

## LA IMAGEN DE LA ORALIDAD EN LOS PERROS HAMBRIENTOS DE CIRO ALEGRÍA

Orality in *Los perros hambrientos* by Ciro Alegría

Kristian Antonio Cerino Córdova  
*Universidad Veracruzana, México*  
librodemar@gmail.com

**Recibido:** 01-05-2020

**Aprobado:** 29-05-2020

### RESUMEN

Kristian Antonio Cerino Córdova es académico y periodista. Hizo estudios de Comunicación y Docencia en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. UJAT. Estudió el doctorado en Literatura Hispanoamericana en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ILL-L, de la Universidad Veracruzana, México. Ha publicado artículos y ensayos sobre Literatura, Periodismo, y Tecnologías, en revistas arbitradas.

Este artículo es un acercamiento a la noción de oralidad a través de un análisis y lectura de la novela *Los perros hambrientos*, de Ciro Alegría, escritor peruano. Se argumenta, ante todo, con el trabajo de diversos críticos literarios que han hecho un abordaje de la obra narrativa de Alegría, también autor de *La serpiente de oro* y *El mundo es ancho y ajeno*. Es importante conocer, en el texto, la esencia de los efectos de esta oralidad presente en la literatura latinoamericana, y en especial, de la literatura peruana. *Los perros hambrientos* es una obra tejida alrededor del discurso oral y de los relatos de la comarca andina. Simón Robles, personaje y artífice de los cuentos orales, es el engrane en la construcción de esta obra alegriana publicada en Santiago de Chile, en 1938.

**Palabras clave:** oralidad; relato; discurso; literatura

### ABSTRACT

This article is an approach to the notion of orality through an analysis and reading of the novel *Los perros hambrientos*, by Ciro Alegría, a Peruvian writer. Above all, it is argued with the work of various literary critics who have approached the narrative work of Alegría, also the author of *La serpiente de oro* and *El mundo es ancho y ajeno*. It is important to know, in the text, the essence of the effects of this orality present in Latin American literature, and especially, of Peruvian literature. *Los perros hambrientos* is a work woven around the oral discourse and the stories of the Andean region. Simón Robles, personage and creator of oral stories, is the piece in the construction of this alegriana work published in Santiago de Chile, in 1938.

**Keywords:** orality; story; speech; literature

En la novela *Los perros hambrientos* (1938) del peruano Ciro Alegría se hace presente la imagen de la oralidad, una oralidad entendida como “*creación verbal o ficción de oralidad en la escritura*”, y no como manifestación de la tradición oral en un grupo cultural.

La noción de oralidad (Dorra, 1997) está cimentada en la cultura de la escritura y por esta razón al hablar de la oralidad debemos situarnos en el espacio mismo de la escritura. Así, en la literatura, el proceso de construcción de mundos imaginarios sólo puede producir “*efectos de oralidad*”, es decir: “*sólo evocar manifestaciones orales con los medios de la escritura*” (Ostria, 2001), lo que significa que “*la sonoridad sustancial de lo oral permanece muda en los textos escritos*”.

Lo que creemos que es oralidad -entendida erróneamente en literatura como esas voces rescatadas de la cultura popular a través de narradores y personajes- se trata sólo de imágenes o efectos de la oralidad.

Huarag (2007) establece la diferencia entre oralidad discursiva y oralidad cultural. La primera “*se manifiesta a través del texto literario*” al emplear un mensaje formal en su relato pero que en “*los diálogos incorpora las particularidades de la oralidad de sus personajes*”. La segunda, se refiere a la realidad social de los múltiples grupos culturales (marginales al canon de la escritura), que expresan “*su modo de pensar, sentir y emocionarse a través de la oralidad*”; su única forma de hacerlo puesto que no tienen acceso al sistema escritural (Huarag, 2007, p.2).

Ostria (2001) hace un análisis sobre la problemática de la oralidad en América Latina con base en el enfoque dado en la literatura o en la creación verbal. Para ello esboza cuatro cuestiones generales: 1. El problema de la creación verbal en una cultura tradicional no letrada (culturas amerindias); 2. El de las manifestaciones orales propias de culturas tradicionales en el marco de una cultura letrada dominante (culturas indígenas subsumidas en entornos occidentalizados, culturas populares); 3. El de las relaciones entre aspectos orales y escritos de los textos literarios (armonías, timbre, ritmo, entonación, etc., y sus formas gráficas de representación, en verso y prosa); y 4. El referido a las diversas formas de imitación de la oralidad en textos escritos literarios (oralidad ficticia).

