

La tradición oral en la novelística de Ciro Alegría

Nécker Salazar Mejía

Magister en Literatura hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú y candidato al grado de Doctor en Literatura peruana y latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, se desempeña como docente e investigador de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Su línea de investigación es la literatura indigenista, la oralidad andina y la novelística alegriana.

Contacto:
neckerunfv@yahoo.es

PALABRAS CLAVE:

Ciro Alegría; literatura oral;
narración popular; cuento oral

RESUMEN: El artículo estudia la influencia de la literatura oral en la trilogía novelística de *Ciro Alegría*, conformada por *La serpiente de oro* [1935], *Los perros hambrientos* [1938] y *El mundo es ancho y ajeno* [1941]. En dicho corpus figuran narraciones que pertenecen a la tradición oral andina, cuya inclusión demuestra la firme identificación del autor con el relato popular, así como el papel decisivo que este desempeña en el contenido y estructura de su novelística. En esa misma dirección, se halla la figura del narrador oral, cuya performance y estrategias discursivas siguen el modelo del narrador popular. Por otro lado, en la novelística alegriana, la tradición oral se articula con la memoria colectiva y expresa la visión de los indios mediante narraciones testimoniales. En un plano mayor, la filiación de la novelística alegriana con la literatura oral representa una valoración de las expresiones de la literatura no canónica en el Perú.

KEYWORDS:

Ciro Alegría; oral literature;
popular narrative; oral tale

ABSTRACT: This paper studies the influence of oral literature in *Ciro Alegría's* novelistic trilogy, *La serpiente de oro* [1935], *Los perros hambrientos* [1938] and *El mundo es ancho y ajeno* [1941]. This corpus includes stories that come from the Andean oral tradition, whose record demonstrates the strong identification of the author with the popular narrative and the crucial role it plays in his novels content and structure. In the same perspective, there is the figure of the oral storyteller, whose performance and discursive strategies are modeled by the popular storyteller. In addition to that, in *Alegría's* novels, the oral tradition articulates with the collective memory and expresses the Indians' opinions in relation to testimonial narratives. On a wider perspective, *Alegría's* novels filiation with oral literature represents his acknowledgment of the non-canonical expressions of Peruvian literature.

LA TRADICIÓN ORAL EN LAS NOVELAS DE ALEGRÍA

En su célebre trilogía novelística, conformada por *La serpiente de oro* [1935], *Los perros hambrientos* [1938] y *El mundo es ancho y ajeno* [1941]¹, Ciro Alegría incluye narraciones de la tradición oral andina. Este proyecto de recuperación de la tradición oral se articula con la primacía de la palabra hablada sobre el soporte escrito y con una actitud de valoración de la literatura no canónica. De igual modo, la filiación de la novelística alegriana con la literatura oral pone de relieve el posicionamiento del sistema literario andino en el espacio letrado.

Mediante un estudio de una selección de narraciones, el artículo analiza la influencia de la tradición oral en la novelística alegriana. Al respecto, este corpus incluye cuentos, mitos, leyendas, narraciones testimoniales e historiográficas, que se refieren al mundo andino. Además, en dicho universo, el narrador oral cumple un rol importante, lo que se expresa en su notable habilidad en el arte de la palabra y en el despliegue de estrategias discursivas. Asimismo, en la narrativa alegriana, la tradición oral se articula con la construcción de la memoria popular que, desde la perspectiva de la otredad, ofrece una mirada crítica del conflicto social, la explotación y la fractura histórica del país.

¹ Las citas de las novelas de Alegría se toman de las siguientes ediciones: *La serpiente de oro*, edición de Losada (1971a); *Los perros hambrientos*, edición de Cátedra (1996); y *El mundo es ancho y ajeno*, edición de Losada (1971b).

EL NARRADOR ORAL Y EL ARTE DE LA PALABRA

De acuerdo con Espino Relucé (2010, 20-21), 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 se supone “la presencia de alguien que narra y de alguien que escucha, una relación dialogante y activa”. Estas nociones nos permiten apreciar la figura del narrador oral en la obra literaria de Alegría.

En la novelística alegriana, el narrador es un personaje fundamental, tiene un origen mestizo y sigue el modelo del narrador popular. Anclado en la memoria colectiva y situado en un espacio de frontera que articula diferentes visiones del mundo, cuenta para ser oído, sus historias se relatan para ser escuchadas y se dirige a una audiencia que está atenta a la narración. Su posición se concibe desde el punto de vista de la interacción, lo que establece una relación dialógica e intercomunicativa con sus escuchas, quienes, igualmente, cumplen una función activa cuando son convocados por su verbo. De esta manera, los escuchas se adhieren a una vocación de mutua relación y entendimiento en el evento de la palabra hablada; entre ellos y el narrador, se establece una atmósfera vivencial.

