencia de parte del varón, por lo que la intencionalidad del relato es lograr la justificación de la actuación del hombre sobre ella.

En la historia que relata, Simón Robles recurre sutilmente a la analogía entre el burro y la mujer, ya que, en forma deliberada, hace destacar la desobediencia del animal respecto del amo con el fin de poder validar la forma, desde su perspectiva, como se debe imponer la sumisión de la mujer. Esta comparación permite explicar el grado de dependencia con que debe verse, en la línea del narrador intradiegetico, a la mujer respecto del marido. Desde un punto de vista cultural, se observa que el cuento tiene como trasfondo la tradicional visión patriarcal de la concepción del matrimonio en la sierra y su verticalidad en el mundo andino. El relato subraya un sentimiento de machismo y una subalternización de la mujer, además de justificar la violencia en contra de ella. En la narración, el humor se consigue mediante la forma en que el conocido rey recomienda “castigar” a la mujer.

La contextualización temporal ubica el marco del relato y menciona a los miembros de la pareja: “En tiempos pasado, bía un cristiano que tenía una mujer quera viuda”; se puede observar también el encabezamiento de periodos oracionales con el nexa “y”: “Y velay que la viuda...”; “Yasí era siempre”; “Yeste rey Salomón”, cuya función consiste en mantener la fluidez del relato; además de las junturas de palabras y los acortamientos de términos por razones fonéticas, se registran prolongaciones silábicas que se repiten: “Uyuyuy, uyuyuy”, que hacen más evidente el llanto de la viuda; igualmente, las expresiones onomatopéyicas “juí, juá, juí, juá” enfatizan en el discurso de Simón Robles el castigo del marido. Se puede apreciar fenómenos fonéticos como las elisiones (“pasaos”) y aspiraciones (“dijunto”). Por último, el cuento registra el voseo regional (“-Calla, vos lambida”) y derivaciones morfológicas propias del habla local (“sabienuque”). Estas particularidades sitúan en el plano del mimetismo verbal el lenguaje del narrador alegriano y logran producir un efecto oral en la prosa del autor.



### 3.4. El cuento sobre el origen de los nombres Güeso y Pellejo

En *LPH*, Simón Robles es el guía que nos conduce por el mundo cordillerano y quien hace mejor gala en el arte de la narración popular. Su especial talento para contar historias se confirma cada vez que toma la palabra; sus relatos, que se cuentan en forma amena y con dotes de humor, causan agrado en los escuchas y los entretienen. En el capítulo II de la novela, narra un relato que se refiere al origen de los nombres Güeso y Pellejo, apelativos de dos de los canes ovejeros protagonistas de la novela. El mismo título del capítulo, “Historia de perros”, es un claro indicador de que se va a contar “historias”, y el encargado de contarlas es Simón Robles. Además de su don en el arte del cuento, destaca de modo singular la habilidad de Simón Robles para poner apodos, utilizar en forma creativa el lenguaje y dar explicaciones llenas de humor y gracia. A ello se suma su capacidad artística en la ejecución de instrumentos musicales propios de la cultura andina.

Sobre Simón Robles, el narrador extradiegético dice que “amaba, además de tocar la flauta y la caja, poner nombres y contar historias. Designaba a sus animales y a las gentes de la vecindad con los más curiosos apelativos” (*LPH*, p. 130). Los apelativos, que nacen de su genio, revelan su particular disposición por el goce de la palabra y su capacidad lúdica para encontrar las expresiones más ingeniosas posibles. El mismo narrador ejemplifica esta singular habilidad de Simón Robles:

A una china aficionada a los lances galantes le puso Pastora sin manada, y a un cholo de ronca voz y feble talante, Trueno en ayunas; a un magro caballo, Cortaviento, y a una gallina estéril, Poniaire. Por darse el gusto de nombrarlos, se las echaba de moralista y forzado, ensillaba con frecuencia a Cortaviento y se oponía a que su mujer matara la gallina (*LPH*, p. 130).

La lista de apelativos demuestra el don del personaje en utilizar con singular gracia la metáfora, la hipérbole y la ironía, así como un fino humor. Queda claro que el narrador alegriano se vale de estrategias hábilmente aprendidas en el contexto de la oralidad que consagran el empleo de formas ingeniosas de rótulo en lugar de los nombres comunes o propios. Como parte de sus recursos, el apodo es un mecanismo muy sutil que otorga una especial gracia a la designación y al nombramiento.

Para poder explicar el origen de los nombres Güeso y Pellejo, dos perros que protegen al ganado de la familia de Simón Robles, nos relata el siguiente cuento:

–Que se llamen así, pue hay una historia, yesta es quiuna viejita tenía dos perros: el uno se llamaba Güeso y el otro Pellejo. Y jué quiun día la vieja salió e su casa con los perros, yentón llegó un ladrón y se metió bajo e la cama. Golvió la señora po la noche y se puso a acostarse. El ladrón taba calladito ay, esperando quella se durmiera pa augala silencio sin que lo sintieran los perros y pescar las llaves diun cajón con plata. Y velay que la vieja, al agacharse pa pescar la bacenica, le vio las patas ondel ladrón. Y como toda vieja es sabida, ésa también era. Yentón se puso a lamentarse, como quien no quiere la cosa: “Yastoy muy vieja; ay, yastoy muy vieja y muy flaca; güeso y pellejo no más estoy”. Y repetía cada vez más fuerte, como almirada: “¡güeso y pellejo! ¡güeso y pellejo!”. Yeneso, pue, oyeron los perros y vinieron corriendo. Ella les hizo una seña y los perros se juera contrel ladrón haciéndolo leña... Velay que pueso ta güeno questos se llamen tamién Güeso y Pellejo (LPH, p. 131).