La última cuestión, que nos ocupa para estos apuntes, es la más imprescindible si partimos de la idea que la oralidad sólo puede estudiarse ya fijada en el texto.

La crítica literaria ha hecho estudios sobre la oralidad en las obras de Ciro Alegría (1909-1967). Una revisión, *grosso modo*, nos presenta un panorama de un escritor andino revisado no sólo en revistas especializadas sino en tesis doctorales, en las que sus novelas, *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) -analizadas como corpus- son estudiadas con enfoques de oralidad desde la escritura, sin perder de vista que la oralidad se inaugura en la propia escritura.

Al principio del texto esboqué que en *Los perros hambrientos* se hace presente la imagen de la oralidad; lo reitero para agregar que esta imagen de la oralidad aspira a la creación de una nueva lengua.

Pacheco (1992) en su libro *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* esboza que las obras literarias en América Latina desarrollan “*estrategias narrativas*” procedentes de la cultura popular en las que se cumple el propósito de “*la representación de la oralidad*”.

Al usar la categoría de “comarca oral”, Pacheco afirma que sólo se trata de una “*producción de este efecto de oralidad en la ficción del continente*”. En su libro *La comarca oral...* el autor hace un análisis sobre las “*marcas*” de la oralidad que prevalecen en las voces narrativas de autores latinoamericanos; entre ellos, Juan Rulfo en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*: “*la función de lo oral en la trama de la narrativa rulfiana tiene un carácter esencial (y) este aspecto configurador se puede apreciar en el valor que adquieren en la diégesis los murmullos, la voz humana, sus distorsiones de la voz, las aliteraciones, los ruidos, el poder transformador de la palabra*”.

Para Salazar (2015) si bien en el grupo de escritores estudiados por Pacheco no figura Alegría, se puede también observar que el sistema de la oralidad de la “comarca oral” se halla presente en la novelística de éste.

“En esa línea, su funcionamiento se puede apreciar tanto en el habla de los personajes, como en la fonetización del lenguaje, la prevalencia de procedimientos narrativos tradicionales y una visión del mundo pensada desde la cultura popular andina.” (Salazar, 2015, p.48).

Walter Ong (1987) dice que la condición oral básica del lenguaje es permanente y que justo aquí la escritura “*se entiende como la posibilidad de extender la potencialidad del lenguaje*”, (en donde) “*la escritura nunca puede prescindir de la oralidad*”. Al retomar los estudios de Lotman (1922-1993) -entre ellos “El arte como lenguaje”-, Ong comenta que la expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto, pero que “*nunca ha habido una escritura sin oralidad*”.

Por su parte, autores como Larrú (2009); Morales (2010); y Zubizarreta (1991) han hecho aproximaciones a las obras de Ciro Alegría por medio de artículos críticos y tesis: “Oralidad y representación. La otra voz en la narrativa de Ciro Alegría” (Larrú); “Los cuentos populares de Ciro Alegría en sus primeras novelas clásicas” (Morales); y “Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana. De Ciro Alegría a Gabriel García Márquez” (Zubizarreta).

Estas investigaciones y otras que datan de mediados del siglo XX han dado las pautas para seguir escarbando en la veta de la oralidad en Ciro Alegría.

Larrú estudia las características del relato oral en la narrativa de Alegría: la función de la voz en su novelística, la funcionalidad que adquieren los relatos orales en la trama de las novelas, así como la recurrencia del relato folclórico, de herencia oral, que es un signo dominante y un recurso de gran riqueza en la obra alegriana.

Los críticos destacan que, en la novelística de Alegría, en especial en *Los perros hambrientos*, su epicentro es esa huella de la oralidad que se espejea en los relatos de los personajes. Se hace énfasis en Simón Robles, el cuentacuentos, ovejero y criador de perros.

Cada vez que Robles cuenta una historia, que su a vez escuchó de sus ancestros, su palabra se relaciona con una adecuada articulación de la voz, lo que podría establecer una superioridad de la voz en la escritura o de una oralidad escrita en *Los perros hambrientos*.