El fabulador alegriano es un narrador nato y domina el arte de la palabra; su gran facilidad para contar y entretener instaure la primacía del

relato oral. Es un personaje que se alimenta de la experiencia cotidiana, su extracción popular calza con el mundo que da a conocer y que representa en sus narraciones. De igual modo, su verbo impone la autoridad de la tradición y la prevalencia de la palabra oral sobre otros soportes de comunicación. En su performance, dispone de un conjunto de estrategias discursivas heredadas de la tradición oral que tienen por finalidad captar el interés de los escuchas y lograr su adhesión. Con estos recursos, el narrador organiza sus historias, las presenta en forma atractiva y amena, consigue motivar a los oyentes y logra que disfruten con el arte de la palabra.

Según Zubizarreta, Alegría toma como modelo del arte de narrar a los cuentistas populares que él conoció y a quienes escuchó en la hacienda de su padre, en Marcabal Grande². Este aprendizaje resulta fundamental en el conocimiento del arte narrativo que el autor plasma en su trilogía novelística y explica sus aspectos más importantes. Estas influencias tienen un carácter decisivo, porque “esas huellas de la narración oral son elementos que integran la construcción temática y formal del relato, pero mucho más cuando son factores que colaboran a establecer la actitud narrativa, su tono básico, y a crear la persona narrativa ficcional, su peculiar estrategia” (1991, 84).

En *La serpiente de oro*, el viejo Matías Romero y Juan Plaza encarnan el arte de la narración. El primero, balseiro mestizo de Calemar, es un notable

² En diversos testimonios, Alegría hace especial mención a los narradores populares que conoció en la hacienda de su padre como en otros lugares del país. Así, el autor recuerda a Manuel Baca, Gaspar Chiguala y Dujinkus Yumis. Cf. *Motivaciones del escritor* [1989], *Primer encuentro de narradores peruanos* [1986] y su libro de memorias *Mucha suerte con harto palo* [1977].

exponente del relato oral. En palabras de la voz autoral, este personaje “suelta la lengua sin que tenga que jalársela... es de los que conversan con gusto cuando hay que contar de su tierra” (1971a, 17). El segundo narrador de la novela es Juan Plaza, hacendado blanco de Marcapata, quien provee de relatos que amenizan la historia de Calemar. En alusión a este personaje, la voz narrativa comenta: “Don Juan conocía la vida de la región a través de la suya, luenga y trabajada, y se remontaba al pasado con las propias palabras de sus antecesores” (1971a, 52). El hacendado apelaba a una práctica consuetudinaria que afirmaba la continuidad de la tradición oral, tal como reflexiona la instancia narrativa:

En las agrestes soledades puneñas la palabra rueda de boca en boca y cada relato pasa de los padres a los hijos y a los hijos de los hijos hasta nunca acabar. Cuando los hombres de la serranía abren sus bocas, aparecen jirones irreveleados de épocas lejanas con toda su frescura y su propio sabor. El relato es cifra, letra, página y libro. Pero libro animado y vivo (1971a, 52)

Otros personajes de *La serpiente de oro* que asumen en algunas escenas de la novela la voz narrativa y cuentan historias son Lucas Vilca, quien se desenvuelve como la voz autoral, Arturo Romero, Silverio Cruz, el ingeniero don Oswaldo Martínez y “el Riero”, temible personaje lugareño.

En *Los perros hambrientos*, el modelo del narrador oral es Simón Robles, cuyas condiciones son precisadas mediante la voz autoral de la novela en los

siguientes términos:

Dicen que, día a día, la coca acrecienta las fuerzas para el trabajo. De noche, por lo menos al Simón Robles, le aumentaba las ganas de hablar. [...] Es que él era un charlador de fibra. Pero esto no quiere decir, desde luego, que fuera un charlatán. Al contrario: era capaz de hondos y meditativos silencios. 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 (1996, 10)

La cita subraya la condición del personaje como narrador nato: “era un charlador de fibra”; ello, sin embargo, debe evaluarse en función a una diferencia pertinente: no era “un charlatán”, ya que, frente a una impertinente verbosidad, una opción funcional es guardar “meditativos silencios”, con lo que la intervención del cuentista se define por la oportunidad con que interviene en el hilo de la historia. En su parte final, la glosa remarca esta última idea, ya que, en el fluir de la narración, un principio de conveniencia y adecuación rige el relato oral: “cada palabra ocupaba el lugar adecuado y tenía el acento justo”. Por otro lado, la valoración de las cualidades de Simón Robles como narrador oral que hace la voz autoral de la novela demuestra la preferencia de Alegría por los cuentistas populares y un reconocimiento tanto de su habilidad como de su talento narrativo. En ese sentido, el narrador omnisciente muestra expresamente su identificación con las estrategias

utilizadas por Simón Robles y no deja de mencionar que seguirá las pautas narrativas que este establece, pues “[a]premiendo del Simón, y frecuentemente ayudado por él mismo, relataremos también otras muchas importantes historias” (1996, 132).