El relato, lleno de humor y gracia, como las narraciones recreadas en la novelística alegriana, sitúa el origen de los nombres de los dos perros en un pasado lejano, del que la memoria lo retrotrae al presente. Simón Robles se vale de una singular historia que, al encontrarse en una distancia de tiempo y en la tradición local, es invocada para respaldar la pertinencia de los apelativos dados a los dos canes ovejeros. El cuento, además, se centra en una respuesta creativa e ingeniosa ante una situación de violencia potencial. La fortuna de que los perros respondan con efectividad al llamado de la anciana y ataquen al ladrón es la base del humor que se desarrolla en el cuento.

Aun cuando el cuento fue celebrado por los escuchas, tanto Antuca como Timoteo tratan de encontrar alguna explicación que contravenga los hechos ocurridos y oponer la realidad objetiva a las reglas de la ficción. Así, Antuca replica: “–Pero ¿cómo pa que adivine la vieja lo quiba pasar y les ponga así?”; la respuesta de Simón Robles, sin embargo, aclara la funcionalidad de las denominaciones de los canes y la “validez” de los hechos de la narración: “–Se los puso y después dio la casualidad que valieran esos nombres... Asíés en todo” (LPH, p. 131). La pregunta de Antuca trata de encontrar una lógica más verosímil a la relación entre la situación descrita en el cuento y los nombres de los perros, pero, a pesar de que su curiosidad pueda resultar pertinente, la pastora deja de lado la idea de que el cuento sigue sus propios mecanismos de validación. Por eso, la respuesta

de Simón Robles permite apreciar la particular condición de los hechos y eventos de la ficción y comprenderlos mejor.

Los mecanismos que instauran la “validez” del cuento pueden ser objeto de cuestionamiento cuando se analiza su estructura desde el punto de vista de la lógica. Una forma similar a la observación que realiza Antuca, se halla en la atinencia que realiza Timoteo, para quien los hechos que configuran la situación de humor que se genera en el cuento no se hubiesen dado si la anciana hubiese procedido de una manera lógica y objetiva. Ello se ilustra en el siguiente pasaje:

Y el Timoteo, arriesgando evidentemente el respeto lleno de mesura debido al padre, argumentó:

–Lo que yo, digo que la vieja era muy diotra laya po que no trancaba su puerta. Dinó, no bieran podido entrar los perros cuando llamaba. Y sies que los perros taban dentro y no vían ondel ladrón, eran unos perros po demás zonzos...

El encanto de la historia se había roto. Hasta en torno del fogón, donde la simplicidad es tan natural como masticar el trigo, la lógica se entromete para enrevesar y desencantar al hombre. Pero el Simón Robles como lo hubiera hecho cualquier relatista de más cancha:

–Cuento es cuento.

Y esto equivalía a decir que hay que aceptar las historias con todos los tumbos que, al recorrerlas, pudiera dar en ellas el buen sentido, más si la misma vida tiene a veces acentos de fábula (*LPH*, pp. 131-132).

Como se desprende de las palabras del narrador extradiegético, hacer depender de una realidad más lógica y creíble el contenido del cuento implicaría anular la magia del relato y desvirtuaría el sentido de su peculiar trama. Desde esta orilla, el cuento estaría “roto”. Sin embargo, como lo subraya el mismo Simón Robles, certero conocedor de la narración oral, “cuento es cuento”, lo que constituye una máxima que afirma la naturaleza ficcional de la narración y su especial estatuto como creación literaria<sup>8</sup>.

En forma muy acertada, las palabras finales del narrador extradiegético aclaran el sentido de la afirmación de Simón Robles y precisan que la realidad puede llegar a ser inclusive más ficcional que la literatura, porque ella misma tiene “acentos de fábula”. Al decir, “cuento es cuento” Simón Robles subraya la necesi-

---

<sup>8</sup> Similar expresión se invoca en la narración del sermón de las tres horas que corre en la voz de un cura de Pataz, que se incluye, igualmente, en el capítulo II. La fórmula “Como hace tanto tiempo quién sabe será cuento” es utilizada para que el público, que “cree” en lo que el cura les narra, comprenda que el contenido del relato popular no tiene por qué ser cierto necesariamente. De esta manera, se enfatiza la naturaleza ficcional del relato oral.

dad de hacer prevalecer las convenciones del cuento popular por encima de cualquier otro criterio que desvirtuaría su esencia creativa y su carácter ficcional.

Cabe indicar que los motivos que forman parte del desarrollo de este cuento se encuentran en un grupo de narraciones populares que son variantes del cuento conocido como “Los ladrones y la muchacha cautiva”, que registra diversas versiones en la tradición oral escandinava, hispánica y argelina. En el relato recreado por Alegría, el marco narrativo lo constituyen el ingreso del ladrón, el pedido de auxilio en clave hecho por la anciana y el castigo al ladrón, que son elementos temáticos que permiten trazar un paralelo con las variantes analizadas por Suárez (2001)<sup>9</sup>, referidas a la literatura oral hispánica, y por Abenójar (por aparecer)<sup>10</sup>, centradas en la tradición oral argelina.