En la cultura andina, retomando a Larrú, la palabra hablada evidencia la necesidad de afirmar una identidad, que es la identidad local de la comunidad, y es el soporte de la tradición. Al hacer una revisión sobre la oralidad en las novelas de Ciro Alegría, Morales (2010) halla un vínculo entre el relato oral y su construcción literaria. Lo que encuentra Morales en las novelas alegrianas, *La*

*serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*, son cuentos que emanan de la tradición oral, logrando identificar cuatro en *La serpiente de oro*; seis en *Los perros hambrientos*; y cinco en *El mundo es ancho y ajeno*.

Para Morales, en los cuentos se observan una "reelaboración" porque los relatos, así como están en las novelas se encuentran "literaturizados", es decir, "estilizados y escritos en una prosa literaria y artística". Pero mantienen la vitalidad, el registro oral y el tono popular que corresponden al modo de contar de los cuentistas anónimos, promotores de la tradición oral.

En *Los perros hambrientos* están insertos los cuentos o relatos: "El Manchaipuito", relatado por el campesino Pancho; "La sombra del puma", "El zorro blanco", "El consejo del Rey Salomón" y "Güeso y pellejo", narrados por Simón Robles.

"Las narraciones insertas en el corpus alegriano se conforman de cuentos, leyendas y fábulas; sus funciones, de acuerdo al contenido que desarrollan y su finalidad, tienen un carácter moral, educativo, religioso y cultural" (Salazar, 2015, p.153).

Alegría (Morales, 2010) rescata para la posteridad los primeros quince cuentos orales que conocemos en la literatura oral y recolecta

"del mundo andino este bagaje cultural con su auténtica riqueza de costumbre, fábula y leyenda, que no es sólo identidad regional, sino, también, una parte viva de su idiosincrasia, de su ancestro telúrico y su capacidad recreadora y recreativa al fabular".

Asimismo, Zubizarreta (1991) destaca que en la estructura de las novelas de Alegría está la influencia de la tradición oral. Al referirse a Simón Robles, este crítico subraya su habilidad en el arte del relato, así como la explicación que brinda sobre el "pacto ficcional" con la conocida respuesta "Cuento es cuento" ante la duda de Timoteo, con lo que aclara la necesidad de aceptar las historias orales como se relatan:

"Ciro Alegría se ha nutrido de una tradición oral, que gracias a ella se ha sentido capaz de transfigurar el mundo mestizo e indígena peruanos. Mucho más importante es que Alegría no sólo incorpora a esos narradores orales como personajes de su escritura, sino que también se identifica artísticamente como uno de ellos para dar estructura a su relato y para elegir sus estrategias, tanto cuando les encarga la narración como cuando establece su propio narrador ficcional de tercera persona." (Zubizarreta, 1991, p.90).

En “Tradición oral y memoria colectiva en la novelística de Ciro Alegría”, Salazar defiende la tesis que en la obra alegriana está presente una “mimesis verbal andina”, de la que dice es el “principio organizador de la novelística de Alegría”. Salazar, además, señala que la noción de mimesis verbal andina permite explicar el valor de los diferentes órdenes que funcionan en la narrativa alegriana y “trasciende el sentido tradicional del concepto como se ha entendido en los estudios literarios”: imitación de la realidad, proceso de creación, reelaboración del referente y ficción de la realidad:

“La mimesis verbal andina es un macroconcepto en el que se encuentran articulados varios niveles que singularizan la producción narrativa de Alegría: la tradición oral, la narración popular, el efecto de oralidad, la estructura novelística de la narrativa alegriana y la memoria colectiva. En principio, esta idea de mimesis pone de relieve el papel activo que cumple la tradición oral en el corpus novelístico alegriano, lo que se expresa en las canciones y narraciones orales que el autor recrea, como también mediante la visión del mundo andino que se reproduce en sus páginas. En ese sentido, la función de la tradición oral es fundamental en el corpus alegriano, ya que la confluencia de las canciones y las narraciones orales de procedencia andina revela la centralidad de las formas tradicionales en la concepción novelística del autor y evidencia el valor que tienen para Alegría la cultura y el arte popular. Esta confluencia permite apreciar las tonalidades de la oralidad en la novelística alegriana, lo que se encuentra vinculado con el mundo de la voz y el universo de la sonoridad en la ficción alegriana.” (Salazar, 2015, p.207).