En *El mundo es ancho y ajeno*, los narradores que están a cargo de las “historias orales” son el propio narrador omnisciente, personajes de condición marginal y Amadeo Illas. La voz autoral, además de ser la instancia narrativa predominante en la construcción de la trama de la novela, es la principal fuente que nos informa acerca de diversos pormenores de la historia de la comunidad de Rumi y de sus principales actores. En la novela, también figuran narraciones testimoniales que corren en la voz de los personajes marginales, quienes asumen la narración de sus propias vivencias o peripecias mediante la modalidad de “historias de vida”. En la tercera novela de Alegría, Amadeo Illas, conocedor de las estrategias de la narración oral, es un hábil fabulador en cuya voz se relatan conocidos cuentos de la literatura oral andina.

EL CUENTO TRADICIONAL EN LA NOVELÍSTICA ALEGRIANA

La novelística de Alegría reúne un corpus de formas narrativas pertenecientes a la literatura oral, como cuentos, mitos y leyendas; a estas formas se suman relatos sobre episodios de la vida colectiva, así como narraciones testimoniales e historiográficas. En otro aspecto, se debe señalar que los relatos orales moldean la estructura de las novelas, caracterizadas por seguir una secuencia aditiva; también definen su particular estilo y modo de narrar.

Al respecto, Cornejo Polar observa que los vínculos de la novelística de Alegría con la tradición popular:

[...] se correlacionan con ciertas particularidades de la estructura de sus novelas; en especial, con la presencia de actores de muy obvia procedencia cuentística. Si por una parte es notable la preferencia de Alegría por el empleo de relatos folklóricos como instrumentos al servicio de la ambientación o del ritmo tensivo de sus novelas, hasta el punto de incorporarlos íntegramente en boca de narradores populares, por otra parte también es significativo que la organización del relato mayor tenga con mucha frecuencia carácter aditivo que permite la lectura independiente de los capítulos y a veces de hasta unidades menores (2004, 149-150)³

De acuerdo con Larrú, la oralidad en este tipo de narraciones se debe asumir “no con función meramente decorativa, sino como un aspecto esencial de la estructura narrativa misma” (2009, 50). En tal sentido, los diferentes elementos que integran el complejo de la oralidad andina tienen un valor determinante en el arte novelístico de Alegría.

³ Un indicador del carácter de los relatos como narraciones independientes es el propio título de los capítulos; por ejemplo, “El relato del viejo Matías”, “Charla de bohío” y “El relato del cholo Arturo” de *La serpiente de oro* tienen esa particularidad, al igual que “Historias de perros”, “Güeso cambia de dueño” y “Las papayas” de *Los perros hambrientos*.

Con relación a la temática, lo que se relata en las narraciones orales se asocia con hechos que son dignos de recordar, porque se evoca aquello que es memorable. La palabra hablada es el medio natural para transmitir el saber propio de la colectividad, que se debe conservar como un legado cultural; en el mundo andino, la palabra evidencia la necesidad de afirmar la identidad local de la comunidad. El saber de la comunidad está cifrado a través de la voz y, para alcanzar ese saber, hay que ver, vivir, experimentar y sentir. Por ello, las historias contadas están respaldadas por las vivencias de otros y representan un tipo de conocimiento de la realidad, que es un “saber cultural” contenido en las narraciones:

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 vive. El cuento andino, y con ello la abundancia de relatos populares que actualiza Alegría, justamente tienen un común denominador: el saber que transmite el narrador comporta una ética, un modo de actuación en la realidad, una manera de aprender a orientarse socialmente (Larrú, 2009, 51)

Este saber se relata a través de historias que no pueden ser arbitrarias, puesto que el universo andino exige la representación de normas de conducta, valores y una ética de vida. Desde este punto de vista, lo estético y lo práctico van unidos en la institucionalidad del cuento andino. Para Larrú,

el mundo narrado por los cuentistas alegrianos es un universo conocido por el comunero indígena, por lo que “[...] no sólo hay una relación biunívoca entre lo referido y el receptor, sino que el relato se actualiza en un presente permanente; lo sabido, lo conocido se conecta con el mundo inmediato” (2009, 52).