### 3.5. El cuento “El zorro y el conejo”

El zorro es un personaje que forma parte de numerosas narraciones de la tradición oral andina. En la novelística alegriana, el zorro es protagonista de dos cuentos: “El zorro cubierto de harina” en *LPH* y “El zorro y el conejo” en *EMAA*. En ambos casos, la narración se realiza desde el punto de vista del humor y el zorro recibe castigos y es objeto de burla en forma reiterada.

Sobre la condición del zorro, Espino en su libro *Atuqpacha* (2014) explica que dicho animal experimentó en el imaginario popular una degradación a consecuencia de lo cual predomina en los relatos orales una imagen del zorro como ingenuo, crédulo, burlado:

[...] se configuró un tipo de discurso que terminó degradando al héroe indígena y lo convirtió en vivaracho pero al mismo tiempo perdedor y hasta personaje ingenuo del que casi todos se burlan, cuando en la rea-

---

<sup>9</sup> Los motivos que desarrolla el cuento recreado por Alegría tienen relación con conocidas narraciones de la literatura oral europea. En el artículo “*La pastora pide ayuda con la cuerna* (AA-TH 958): Una leyenda-canción-cuento pan-europea”, Jesús Suárez López (2001) estudia los motivos y las variantes que el cuento “*La pastora pide ayuda con la cuerna*” presenta en la tradición oral hispánica. Dicho cuento reproduce elementos temáticos que figuran en la leyenda “*Los ladrones y la muchacha cautiva*”, de la tradición oral escandinava.

<sup>10</sup> En el artículo “El cuento de *El joven pastor en poder de los asaltantes* (ATU 958) a la luz de nuevos testimonios en el Norte de África”, Óscar Abenójar (por aparecer) estudia, en la tradición oral argelina, versiones del cuento “*El joven pastor en poder de los asaltantes*”, conocido en España como “*La pastora pide ayuda con la cuerna*”. El autor analiza la variedad de motivos que contienen las variantes argelinas y sus diferencias respecto de otras versiones europeas. Sostiene que es importante estudiar las literaturas orales de otros pueblos, culturas y continentes con el propósito de tener un mayor conocimiento de la narrativa tradicional.

lidad andina es todo lo contrario, pues ha mantenido su condición de heredero de las deidades tal como se advierte en el pensamiento andino contemporáneo (p. 17).

El zorro tiene una condición divina, pertenece a los apus, posee un carácter mítico, es intermediario entre los dioses y los hombres, cuenta con sabiduría, ingenio y habilidad, pero fue perdiendo esas condiciones<sup>11</sup>. Espino afirma que esta modificación del estatus del zorro se debió a la política de extirpación de idolatrías que “desarrolló un proceso de aculturación que descalificó las cualidades del zorro como semideidad”; ello corrió paralelo a la influencia de la fábula que “terminó convirtiéndolo, en su afán moralizador, en un protagonista despojado de su significación mítica”; de este modo, “invirtió la condición de héroe, transformándolo en un trágico personaje”. El resultado final de este proceso es la conversión del héroe en “una versión aculturada de la memoria indígena” y la “configuración ambigua” del zorro (2014, p. 31).

En *Aldeas sumergidas*, Morote (1988, pp. 80-85) agrupa los cuentos de la literatura oral que tratan sobre el engaño, la burla y el castigo a que es sometido el zorro, así como sobre su ingenio, considerando los siguientes motivos: “el muñeco de brea”, “la lluvia de fuego”, “el ‘cargó’ del ratón”, “la olla de mazamorra”, “la montaña que debe desplomarse”, “el queso de la laguna”, “el zorro asa a sus cachorros”, “la casa que habla”, “el cadáver que echa viento”, “la apuesta para resistir el frío”, “las lucmas que muelen dientes”, “cumpleaños del ratón”, “los zorros que roban reatas de los arrieros”, “el zorro aprende a silbar”, “los pajaritos se convierten en espinos”, “la carrera con el batán”, “el zorro clarinero” y “el zorro escapa de la trampa” y “la apuesta para resistir el frío”. Por su parte, Espino (2014, pp. 66-67) incluye el siguiente catálogo: “zorro y sus relaciones con los dioses”, “travesía al lugar de la abundancia”, “aventuras zorrocuy”, “zorro galán”, “zorro y sus rivales”, “zorro y gente”, “zorro y sus enemigos” y “zorro burlado-burlador”.

Morote nos brinda el retrato que caracteriza al zorro en los cuentos populares del universo andino:

---

<sup>11</sup> En *Dioses y hombres de Huarochirí*, el zorro es destinado a ser odiado, perseguido y maltratado. Persiguiendo a la diosa Cavillaca, el dios Cuniraya encuentra en su camino a varios animales y les pregunta por ella. El cóndor, el puma y el halcón le dan respuestas favorables que le permiten continuar con su búsqueda; por ello, Cuniraya les confiere dones o méritos. En cambio, animales como el zorrino, el zorro y el loro contestan negativamente y, por eso, son maldecidos por el dios. Con relación al zorro, el texto dice: “Luego se encontró con un zorro, y el zorro le dijo a Cuniraya: ‘Ella ya está muy lejos; no la encontrarás’. Cuniraya le contestó: ‘A ti, aun cuando camines lejos de los hombres, que han de odiarte, te perseguirán; dirán: ‘Ese zorro infeliz’, y no se conformarán con matarte; para su placer, pisarán tu cuero, lo maltratarán” (2007, p. 19).

El zorro es un sujeto taimado y crédulo. Tiene ‘mala suerte’ y sus amores nunca prosperan. Cuando toma la forma humana es un apuesto y tonto joven de poncho rojizo, enemigo de los perros y de los cohetes, gran ejecutante del clarín. No hay animal que no lo engañe: el burro, la wallata, el cuye, el ratón... pero es a quien debe su fama de gran tonto (1988, p. 79).