Salazar habla de las formas narrativas que conforman el corpus novelístico alegriano que proceden de la literatura oral y que tienen una continua aparición en sus páginas; que a estas narraciones (canciones, cuentos, fábulas, leyendas y mitos) se añaden las testimoniales e historiográficas; todas estas formas, a excepción de la narración historiográfica, se inscriben dentro de la literatura oral andina: *“la presencia de estas formas narrativas demuestra que la novelística de Alegría está marcadamente suscrita por su filiación con la literatura tradicional y la narración popular”*. Al retomar los planteamientos de Cornejo Polar, Salazar hace uso de la categoría de “mimesis verbal andina”, considerando las intersecciones que se desarrollan entre la oralidad y la escritura -en la narrativa alegriana- en donde la voz actúa sobre la escritura en forma radical. Es un hecho que la mimesis modula el ritmo y el tono de la prosa en *Los perros hambrientos* y en otras obras de Ciro Alegría; pero es más importante decir que Alegría emplea una serie de elementos o mecanismos de la expresión verbal, que a su vez muestran “marcas” de la oralidad que están en el discurso de la voz de autor y en el diálogo que se da entre los personajes. El carácter oralizante (Salazar, 2015) de la narrativa del autor determina un fluir constante de la palabra hablada que pone de relieve la centralidad de la voz y posiciona la supremacía del discurso oral sobre la letra.

Es evidente que la mimesis verbal andina hace manifiesta la influencia de la literatura oral en las obras de Alegría a través de las formas tradicionales de la literatura andina: canciones y narraciones que desempeñan un papel fundamental en el corpus alegriano.

“Con relación a la reproducción de los géneros musicales de la región del norte, este registro se articula con la intención del autor de ofrecer una variedad de formas musicales que permiten conocer la forma de vida, costumbres, vivencias y trances de los pobladores del valle andino y del espacio ribereño, a la vez que revelan un universo musical y sonoro que es propio del mundo andino” (Salazar, 2015, p.507).

Ahora bien, si las narraciones orales en *Los perros hambrientos* recrean canciones, cuentos, fábulas, leyendas y mitos, es notorio que éstas cumplen con la función de estructurar la obra de Alegría. No sólo organizan y ordenan la narración, sino que funcionan como soporte de las formas de la oralidad por medio del narrador oral. Los textos literarios, parafraseando a Ostria, en sus procesos ficcionales suelen reproducir diversas modalidades de la lengua oral y esas formas no son exactamente expresiones orales sino representaciones, figuras de oralidad y, por lo tanto, oralidad ficticia.

“En la literatura escrita, convencional, el escritor puede confrontar su texto con los textos de la tradición; en la literatura oral los narradores apelan a la memoria colectiva, a lo que han escuchado de oídas, incluyendo la difusión de mitos y creencias del sistema convencional. En el relato literario convencional, escritural, el texto impreso es fijo, invariable; en la oralidad, el relato tendrá variantes múltiples porque su discurso o fonotexto, va variando de un informante a otro” (Huarag, 2007, p.3).

Desde el principio de la novela *Los perros hambrientos* se retoman estas voces cuyos vientos trae la oralidad y que son sólo efectos o imagen de la oralidad. Por ejemplo: el canto “de rimas consonantes” de la Antuca, pastora en *Los perros hambrientos* que proclama “con la dulce y pequeña voz”:

“Por el cerro negro  
andan mis ovejas  
corderitos blancos  
siguen a las viejas

El sol es mi padre  
la Luna es mi madre  
y las estrellitas  
son mis hermanitas.” (Alegría, 1976, p.17).

No es fortuita la oralidad en la narrativa de Ciro Alegría. Zubizarreta esboza que Alegría tomó el modelo del arte narrativo al escuchar a los cuentistas populares en las haciendas andinas en las que vivió durante la infancia. Por ello, resulta

importante tejer estos relatos (o cuentos, llamados así por otros críticos) de Simón Robles quien se erige como un narrador o hablador (pensemos en algún personaje de Vargas Llosa) en el desarrollo de *Los perros hambrientos*; relatos que se asemejan a los cuentos populares o fábulas.