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.

Del corpus de la literatura oral que reproduce Alegría, consideramos la narración de cómo el Diablo repartió los males por el mundo, que forma parte de *La serpiente de oro*; el cuento del zorro cubierto de harina, que figura en *Los perros hambrientos*; y la historia del muerto que resucitó que procede de *El mundo es ancho y ajeno*.

LA NARRACIÓN DE CÓMO EL DIABLO REPARTIÓ LOS MALES POR EL MUNDO

El viejo Matías Romero, la voz viviente de la tradición, en el capítulo XIX de *La serpiente de oro*, narra un cuento que tiene como protagonista al Diablo. Anticipada por la mención del desaliento humano y por la pregunta metafísico-religiosa acerca del mal: “¿Saben cómo jué quel Diablo echó los males?”, el viejo Matías se dispone a relatar la historia de la repartición de los

males en la vida de los hombres creando la expectativa necesaria para contarla: “–Cuente, cuente, don Matish – pidieron varias voces” (1971a, 168).

Para el balseiro Lucas Vilca, se trata de una historia que “no olvidaremos jamás y diremos a nuestros hijos con el encargo de que la repitan a los suyos, y así continúe transmitiéndose, y nunca se pierda” (1971a, 168). Matías Romero les pide a los escuchas: “no loviden po ques cosa qiun cristiano debe tenela presente...”.

La narración dice:

–Yera po un tiempo quel Diablo salió pa vender males po la tierra. El hombre ya bía pecao y taba condena, pero nuabía variedá e males yentón el Diablo, costal enel hombro, iba po to los caminos e la tierra vendiendo los males questaban enel costal empaquetaos, pue los bía hecho polvo. Yabía polvos e to los colores queran to los males: ay taban la miseria y lenfermedá, y lavaricia yel odio, y la opulencia que también es mal y lambicia, ques mal también cuando nues debida, y velay que nuabía mal que faltara... Y to era pa hacerse mal dentre cristianos... Yel Diablo les vendía cobrándoles güen precio, yal paquetito con polvito blanco lo reparaban y naides liacía caso... “¿Qué puese?”, preguntaban po mera curiosidá. Yel Diablo respondía: “el desaliento!”, yellos decían: “ése nues gran mal” y no lo compraban. Yel Diablo senojoba, pue la gente le parecía demasio cerrada pa la idea.

Y cuando e casualidá o po mero capricho alguno lo quería comprar, preguntaba: “¿Cuánto?”, yel Diablo respondía: “Tanto”. Yera pue un precio muy caro, más precio quel de toítos, y velay que la gente se reía diciendo que puese paquetito tan chico y que nuera tan gran mal nostaba güeno que cobrara tanto, insultándolo tamién al Diablo quera muy Diablo po querelos engañar toavía... Yel Diablo tenía cólera y tamién se reía viendo como no pensaba la gente...

Yases que vendió to los males y naidés le quiso comprarel paquetito po quera chiquitito yel desaliento nuera gran mal. Yel Diablo decía: “Conéste, todos; sinéste, niuno”. Y la gente más se reía pensando quel Diablo siavía güelto zonzo. Y velay que sólo quedó puel paquetito y no daban poél niun cobre... Entón el Diablo con más cólera toavía y riéndose con mera risa e Diablo, dijo: “Estes la mía”, y yechó pal viento tuel polvo pa que vaya po tuel mundo... Yentón to los males jueron poquese mal es toítos. Sólo que hay que reparar nomá pa darse cuenta... Sies afortunao y poderoso y cae desalentao pa la vida, nada le vale yel vicio luempuña... Sies humilde y pobre, entón el desaliento lo pierde más luego todavía... Asies comuel Diablo hizo mal a to la tierra, que sinel desaliento niun mal podía péscalo a niun hombre...

Yaitá enel mundo, yonde algunos más, onde otros menos siempre les llega y naidés puede ser güeno e verdá, pue no puede resistir comues debió la lucha juerte e lalma yel cuerpo ques la vida... Cristianos e Calemar: quel desaliento nuempuñe nunca to nuestro corazón... (1971a, 168-170)

El narrador evoca una historia que se ubica en un pasado mítico y comparte con sus escuchas la singular historia, cuyo fin es relatar el origen de todos los males y que el desaliento no cunda en el alma de los balseros. Es decir, hay un propósito didáctico en la intencionalidad del narrador.