Los dos cuentos sobre zorros que se relatan en la novelística alegriana ofrecen la imagen del zorro como un ser que ha perdido sus condiciones de carácter divino, pues aparece como un personaje del relato de humor<sup>12</sup>. El primer cuento obedece a un sentido moral, porque se quiere obtener una lección aplicable a la conducta de los hombres; en el segundo caso, prevalece la burla constante al zorro.

Nos vamos a referir al cuento “El zorro y el conejo”, que pertenece al capítulo XX de *EMAA* titulado “Sumallacta y unos futres raros”. Se trata de un ameno relato narrado por el cuentista Amadeo Illas, cuyos protagonistas son personajes de antigua prosapia literaria en la oralidad andina. Alegría recrea varios motivos que suelen contener los cuentos de la tradición oral andina sobre zorros, lo que evidencia su capacidad para poder integrar en una sola narración diferentes episodios centrados en las aventuras de este personaje.

Estructuralmente, el cuento se halla dividido en seis fragmentos y sigue una secuencia lineal. Los fragmentos del 1 al 5 corresponden al desarrollo del engaño, que es el motivo central que articula el desarrollo de los episodios, y el último es el cierre del cuento. Formalmente, se observa que la unión entre los párrafos se establece por medio de la expresión “días van, días vienen”, que es un elemento del lenguaje formulario empleado por el narrador oral. Alegría reproduce varios motivos literarios sobre el zorro que eran ampliamente conoci-

---

<sup>12</sup> Es muy probable que el cuento de humor sobre el zorro se haya formado a fines del siglo XIX o a inicios del siglo XX. En una recopilación de narraciones orales realizada por Max Uhle (2003), en 1905, en la región del Cuzco, se incluye relatos sobre el zorro y predominan motivos tradicionales orales, en los cuales el personaje termina derrotado o es convertido en objeto de burla: “El cóndor y el zorro”, “El ratón y el zorro” y “La historia de San Francisco”. En *Tarma pacha huarai* de Adolfo Vienrich (1905), también hay una narración sobre el engaño que le hace la huallata al zorro. En *Los cuentos del Tío Lino* de Fidel Zárate (1939), se incluye la narración “El huaychay y el zorro”, en que la boca del zorro es cosida para poder silbar y cantar como lo hace el huaychay. En *Nuestra comunidad indígena* de Hildebrando Castro Pozo (1924), se constata información sobre la imagen del zorro como un animal burlado. Espino explica que la burla se debe a la incorporación de nuevos elementos en la narración: “Casi todos los animales se burlan de atup en los Andes, pero hay que advertir que no siempre fue así; la burla se puede asociar al proceso de modulaciones modernas y [a] la influencia criolla” (2014, p. 90).

dos en la tradición oral de la sierra norteña, lo que demuestra la difusión panandina de los cuentos orales basados en este personaje<sup>13</sup>.

El primer segmento indica el tono festivo que seguirá el relato. Un conejo causaba estragos en la huerta de una vieja, que tenía una hija en edad de casarse. Para capturar al causante del daño, la vieja coloca una trampa y el conejo cae en ella. Al ver pasar a un zorro, el conejo le hace creer que la trampa era para capturar al futuro esposo de la hija casamentera y que él no quiere casarse con ella; entonces le pregunta en forma inteligente: “¿Por qué no ocupas mi lugar? La hija es buenamoza”. Incitándolo al zorro, logra su objetivo:

El zorro pensó un rato y después dijo: “Tiene bastantes gallinas”. Soltó al conejo y se puso en la trampa. El conejo se fue y poco después salió la vieja de su casa y acudió a ver la trampa. “¡Ah!, ¿conque tú eras?”, dijo, y se volvió a la casa. El zorro pensaba: “Seguramente vendrá con la hija”. Al cabo de un largo rato, retornó la vieja, pero sin la hija y con un fierro caliente en la mano. El zorro creyó que era para amenazarlo a fin de que aceptara casarse y se puso a gritar: “¡Sí me caso con su hija! ¡Sí me caso con su hija!”. La vieja se le acercó enfurecida y comenzó a chamuscarlo al mismo tiempo que le decía: “¿Conque eso quieres? Te comiste mi gallina ceniza, destrozaste la huerta y todavía deseas casarte con mi hija... -Toma, toma...”. Y le quemaba el hocico, el lomo, la cola, las patas, la panza. La hija apareció al oír el alboroto y se puso a reír viendo lo que pasaba. Cuando el fierro se enfrió, la vieja soltó al zorro. “Ni más vuelvas”, le advirtió. El zorro dijo: “Quien no va a volver más es el conejo”. Y se fue, todo rengo y maltrecho (EMAA, p. 448).