Espino (2010) afirma que el estatuto de la literatura oral se puede explicar sobre la base de las nociones de "evento" y "discurso"; lo primero se refiere a la "*fusión de circunstancias que hacen posible o viabilizan la producción del texto oral*" y lo segundo implica considerar no solamente los textos orales transmitidos tradicionalmente "*sino aquello que se construye con el hablante en presencia inevitable de su auditorio, del oyente*", pues siempre está la presencia de alguien que narra y de alguien que escucha, es decir, "*una relación dialogante y activa*".

Si bien en *Los perros hambrientos* está la figura de un narrador omnisciente que logra entender lo que pasa en el pensamiento canino, narrador que también retoma el modelo de la narración oral, es en Simón Robles donde se halla la esencia del hablante que nos refractará esos efectos o imagen de la oralidad.

El hablador Simón Robles es un fabulador aceptado por un público que encuentra en sus relatos una conexión entre "la realidad" (las cosas adversas que les suceden) y el espacio de ficción.

Vargas Llosa (2016) nos refiere sobre la importancia del hablador en el ensayo "Viaje a la ficción". Ya sea en una caverna o en el claro de un bosque en donde los indios de las tribus hacen una fogata y se sientan alrededor de ésta, el hablador es el personaje imprescindible porque traerá, al aquí y ahora, el ayer, contando fabulas y mitos con palabras exorcizantes:

"Quienes están allí, escuchando al contador, arrullados por las imágenes que vierten sobre ellos sus palabras, ya antes, en la soledad e intimidad, habían perpetrado, por instantes o ráfagas, esos exorcismos y abjuraciones a la vida real, fantaseando y soñando. Pero convertir aquello en una actividad colectiva, socializarla, institucionalizarla, es un paso trascendental en el proceso de humanización del primitivo, en la puesta en marcha o arranque de su vida espiritual, del nacimiento de la cultura, del largo camino de la civilización." (Vargas Llosa, 2016, p.5).

Así, Vargas Llosa (2016) rememora su visita, a mediados del siglo XX, junto con otros lingüistas a la tribu peruana de los Machiguengas. En su lengua madre los Machiguengas se mostraban ansiosos por la llegada del hablador, quien habría de contarles:



“anécdotas de sus viajes por la selva, y de las familias y aldeas que visitaba, chismografías y noticias de aquellos otros machiguengas dispersos por la inmensidad de las selvas amazónicas, mitos, leyendas, habladurías, seguramente invenciones suyas o ajenas, todo mezclado, enredado, confundido, lo que no parecía molestar en absoluto a sus oyentes”.

En Simón Robles resuenan esas voces de la oralidad; su relato lo antepone con un silencio como preparando el terreno para atrapar la atención de los oyentes. Sus cuentos, basados en la experiencia y más en su aprendizaje de saber escuchar -no olvidemos que alguna vez él fue el receptor de éstos- hacen de él un artífice de la palabra hablada.

“Estas narraciones se caracterizan por el registro de un discurso oral, que se expresa en el ritmo, la entonación, los fenómenos fonéticos típicos del habla local, el empleo de un léxico regional y una particular sintaxis. Además, son relatos llenos de humor, tienen un sentido jocoso, emplean la ironía y siguen las estrategias de la narración popular; en ellos, se revela el arte de la palabra, a la vez que se afirma un sentido didáctico y ejemplarizador” (Salazar, 2015, p.11).

Durante el discurso de *Los perros hambrientos*, Simón Robles irrumpe en la escena narrativa para fungir como contador de historias. Comienza en su intención de evocar el origen de los nombres en los perros Güeso y Pellejo y continúa con el diálogo entre Adán y Dios a propósito del miedo “a las sombras” que siente el primero; así sucesivamente, el viejo contará que un hombre, recién casado con una viuda, amenazará con golpearla como si se tratara de un animal. Después, narrará la historia del zorro que se unta harina para convertirse en oveja de corral y la caída de la virgen en procesión en momentos de sequía. Pero me detengo en el capítulo XI:

“(Los tres hombres chacchaban la coca a su entero gusto... El Mashe, Timoteo y Simón)

El Simón agregó:

–¿Son sabidos, no? Pero tamién les pasa lo quial zorro blanco...