Es un relato contado desde la perspectiva del humor: el motivo del reparto de los males, la elección del Diablo como personaje, su representación como un comerciante andariego, la venta de los sobres que contenían los males, la reacción de los compradores, la indiferencia frente al sobre que guardaba el desaliento, la difusión de los males por el mundo. Las escenas son divertidas; el Diablo es presentado en un marco de humor, lo que enfatiza el tono jocoso con que se desarrolla el ofrecimiento de los “paquetitos” que contienen los males. Esta presentación del Diablo como un mortal más en el mundo de los hombres dista de la forma demoníaca con que suele aparecer en el discurso cristiano.

El cuento enfatiza el vínculo del Diablo con el mal y cómo el poder que representa puede corromper a los hombres, lo que el personaje consigue con la “variedad” de males que reparte por el mundo. No obstante, el cuento también propone que los males se pueden enfrentar si las perso-

nas deciden actuar frente a ellos: “Cristianos e Calemar: quel desaliento nuempuñe nunca to nuestro corazón...”. En la voz del viejo Matías Romero, la palabra de los mayores y lo que ellos cuentan son de mucho valor para los vallinos de Calemar.

El cuento evidencia rasgos propios del discurso oral que predomina como estilo de la narración en la novelística alegriana. La contextualización permite apreciar la función de las expresiones temporales que sitúan el marco de la historia: “Yera por un tiempo quel Diablo salió pa vender males po la tierra”; la presentación del personaje y su ofrecimiento se realiza mediante oraciones que siguen secuencias enlazadas por el nexos copulativo “y”: “Yabía polvos e tos los colores quera to los males: ay taban la miseria y lanfermedá, y la avaracia yel odio [...]... Y to era pa hacerse mal dentre cristianos...”. El registro oral también se observa en la juntura de palabras (“Yabía”, “quera”), la simplificación de los términos debido a razones fonéticas (“tos”, “taban”, “pa”), el uso de las expresiones de carácter continuativo (“velay”) y el ritmo del discurso hablado que se reproduce en el cuento. De este modo, al reproducir el habla de los vallinos de Calemar, la primera novela de Alegría posiciona la prevalencia del discurso hablado en el soporte escrito.

EL CUENTO DEL ZORRO CUBIERTO DE HARINA

En el capítulo XI de *Los perros hambrientos*, el indio Mashe relata a Simón Robles el despojo de las tierras que ha sufrido la comunidad de Huaira a la que él pertenece junto con un grupo de comuneros que deambulan en bus-

ca de cobijo. Focalizando su interés en el abuso que se comete contra ellos, Simón Robles se dispone a relatar un cuento a propósito de este hecho: “—¿Son sabidos, no? Pero también les pasa lo quial zorro blanco” (1996, 219)⁴, con lo que crea un ambiente propicio para poder contar otra de sus amenas historias.

La voz autoral nos informa sobre las estrategias utilizadas inteligentemente por el conocido cuentista para provocar la atención de sus escuchas:

Y, con su natural habilidad de narrador, callóse 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. (1996, 219)

Conseguida la atención de la audiencia, Simón Robles se apresta a deleitarla. Ponemos de relieve, por un lado, la referencia a que la historia es conocida, pero que, contada nuevamente, sigue gustando; por otro lado, el narrador solía agregar “algún detalle”, es decir, la audiencia sabía de su habilidad para recrear las historias y esperaba que, esta vez, ofreciera otra versión

⁴ Las aventuras del zorro forman parte de un importante ciclo de la literatura oral andina. Entre otros motivos, las narraciones abordan las aventuras amorosas del zorro, su astucia para ir en busca de alimentos, su enfrentamiento con otros animales del universo andino, así como el castigo y la burla de que es objeto. En el cuento “El zorro y el conejo” que relata Amadeo Illas en el capítulo XX de *El mundo es ancho y ajeno*, se desarrollan varios de los motivos indicados; a lo largo de la narración, el zorro es burlado en forma muy hábil por el conejo.

enriquecida por nuevos añadidos. Ello revela la continuidad del relato oral y, a la vez, afirma el hecho de ser un producto que se puede recrear en cada performance del evento oral.