En la narración, el conejo demuestra la picardía y la pericia que, usualmente, se atribuye al zorro, con lo que se invierten los roles tradicionalmente asignados en el cuento popular a ambos personajes. En el esquema propuesto por Espino, el cuento se ubica dentro del tipo “aventuras zorro-cuy”, donde el cuy es reemplazado por el conejo como personaje que se burla del zorro. Como podemos ver, el zorro, por su parte, aparece retratado como un ser inocente, muy crédulo de lo que dice el conejo y, por ello mismo, termina burlado. En los diferentes

---

<sup>13</sup> En el cuento “El zorro y el león”, que forma parte de *Los cuentos contumaciosos del Tío Lino* de Fidel Zárate (1939), el engaño lo realiza el zorro y la víctima reiterada de la burla es el león. En este relato, se desarrollan varios de los motivos que contiene la versión de Alegría: el león acepta la propuesta del zorro para casarse con la hija del dueño de una huerta, recibe un fuerte castigo, busca al zorro y este le engeuece lanzándole espinas a los ojos; luego, el zorro lo vuelve a engañar haciéndole creer que hay un queso en el fondo de una laguna, el león se toma el agua y el zorro lo despanzurra; finalmente, le hace creer que ha llegado el día del fin del mundo y que deben terminar una cueva, donde le caen al león enormes piedras que lo dejan muerto.

episodios en que ambos se encuentran, el conejo actúa con suma habilidad e ingenio para engañar al zorro. En este primer fragmento, se puede apreciar el desarrollo de varias escenas que forman parte del ciclo cuentístico del zorro: la escena de la trampa (en que cae el conejo y, después, el zorro), la pretensión del zorro de casarse con la hija casamentera de una mujer vieja y el castigo de que es objeto el zorro. Espino precisa esta condición del zorro: “Los narradores, sobre todo en los Andes peruanos, así lo hacen aparecer: como el continuo burlado que lo descalifica y se le representa como torpe” (2014, p. 75).

En el segundo segmento del cuento, prosigue la historia con el mismo tono de humor:

Días van, días vienen... En una hermosa noche de luna, el zorro encontró al conejo a la orilla de un pozo. El conejo estaba tomando agua. “¡Ah! –le dijo el zorro– ahora caíste. Ya no volverás a engañarme. Te voy a comer”... El conejo le respondió: “Está bien, pero primero ayúdame a sacar ese queso que hay en el fondo del pozo. Hace rato que estoy bebiendo y no consigo terminar el agua”. El zorro miró y, sin notar que era el reflejo de la luna, dijo: “¡Qué buen queso!”. Y se puso a beber. El conejo fingía beber en tanto que el zorro tomaba agua con todo empeño. Tomó hasta que se le hinchó la panza, que rozaba el suelo. El conejo le preguntó: “¿Puedes moverte?”. El zorro hizo la prueba y, sintiendo que le era imposible, respondió: “No”. Entonces el conejo fugó. Al amanecer se fue la luna, y el zorro se dio cuenta de que el queso no existía, lo que aumentó su cólera contra el conejo (EMAA, p. 448).

Usando su habilidad, el conejo le hace creer al zorro que, en el fondo del pozo en que está bebiendo agua, hay un queso, que resulta ser el reflejo de la luna en el agua. En tal sentido, el zorro es burlado nuevamente. Este episodio desarrolla el motivo de “el queso de la laguna”, que Morote Best (1988) estudia en el ciclo narrativo sobre el zorro en la literatura andina del sur. En el esquema de Espino, corresponde a los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, donde el agente de la burla sigue siendo el conejo.

En el tercer episodio, además del conejo, figuran el cóndor y el zorzal, quienes, igualmente, se burlan del zorro, y también aparece la perdiz, que se venga de este por comerse sus crías. El zorro sufre un triple engaño, pues, además de ser engañado nuevamente por el conejo, también lo es por el cóndor y el zorzal. En la escena inicial, el conejo despierta en el zorro el interés por volar, con lo cual logra salvarse otra vez de él:



Días van, días vienen... El zorro encontró al conejo mientras éste se hallaba mirando volar a un cóndor. "Ahora sí que te como", le dijo. El conejo le contestó: "Bueno, pero espera a que el cóndor me enseñe a volar. Me está dando lecciones". ... El zorro se quedó viendo el gallardo vuelo del cóndor y exclamó: "¡Es hermoso! ¡Me gustaría volar!" El conejo gritó: "Compadre cóndor, compadre cóndor...". El cóndor bajó y el conejo le explicó que el zorro quería volar. El conejo guiñó un ojo. Entonces el cóndor dijo: "Traigan dos lapas". Llevaron dos lapas, o sea dos grandes calabazas partidas, y el cóndor y el conejo las cosieron en los lomos del zorro. Después, el cóndor le ordenó: "Sube a mi espalda". El zorro lo hizo y el cóndor levantó el vuelo (EMAA, pp. 448-449).

Encontrándose a cierta altura, el cóndor le ordenó al zorro que se aventara, pero no consiguió volar, ya que descendía rápidamente "dando volteretas". El conejo le pedía a gritos que moviera las lapas: "El zorro movía las lapas, que se entrecocaban sonando: *trac, tarac, trac, tarac, trac*; pero sin lograr sostenerlo" (EMAA, p. 449), como resultado, el zorro se estrelló contra un árbol y quedó muy lastimado. El cóndor es otro personaje que forma parte de la narración popular en que figura el zorro y también participa de la situación de engaño que crea el conejo. El conejo, muy sutilmente, induce al zorro a admirar el vuelo del cóndor, lo que motiva su deseo de querer volar. La caída violenta es otro duro revés para el burlado animal. La siguiente escena del fragmento tiene otro personaje adicional: el zorzal, quien también se burla del zorro:

Vio en el árbol un nido de pajaritos y dijo: "Ahora me los comeré". Un zorzal llegó piando y le suplicó: "¡No los mates! ¡Son mis hijos! Pídemelo que quieras, pero no los mates"... Entonces el zorro pidió que le sacara las lapas y le enseñara a silbar. El zorzal le sacó las lapas y sobre el silbo le dijo: "Tienes que ir donde el zapatero para que te cosa la boca y te deje sólo un agujerito. Llévale algo en pago del trabajo. Después te enseñaré..." El zorro bajó del árbol y en un pajonal encontró una perdiz con sus crías. Atrapó dos y siguió hacia el pueblo. La pobre perdiz se quedó llorando. El zapatero, que vivía a la entrada del pueblo, recibió el obsequio y realizó el trabajo. Luego, según lo convenido, el zorzal dio las lecciones necesarias (EMAA, p. 449).