Y, con su natural habilidad de narrador, callose para provocar un expectante silencio. El Mashe y su familia, que gustaban de los relatos, eran todo oídos. Los que ya lo conocían se aprestaban a escucharlo con gusto, pues el Simón sabía agregar algún detalle nuevo cada vez.

–Yera po un tiempo e mucho hambre pa los zorros... Yuno bía que ya no aguantaba. Tenía hambre e cierto y velay que todos los rediles taban muy altos y con mucho perro. Yentón, el zorro dijo: “Aquí nues cosa e ser zonzo: hay que ser vivo”. Y se jue onde un molino, y aprovechando quel molinero taba pa un lao, se revolcó en la harina hasta quedar blanco. Yen la noche se jue po lao diun redil: “Mee, mee”, balaba como oveja. Y salió la pastora y vido un bulto blanco en la noche, y dijo: “Sia quedao ajuera una ovejita”, y abrió la puerta y metió ondel zorro. Los perros ladraban yel zorro se dijo: “Esperaré que se duerman, lo mesmo que las ovejas.

Dispués buscaré ondel corderito más gordo y, guac, diun mordisco lo mataré y luego lo comeré. Madrugao, apenas abran la puerta, echaré a correr y quién mialcanza". Y como se dijo así luizo, perua salir no llegó. Yes qué no contaba con el aguacero. Y jue que llovió y comenzó a quitársele la harina, yuna oveja questaba a su lao vido blanco el suelo y pensó: "¿Qué oveja es esa que se despinta?". Y viendo mejor y encontrando que la desteñida era zorro, se puso a balar. Las demás también lo vieron entón y balaron y vinieron los perros y con cuatro mordiscos lo volvieron cecinas... Yes lo que digo: siempre hay algo que nuesta en la cuenta e los más vivos... Yaura pongamos el caso, la sequía nos fregará onde nosotros y también onde don Cipriano y don Juvencio, y onde chicos y onde grandes. Sólo questos zorros caen sin lluvia... Pero ellos tienen nomá sequía e los cielos... Nosotros, los pobres, tenemos siempre sequía e justicia, sequía e corazón...

El Mashe aprobó brevemente:

–Cierto, cierto..." (Alegría, 1976, p.187-189).

Alegría entra en comunicación con los discursos de la fábula y como un hablador que teje sus historias, apela a las figuras de la tradición oral. Su apelación es la de un tejido comunitario. En *Los perros hambrientos*, el narrador omnisciente reconoce que la voz narrativa la tienen los comuneros, la tiene Simón; y la cede. La imagen de la oralidad importa tanto que la puesta narrativa está presente en: convertir al otro (Simón) en la fuente de la narración.

Cuando el narrador entroniza el próximo relato (cuento o fábula) de Simón Robles, dice:

"Y, con su natural habilidad de narrador, callose para provocar un expectante silencio. El Mashe y su familia, que gustaban de los relatos, eran todo oídos. Los que ya lo conocían se aprestaban a escucharlo con gusto, pues el Simón sabía agregar algún detalle nuevo cada vez".

Es evidente que Simón Robles es el enésimo hablador (sigamos pensando en el personaje de Vargas Llosa) que con fogata o sin ésta contará una y otra vez sus "cuentos" o "fábulas" ante un público ansioso de estos relatos orales que ya puestos en la escritura sólo percibimos sus efectos o imágenes de la oralidad.

El contador Simón no tiene otros recursos visuales más que la voz, el silencio, el tono y la inventiva para que al volver a contar el cuento o la fábula, tenga otra vez la atención del espectador, de un oyente que ya conociendo la estructura del relato se ve sorprendido ante la nueva versión de Robles; de esos otros detalles (que agrega) en la composición del relato:

"Al bautizar a los perros, (Simón Robles) dijo en el ruedo de la merienda:

–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 bajó 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 silencito 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, esa tamién 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 juerte, como admirada: "¡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 puese ta güeno questos se llamen también Güeso y Pellejo." (Alegría, 1976, p.42-43).