Simón Robles nos cuenta:

—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 jué onde un molino, y aprovechando quel molinero taba pa un lao, se revolcó en la harina hasta quedar blanco. Yen la noche se jué 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”, yabrió la puerta y metió ondel zorro. Los perros ladraban y el 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 quel no contaba con el aguacero. Y jué que llovió y comenzó a quitársele la harina, yuna oveja questaba a su lao vido blanco el suelo y pensó: “¿Qué oveja es ésa que se despinta?” Y viendo mejor y encontrando que la destañida era zorro, se puso a balar. Las

demás tamién 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 tamién 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... (1996, 219-220)

Esta amena narración de Simón Robes tiene como protagonista al zorro, conocido animal fabulesco de la literatura oral. Cubierto de harina para ingresar en un redil lleno de ovejas con el fin de devorarlas, la astucia del zorro no cuenta con la eventualidad de la lluvia que lo despinta y lo deja como realmente es, por lo que no podrá lograr su cometido. El cuento desarrolla el motivo del engaño del zorro que queda trunco, ya que la treta a la que recurre para cometer sus fechorías no funciona y, al igual que, en varias narraciones del universo andino en que la astucia del zorro recibe un severo castigo de parte de las víctimas, en este relato, el zorro también termina castigado y expuesto a la vergüenza pública. Este cuento se ubica en el motivo que trata sobre el “zorro y sus enemigos” en el esquema propuesto por Espino Relucé para el estudio de los episodios en los que interviene el zorro en el cuento oral andino. El citado motivo permite observar que ambos animales son

rivales, a pesar de que “antes, el zorro y el perro eran compadres y que compartían todo” (Espino Relucé, 2014, 89). Al respecto, varias narraciones de la literatura oral andina explican el fin de la amistad entre el zorro y el perro, por lo que predomina el motivo de la rivalidad entre ambos personajes en el cuento popular. Por su parte, Sánchez Garrafa afirma que “el perro es el enemigo más temible del zorro” (2014, 309).

El cuento de Alegría incide en su significado moral, pues, más allá de lo textual, la parte final del relato apunta a una dimensión alegórica a partir de la cual el trance del zorro se traslada en un plano simbólico a denotar la aspiración del pueblo de lograr la justicia sobre aquel que comete una acción arbitraria. Esta idea la expresa el propio Simón Robles en términos que revelan el saber de la experiencia: “Y es lo que digo: siempre hay algo que nuesta en la cuenta e los más vivos”. El corolario de esta lección moral es que las personas que practican el abuso y la explotación no podrán vencer a sus víctimas aun cuando recurran a procedimientos que, aparentemente, los harían indoblegables. De este modo, el significado alegórico que trasciende el drama de las criaturas animales representado en el relato se inserta en el orden de las relaciones sociales y humanas, donde el simbolismo expresa el sentimiento de justicia que esperan alcanzar los indios sobre los poderosos.

Se trata de un cuento que cumple con el objetivo de entretener a los escuchas, pero, sobre todo, se instala en un orden moral y ético, porque su sentido mayor se cierne sobre una escala de relaciones que debe primar entre los hombres. En tal sentido, el entretenimiento y la reflexión se aúnan en el significado del relato. Destaca la habilidad de Simón Robles en esta-

blecer una relación entre las peculiaridades del zorro y las características de determinados comportamientos humanos en un marco de humorismo que proporciona gracia y produce risa.

El cierre del relato acrecienta el sentido didáctico que contiene, ya que se refiere a que la sequía “nos fregará” a todos y nadie se salvará de sus efectos, ni los ricos ni los pobres. Nuevamente, aflora un sentido reflexivo en las palabras del narrador oral: la naturaleza castiga a todos por igual sin importar la condición. No obstante, desde el punto de vista del narrador, queda bastante claro que el efecto de la sequía se dirige básicamente a los poderosos, quienes creen que lo pueden tener todo, pero nunca podrán vencer a fuerzas superiores, como las de la naturaleza.

LA HISTORIA DEL MUERTO QUE RESUCITÓ

Una muestra de la presencia decisiva de la narración oral en *El mundo es ancho y ajeno* es el capítulo I. Se trata de uno de los capítulos más extensos de la novela y se halla conformado por una profusión de historias que pertenecen a la memoria oral de Rumi. El capítulo nos hace ingresar a la vida de los comuneros mediante la presentación de Rosendo Maqui y la narración de varios hechos del pasado de la comunidad. Los relatos, contados por el narrador omnisciente, tienen un carácter pintoresco, revelan un sentido del humor y cumplen la función de informar al lector sobre hechos acaecidos en el curso de la historia local de Rumi⁵.

Uno de los hechos más extraños que ocurrieron durante una peste de tifus

que castigó a la comunidad de Rumi fue la “resurrección” de un comunero que, durante los días en que se desató la enfermedad, habría supuestamente fallecido. La suerte del difunto se relata con un registro irónico que instaaura un marco de humor a lo largo de la narración.