Con la boca cosida por el zapatero y con las enseñanzas aprendidas, el zorro se dedica a silbar y se olvida de que debía comerse al conejo. En esta misma escena, la perdiz también se encuentra involucrada, ya que sus crías fueron llevadas por el zorro como obsequio al zapatero, por lo que no oculta ella su intención

de reparar el daño que ha sufrido. La venganza de la perdiz alcanza su objetivo al provocar que el zorro abra la boca y que se descosa su costura: “Iba el zorro por un camino silbando como de costumbre: *fliu, fliu, fliu...* Soplaba encantado de la vida: *fliu, fliu, fliu...* La perdiz, de pronto, salió volando por sus orejas, a la vez que piaba del modo más estridente: *pí, pí, pí, pí...* El zorro se asustó abriendo tamaña boca: ¡guac!, y al romperse la costura quedóse sin poder silbar. Entonces recordó que tenía que comerse al conejo (EMAA, pp. 449-450).

En el fragmento que comentamos, se desarrollan dos motivos analizados por Morote Best en el corpus de cuentos sobre zorros en el mundo andino; en primer lugar, el zorro y el cóndor son personajes del ciclo que se conoce como “el viaje al cielo”, y la aparición del zorzal forma parte del motivo “el zorro aprende a silbar”. En el esquema propuesto por Espino, se desarrollan los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, donde los causantes de la burla son el conejo, el cóndor y el zorzal.

El cuarto fragmento del cuento mantiene el mismo sentido de humor y contiene otros motivos del ciclo sobre zorros:

Días van, días vienen... Encontró al conejo al pie de una peña. Apenas éste distinguió a su enemigo, se puso a hacer como que sujetaba la peña para que no lo aplastara. “Ahora no te escapas” –dijo el zorro acercándose–. “Y tú tampoco” –respondió el conejo–. “Esta peña se va a caer y, nos aplastará a ambos”. Entonces el zorro, asustado, saltó hacia la peña y con todas sus fuerzas la sujetó también. “Pesa mucho” –dijo pujando–. “Sí –afirmó el conejo–, dentro de un momento quizá se nos acaben la fuerzas y nos aplaste. Cerca hay unos troncos. Aguanta tú mientras voy a traer uno”. “Bueno” –dijo el zorro (EMAA, p. 450).

Se puede observar el notable ingenio del conejo para volver a engañar al zorro y salvar la vida. En este fragmento, el éxito de la fuga del primero depende del grado de creencia que el segundo da a sus palabras. La estrategia del conejo es hacerle creer al zorro que la mole los aplastaría si él no le ayuda a retener su peso. El conejo nuevamente se escapa y el zorro resulta, otra vez, burlado; por ello, promete evitar más burlas y, por fin, comérselo: “La próxima vez no haré caso de nada” (EMAA, p. 450). En este episodio, se desarrolla el motivo denominado por Morote Best “la montaña que debe desplomarse”. En el esquema de Espino, se desarrollan los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, donde el causante de la burla continúa siendo el conejo.

En el quinto episodio, el cuento se basa en otros motivos de la narración oral sobre zorros y nos hace ver nuevas estrategias a las que apela el conejo:

Días van, días vienen... El zorro no conseguía atrapar al conejo, que se mantenía siempre alerta y echaba a correr apenas lo divisaba. Entonces resolvió ir a cogerlo en su propia casa. Preguntando, preguntando a un animal y otro, llegó hasta la morada del conejo. Era una choza de achupallas. El dueño se hallaba moliendo ají en un batán de piedra. “Ah –dijo el zorro- servirá para comerte bien guisado”. El conejo le contestó: “Estoy moliendo porque dentro de un momento llegarán unas bandas de pallas. Tendré que agasajarlas. Vienen “diablos” y cantantes. Si tú me matas, se pondrán tristes y ya no querrán bailar ni cantar. Ayúdame más bien a moler el ají”. El zorro aceptó diciendo: “Voy a ayudarte por ver las pallas, pero después te comeré”. Y se puso a moler (EMAA, p. 450).

Creadas las circunstancias propicias para el engaño, la acción del conejo tiene un carácter extremo y despliega el mayor castigo al zorro en el relato: “El conejo, en un descuido del zorro, cogió un leño que ardía en el fogón cercano y prendió fuego a la choza”; le hace creer que los ruidos que producía el fuego “son las pallas”, “los látigos de los ‘diablos’ y los cohetes”. Luego, arrojó ají a los ojos del zorro, quedó enceguecido y el conejo escapó. Producto del fuego, el zorro permaneció “muchos días con el cuerpo y los ojos ardientes por las quemaduras y el ají” (EMAA, p. 451). En este punto del cuento, existe una diferencia en relación con el modo como procede el conejo para salvar la vida. En las escenas anteriores del cuento, no actúa directamente para burlarse del zorro, pues el castigo, en la primera escena, le es impuesto por la dueña del huerto o, en el caso del cóndor, la incredulidad del zorro lo lleva a dejarse colocar las lapas para volar. Pero, en esta escena, es el conejo quien idea la forma de hacer creer al zorro y quien, a la vez, ejecuta la acción de burla o castigo, y no otro personaje. En este episodio, se desarrolla el motivo denominado por Morote Best “el ‘cargo’ del ratón”, que incluye la escena en que se prende fuego a la casa.