El narrador de *Los perros hambrientos* nos dice que el relato de Simón fue celebrado y que los nombres de los canes, desde luego, fueron aceptados por el público. Sin embargo, Timoteo (hijo de Simón Robles), *"arriesgando evidentemente el respeto lleno de medida debido al padre"*, replicó:

"-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 mismo narrador añade que el encanto de la historia "había quedado roto", pero que Simón Robles respondió como cualquier "relatista de más cancha": "Cuento es cuento". Lo anterior, de acuerdo con el narrador, equivale 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"*. La irrupción de Timoteo es un ejemplo de cómo los efectos de la oralidad no están presentes solamente en Simón sino también en otros personajes, como Juana, mujer de Simón: *"-Ajá-intervino la Juana-. Ya tey escuchado lo que pasa. No le enseñes cosas malas ondel Timoteyo"*.

El narrador de *Los perros hambrientos*, a diferencia de otros narradores de "novelas indigenistas" (por referirnos al narrador en *Raza de Bronce*, de Alcides Arguedas), no asume un rol protagónico, sino que -por el contrario- comprende que las voces de los comuneros también son imprescindibles porque forman parte del núcleo narrativo. Estas voces, ancladas a la escritura, nos dan esas resonancias (efectos) de la oralidad que hoy leemos y debatimos.

Los relatos de Simón Robles tienen base en el cuento y en la fábula, pero es la fábula, el género que emplea Simón Robles para estructurar su relato, en el que además de hacer hablar a los animales (zorros y ovejas), establece una conexión entre lo que está contando con lo que se está viviendo: en este caso, la sequía y los abusos del hacendado Cipriano. En esta misma conexión Simón Robles esboza esa moraleja que ha sido una característica de la fábula:

“Yaura pongamos el caso, la sequía nos fregará onde nosotros y también onde don Cipriano y don Juvencio, y onde chicos y onde grandes. Sólo estos zorros caen sin lluvia... Pero ellos tienen nomá sequía e los cielos... Nosotros, los pobres, tenemos siempre sequía e justicia, sequía e corazón...  
El Mashe aprobó brevemente:  
–Cierto, cierto...”

Robles no sólo tiene la atención del espectador, sino su aprobación a lo que cuenta, pero también de las conclusiones a las que éste llega, al decir: *“Nosotros, los pobres, tenemos siempre sequía e justicia, sequía e corazón...”*. Sucede lo contrario con ellos, los hacendados, que la justicia la tendrán por las vías divinas: *“Pero ellos tienen nomá sequía e los cielos...”*

Los relatos de Simón Robles se apegan a las circunstancias del momento. Entre las páginas de *Los perros hambrientos*, Robles no pierde la ocasión para enlazar la historia oral con la realidad que están viviendo en la comarca. Solamente abandona su rol de contador de historias en los días más críticos por la sequía (p.209). En los días anteriores, mantiene el rol de articular la historia que cuenta con el entorno. Cuenta la historia del padre Adán y su diálogo con Dios: Adán teme a la noche por la presencia de sombras. Entonces Dios lo enfrenta al puma para demostrarle -luego de que el animal salta sobre Adán- que sus miedos son las sombras. Como Dios no concede a Adán retirar la noche para dejar solamente el día, éste pide a cambio una compañera pues todos los animales poseen una: *“Y así jue como la mujer lo perdió, po que vino con el miedo y la noche”*. (Alegría, 1976, p.75).

Simón está atento al flujo de las conversaciones que asumen otros personajes. En la mayoría de las veces, halla el resquicio para poner sus manos en el timón de la conversación, “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” (p.122). Por las noches, confiesa el narrador, a Simón le aumentaban “las ganas de hablar” al sentirse “un charlador de fibra”:

“Pero cuando de su pecho brotaba el habla, la voz le fluía con espontaneidad de agua, y cada palabra ocupaba el lugar adecuado y tenía el acento justo. En ese rato, sin duda, iba a contar una de sus historias. No se sabía cuándo podía estimárselas reales o fantásticas. Él les daba a todas un igual tono de veracidad y sacaba las conclusiones del caso.” (Alegría, 1976, p.70-71).