El narrador omnisciente nos relata esta historia:

También hubo casos extraños durante el tifo. El más raro fue el de un muerto que resucitó. Un indio que sufría la enfermedad durante muchos días, de repente comenzó a boquear, perdió el habla y finó. Incluso se puso todo lo tieso que puede estarlo un muerto verdadero. Su mujer, naturalmente, lloraba. Los enterradores acudieron y, después de envolverlo en sus propias cobijas y colocarlo en una parihuela llamada quirma, le condujeron al panteón. No habían ahondado la fosa más de una vara cuando estalló una feroz tormenta. Entre relámpagos y chicotazos de agua, metieron el cadáver, le echaron unas cuantas palabras de tierra y se fueron prometiéndose volver al día siguiente para terminar de cubrirlo. No lo hicieron. A eso de la medianoche, la mujer del difunto, que dormía acom-

⁵ Los relatos que figuran en el citado capítulo son narrados por la voz autoral de la novela y tienen un carácter “referencial”, ya que dan a conocer diversos episodios de la vida de la comunidad de Rumi. Sin embargo, se narran como si fueran “historias”, es decir, tienen elementos del cuento y tanto su brevedad como el modo en que se relatan evidencian que el narrador omnisciente sigue el modelo de la narración popular.

pañada de sus dos pequeños hijos, oyó toques en la puerta. Después, una voz cavernosa y acongojada la llamó por su nombre: “Micaela, Micaela, ábreme”. (1971b, 39)

La apelación a lo festivo predomina en el relato: entre los hechos acaecidos, “[e]l más raro fue el de un muerto que resucitó”. La voz autoral nos dice que el difunto “se puso todo lo tieso que puede estarlo un muerto verdadero” para enfatizar la condición inerte y rígida del cuerpo del “fallecido”. El humor se presenta en varios momentos; por ejemplo, cuando los comuneros entierran el cadáver, solo lo hacen a medias “prometiéndose volver al día siguiente para terminar de cubrirlo”; este mismo efecto se percibe cuando el comunero le pide a la esposa que lo deje ingresar a su casa.

Escenas de un humor dramático conforman el relato: el “cadáver ambulante” empuja la puerta de su casa; la esposa “reconoció el acento y casi se desmaya”, pues creía “que el difunto estaba penando”. Ante esta situación, el alcalde Rosendo Maqui, por esta ocasional circunstancia, “resultaba alcalde de vivos y muertos”. El narrador omnisciente no deja de apelar al registro irónico, tal como se desprende del sentido de la siguiente pregunta: “¿Iría a convencer al difunto de que se volviera al panteón y se contentara con morir solo?”.

La insistencia del comunero y el rechazo de la esposa es otra escena graciosa, al igual que el pedido que el comunero le hace al alcalde para que interceda ante ella:

[...] el cadáver ambulante gritaba: “Micaela, ábreme” y ella, que había dejado de rezar, clamaba: “Favor, favor”. Apenas vio al alcalde, el rechazado avanzó hacia él: “Rosendo, taita Rosendo, convéncela a mi mujer; no estoy muerto: estoy vivo”. La voz traía, evidentemente, algo del otro mundo. Rosendo cogió al pobre comunero de los hombros y aun en la oscuridad pudo apreciar el gesto trágico de una cara congestionada de sufrimiento. (1971b, 40)

Al presentarse, de esta manera, el drama personal del protagonista y su sufrimiento, la perspectiva del narrador busca subrayar el contraste entre lo real y lo posible, así como la contraposición entre lo factual y lo creíble. Ello se evidencia en la respuesta de la esposa y en la actitud de los vecinos, quienes no pueden aceptar que lo que “están presenciando” sea “real”.

Calmado por el alcalde, el comunero le relata qué había realmente sucedido y los esfuerzos que realizó para poder salir de la tumba, lo que la voz autoral narra con bastante gracia y humor:

Había despertado y al sentir un frío intenso, estiró los brazos. Tocó barro y luego se dio cuenta de que en su cara también había barro. Sobresaltado, tanteó a un lado y otro y mientras lo hacía le llegó un olor a muerto, como si hubiera un cadáver junto a él. Estaba en una tumba. Se incorporó dando un salto desesperado y salió de la sepultura.