El último engaño de que es víctima el zorro sucede al final del cuento y revela una buena dosis de humor por el recurso de que se vale el conejo para evitar ser devorado por el zorro. El zorro estaba decidido a comerse al conejo y trataba de encontrarlo:

Después de mucho tiempo pudo dar con él. El conejo estaba en un prado, tendido largo a largo, tomando el sol. Cuando se dio cuenta de la presencia del zorro, ya era tarde para escapar. Entonces continuó en esa posición y el zorro supuso que dormía. “Ah, conejito –exclamó satisfecho-, el que tiene enemigo no duerme. Ahora sí que te voy a comer”. En eso, el conejo soltó un cuezco. El zorro olió y muy decepcionado

nado, dijo: “¡Huele mal! ¡Cuántos días hará que ha muerto! Y se marchó. Desde entonces, el conejo vivió una existencia placentera y tranquila (EMAA, p. 451).

Como dice la narración, el zorro encuentra al conejo tendido en una pradera y este, al notar su presencia, expele un gas, mal olor que le hace creer al zorro que se encontraba muerto y en proceso de descomposición. Ante el lamento del zorro, el conejo aprovecha otra vez de su treta y escapa nuevamente de sus garras. Así, el recurso del conejo para alejarse del zorro funciona una vez más y demuestra su sutil habilidad para burlarse de él, así como la picardía con que logra el éxito sobre su habitual enemigo. Este engaño se enmarca en el motivo “el cadáver que echa vientos”, también estudiado por Morote Best, con la diferencia de que en el esquema del estudioso de la tradición oral andina es el zorro quien simula estar muerto y quien expele el gas.

De acuerdo con la propuesta de Espino, en este fragmento, se desarrollan los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, con el constante protagonismo del conejo. El segmento final de la narración pone de relieve la imposibilidad de que el zorro devore a su presa: “Días van, días vienen..., días van, días vienen... El zorro lo distinguía por allí comiendo su yerba. Entonces se decía: “Es otro”. Y seguía su camino...” (EMAA, p. 451)<sup>14</sup>.

La reiteración del engaño en el cuento que transcribe Alegría tiene por finalidad destacar la burla de que es objeto el zorro y retratarlo en una situación de comicidad que explota la extrema ingenuidad con que es representado. Víctima más que vencedor, ingenuo más que astuto, el zorro es presentado desde el marco de lo risible, carente de todas sus habilidades habituales. Desacralizada su astucia y golpeado en forma grotesca en varios momentos en la versión que recoge Alegría, el zorro aparece degradado, como un ser completamente vulnerable, incapaz de actuar creativamente o de contraponer respuestas ingeniosas a las propuestas que le formula el conejo. Las situaciones en que se encuentran

---

<sup>14</sup> Las variantes del cuento conservan algunas escenas y añaden otras. Por ejemplo, la versión “El zorro y el conejito”, recopilada por Wilfredo Kapsoli (1993) en *Cuentos y leyendas conchucanas*, registra el episodio de la trampa en que cae el conejo y agrega una escena en la que el conejo le lanza una piedra al zorro, episodio que no figura en el cuento relatado por Alegría. En la versión “El conejo y el tío zorro”, que aparece en la compilación *Tras las huellas de la memoria. Tradición oral del norte peruano* de Gonzalo Espino (1994), se conserva la misma escena de la trampa en que se halla el conejo, el episodio del cuezco que expele y el pasaje en que el conejo simula sostener la peña; y se agrega una escena en la que el conejo se burla del zorro dándole de comer tunas con espinas. En la versión “El conejo, el zorro y el hombre de brea”, que forma parte de *Mitos e historias aguarunas* de José Luis Jordana (1974), la trampa en que cae el conejo consiste en que no puede librarse del hombrecillo de brea al que se ha adherido sin poder zafarse de él; y el engaño sigue siendo hacerle creer al zorro que la hija del dueño quiere casarse con él.

el zorro y el conejo destellan mucho humor, el cual se acrecienta con cada nueva aventura de engaño de que es víctima el zorro.

El sentido del cuento que recrea Alegría se inscribe dentro de la línea moral y didáctica, ya que tiene un carácter aleccionador y ejemplarizador: el zorro, temible animal en el imaginario andino, termina burlado y castigado por quienes habitualmente son sus víctimas. Su astucia se traslada a estos, con lo que, desde la perspectiva del cuento, se busca revalorar el orden de lo justo y lo correcto sancionando a quien suele atentar en contra de él. El comentario de Demetrio Sumallacta, quien ha estado atento al relato, subraya el significado alegórico del cuento:

[...] es original, ya que el zorro aparece, contra lo acostumbrado, como víctima. Me atrevería a afirmar que tiene un carácter simbólico y que el zorro representa en él al mandón y el conejo al indio. Así, literariamente por lo menos, el indio toma revancha (*EMAA*, p. 452).

Desde la lógica de esta interpretación, el cuento simbólicamente realiza una reivindicación del indígena frente al abuso del explotador.