Los cuentos de Simón están por todas partes en el discurso. Él es el motor narrativo en cuyo eje fluye el relato de *Los perros hambrientos*. Cuenta, esta vez sin *“la alegría jocunda ni el dulce y fiestero sabor de la chicha”* (p.198), la peregrinación de la Virgen en la feria del pueblo de Palla. La imagen era grande, pesada y la cargaban por un camino estrecho “para hacer que los cargadores padecieran, jadearan y sudaran a más y mejor en toda la cuesta”. Cantaban entre roquedales:

“Eso y mucho más  
merece la Señora  
Eso y mucho más,  
Nuestra salvadora.”

Uno de los cargadores resbaló y la imagen rodó entre los peñascos, *“mientras los cantantes seguían con su tonada”*:

“Eso y mucho más  
merece la Señora  
Eso y mucho más,  
Nuestra salvadora.”

*“Cuando fueron a decir que se callaran, la pobre efigie ya estaba convertida en añicos”*. (p.197-198)

La mimesis verbal andina, además de estructurar la novelística de Alegría, opera de forma determinante en el plano de la sonoridad a través del cuento y la fábula; el efecto oralizante de prosa como las narraciones orales y las estrategias narrativas cumplen con el propósito. Se percibe, parafraseando a Salazar, una tonalidad en forma permanente en la novelística alegriana y una estrecha relación entre la música y las narraciones orales que concurren en ella; estas modalidades de expresión literaria asisten discursivamente en la novelística alegriana y logran el efecto acústico deseado en la prosa del autor.

Si es Simón el eje que articula el discurso, es pertinente señalar que en *Los perros hambrientos* también otros personajes participan en esta trama tejida alrededor de la historia oral. Cipriano, dueño de la Casa-hacienda de Páucar, apela a los dichos populares al decir: *“A gran seca, gran mojada”* (p.180), *“Siembra postrero y lograrás tu dinero”* (p.185) o *“Santa Bárbara, doncella líbranos del rayo y la centella”* (p.190). Además, en medio de la crisis alimentaria por la sequía y el reclamo de los campesinos que desean los granos de la hacienda, Carmen recuerda la hambruna que azotó a la comarca hace muchos años:

“Y contando, contando, dijo:

–...Ese año, ¡qué hambre! Yo estaba niña. Desde muy lejos llegaba gente a pedir. A nadie podía dársele nada. La hacendada era la señora Rosa. Una tarde vino una mujer jalando un burrito. Ya era de edad ella: “Mamima –le dijo a la señora Rosa–, he caminado mucho y nada he hallado. El más pequeño de mis hijos murió porque no tenían leche mis pechos. Los otros van a morir también. Tienen los vientres hinchados y un día, mi señora, a uno lo encontré comiendo tierra... Hay un Dios en los cielos. Por su amor, déme algo”. Y la señora Rosa se condolió y le hizo medir y cargar en el burro cuatro almudes de cebada. El asno, por otra parte, no hubiera podido con más, tan flaco estaba. Y la pobre mujer se fue entonces jalando su burro y se paró en media pampa. Allí se arrodilló, con las manos juntas, a dar gracias a Dios a gritos y llorando... También hubo ladrones ese año. Y hubo sangre. Una vez... Violentos aullidos interrumpieron el relato.” (Alegría, 1976, p.262-263)

En Alegría, la matriz narrativa son los cuentos de la comunidad y su eficacia literaria está en el tono: puesto que los mecanismos del texto son eficaces. Simón es la matriz del discurso o del mundo narrado; no sólo es criador de perros y ovejas, sino el generador de estos cuentos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alegría, C. (1976). *Los perros hambrientos*. Madrid: Ediciones Aguilar.

Dorra, R. (1997). *¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Espino, G. (2010). *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina.

Huarag, E. (2007). Manifestaciones de la oralidad como sistema de expresión literaria y mítica en algunos relatos de Arguedas. *Revista Lexis*. Perú.

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. Perú.

Ostria, M. (2001). *Literatura oral, oralidad ficticia Estudios Filológicos*. Chile: Universidad Austral de Chile Valdivia.

Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, C. (2010). *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.

Morales, D. (2010). *Los cuentos orales de Ciro Alegría en sus primeras novelas clásicas*. Perú: Arteidea.

Salazar, N. (2015). *Tradición oral y memoria colectiva en la novelística de Ciro Alegría*. Tesis. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Varga, M. (2016). *El hablador*. Madrid: Alfaguara.

Zubizarreta, A. (1991). Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Perú.