#### 4. Conclusiones

La inclusión de cuentos de la literatura oral andina en las novelas *LSO*, *LPH* y *EMAA* de Ciro Alegría representa la adhesión del autor a las formas tradicionales del arte narrativo del sistema literario andino, así como su propia actitud y valoración frente a las posibilidades artísticas del cuento como forma narrativa. En la trilogía novelística alegriana, esta “sintonía” con el relato popular se relaciona, a la vez, con la reproducción de la oralidad andina, mediante diferentes matices de la voz, el predominio de un estilo de narrar, el empleo de estructuras propias del relato oral y la presencia de un lenguaje formulario.

En la selección de cuentos estudiados, se observa el conocimiento de Alegría de temas, motivos, episodios, personajes y animales fabulescos de narraciones andinas de la sierra norteña. En los relatos, se puede apreciar la habilidad del autor para recrear la religión cristiana y escenas del texto bíblico; en su vena artística, sobresalen la presentación de los personajes en situaciones dramáticas y en episodios de jocosidad, y la reelaboración de elementos temáticos de la literatura oral andina. En el humor y la intención festiva que presiden el punto de vista del narrador, se percibe un vínculo con las estrategias del cuento popular. De este modo, la novelística alegriana es una celebración de la vitalidad de la literatura andina y de las estrategias del arte narrativo tradicional.

## Referencias

- Abenójar, Ó. (por aparecer). El cuento de *El joven pastor en poder de los asaltantes* (ATU 958) a la luz de nuevos testimonios en el Norte de África. *Boletín de Literatura Oral*, Revista de la Universidad de Jaén, Vol. 8, 2018.
- Alegría, C. (1996 [1938]). *Los perros hambrientos*. Edición de C. Villanes. Madrid: Cátedra.
- Alegría, C. (1971a [1935]). *La serpiente de oro*. (2ª ed.). Buenos Aires: Losada.
- Alegría, C. (1971b [1941]). *El mundo es ancho y ajeno*. (3ª ed.). Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, J. M. (2007). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]*. (2ª ed.). Lima: Universidad Ruiz de Montoya.
- Casa de la Cultura del Perú (1986). *Primer encuentro de narradores peruanos*. (2ª ed.). Lima: Latinoamericana.
- Castro, H. (1979 [1924]). *Nuestra comunidad indígena*. (2ª ed.). Lima: Perugraph Editores.
- Cornejo, A. (2004). *La "trilogía novelística clásica" de Ciro Alegría*. Lima: Latinoamericana.
- Escobar, A. (1993). *La serpiente de oro o el río de la vida*. Lima: Lumen.
- Espino, G. (2014). *Atuqpacha*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Espino, G. (2010a). Ciro Alegría: novela total, narrador popular y comunidad. En Gremio de Escritores del Perú (comp.), *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde dentro* (pp. 131-142). Lima: Arteidea.
- Espino, G. (2010b). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina.
- Espino, G. (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Espino, G. (2002). *Manchay puytu* y narrativas de la aldea letrada quechua (La tradición escrita, siglo XIX). *Letras*, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, (103-104), 249-262.
- Espino, G. (1994). *Tras las huellas de la memoria. Tradición oral del norte peruano*. Lima: Instituto Nacional de Cultura (INC) y Organización de Estados Iberoamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- Jordana, J. L. (1974). *Mitos y leyendas aguarunas*. Lima: Retablo del Papel.
- Kapsoli, W. (1993) *Cuentos y leyendas conchucanas*. Lima: Centro de Información y Desarrollo Integral de Autogestión.
- Lara, J. (1979 [1947]). *La poesía quechua*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lara, J. (1973) *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. La Paz: Los amigos del libro.
- Larrú, M. (2009). Oralidad y representación. La otra voz en la narrativa de Ciro Alegría. *Letras*, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 80 (115), 47-62.
- Marticorena, M. (2009). *Ciro Alegría y la Amazonía peruana*. Lima: Arteidea.

- Morales, D. (2010). Los cuentos orales de Ciro Alegría en sus primeras novelas clásicas. En Gremio de Escritores del Perú (comp.), *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde dentro* (pp. 164-169). Lima: Arteidea.
- Morote, G. (1989). *Motivaciones del escritor*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Morote Best, E. (1988). *Aldeas sumergidas*. Cuzco: Centro Bartolomé de Las Casas.
- Normand, E. (1955). Una observación sobre *Los perros hambrientos* (los relatos interiores). *Mercurio Peruano*, (335), 128-135.
- Suárez, J. (2001). La pastora pide ayuda con la cuerna (AA-TH 958): Una leyenda-canción-pan-europea. En Alvar, C., Castillo, C., Masera, M. y Pedrosa, J. M. (2001) (eds.) (pp. 459-471), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura occidental. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Terrones, G. (2010). Ironía y burlesca en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría: una aproximación al discurso crítico-festivo indigenista. En Gremio de Escritores del Perú (comp.), *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde dentro* (pp. 157-163). Lima: Arteidea.
- Uhle, M. (2003). *El cóndor y el zorro*. Edición y prólogo de W. Kapsoli. Lima: Embajada República Federal de Alemania y Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.
- Vienrich, A. (1999). *Azucenas quechuas. Fábulas quechuas*. (3ª ed.). Lima: Lux.
- Villanes, C. (1996). "Introducción" a Alegría, C. (1996 [1938]), *Los perros hambrientos*.
- Zárate, F. (1970 [1939]). *Los cuentos contumacinos del Tío Lino. Homenaje póstumo a un maestro. Los derechos políticos de la mujer*. Lima: La Florida del Inca.
- Zubizarreta, A. (1991). Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVII (34), 81-103.