Lo rodeaban inclinadas cruces de palo, más lejos estaba la pared de piedra que cercaba el panteón. Un alarido se le anudó en el cuello y huyó a escape, pero apenas salió del cementerio las fuerzas diezmadas por la enfermedad le fallaron del todo y cayó. Estando en el suelo vio el caserío con sus techos angulosos y sus árboles copudos surgiendo de un bloque de sombra, y luego el cielo, unos de esos cielos despejados que siguen a las tormentas, donde palpitaban escasas pero grandes estrellas. En ese instante se convenció de que estaba vivo y, lo que es más, de que, iba a vivir. Hizo un gran esfuerzo para pararse y con paso lento y temblequeante caminó hasta su casa. Eso era todo. (1971b, 40)

La etapa final de la vida del personaje se halla marcada por fuertes contrastes. Siguiendo el registro irónico, el narrador refiere los últimos días de este singular personaje, su curación, recuperación y posterior muerte:

No murió. Sanó del tifo, pero quedó enfermo de tumba. Los nervios le temblaban en la oscuridad de la noche y temía al sueño como a la muerte. Mas cuando llegaron las cosechas y la existencia se le brindó colmada de frutos, curó también del sepulcro y volvió a vivir plenamente. Aunque sólo por días. Debido a la peste no eran muchos los recolectores y el esfuerzo resultaba muy grande. El animaba a sus com-

pañeros: “Cosechemos, cosechemos, que hay que vivir”. Y le brillaban los ojos de júbilo. Pero su corazón había quedado débil y se paró dejándolo caer aplastado por un gran saco de maíz. Entonces sí murió para siempre. (1971b, 41)

En el cierre del relato, el narrador desarrolla una secuencia narrativa que contrapone la expectativa favorable sobre la salud del comunero con su lamentable muerte, situación que la voz autorial relata con igual humor. Si bien no murió de tifus, “quedó enfermo de tumba” y “temía al sueño como a la muerte”. Más luego, pudo sanarse con el brío de los campos que reverdecían otra vez; entonces, “curó también del sepulcro y volvió a vivir plenamente”. Sin embargo, solo le duró pocos días, porque, debido al esfuerzo de la cosecha y a su debilidad, fue “aplastado por un gran saco de maíz”. La historia del muerto resucitado concluye, también irónicamente, porque, en ese momento, “sí murió para siempre”. De esta manera, el desenlace de la historia ahonda la jocosidad que produce la suerte del comunero.

TRADICIÓN ORAL Y MEMORIA COLECTIVA: LA EVOCACIÓN DE LA REVOLUCIÓN DE ATUSPARIA

La novelística alegriana ofrece importantes informaciones referentes a hechos históricos que forman parte de la memoria colectiva del mundo andino. Se trata de narraciones testimoniales que evocan acontecimientos que se remontan a un momento pretérito o a sucesos de un tiempo relativamente reciente o que son contemporáneos al tiempo de la escritura de la novela.

Estas narraciones que se relatan en la voz de los propios protagonistas tienen por finalidad dar a conocer la realidad desde la perspectiva del sujeto marginal y plantean una versión de los hechos que difiere de la historia oficial. Mediante la visión testimonial, se establece una articulación entre tradición oral y memoria colectiva que revela la percepción de los sectores excluidos respecto de las tensiones sociales, los conflictos con el poder, la lucha por la justicia social, la explotación de los campesinos, el enfrentamiento con los hacendados, la pérdida de las tierras de los comuneros, la violencia histórica del centro hegemónico, etc. En las narraciones testimoniales, las imágenes transmiten una visión “desde dentro” y asumen un sentido de denuncia y de protesta social⁶.

En *El mundo es ancho y ajeno*, algunos pasajes rememoran la hazaña del líder campesino Pedro Pablo Atusparia, quien encabezó una insurrección indígena en la sierra de Áncash el año de 1885. La fuente que sirve de base a la narración de Alegría es el texto *El Amauta Atusparia* [1929] de Ernesto Reyna, que es una crónica sobre el levantamiento del célebre líder campesino basada en una investigación periodística y entrevistas. Alegría, como escritor comprometido con las ideas de justicia social de su tiempo, exalta la figura de Atusparia como un símbolo de la lucha contra la opresión y de la verdadera reivindicación de la raza indígena.

⁶ Las historias de “el Riero” y de María Chiguala, que figuran en *La serpiente de oro*, así como las historias de “el Manco” y de Casiana, que pertenecen a *El mundo es ancho y ajeno*, son narraciones testimoniales o historias de vidas; los personajes revelan su condición marginal, sus desgracias y padecimientos, así como la explotación a que se hallan sometidos. Igualmente, la evocación del viejo Chauqui, que forma parte de la tercera novela de Alegría, es una narración testimonial, la cual refiere la pérdida de la propiedad de las tierras que sufren los campesinos y el surgimiento de las haciendas.

El capítulo VI aborda esta rebelión popular; este hecho nos permite conocer la forma en que se difunde e instala la historia oral en la memoria andina y la función que cumple dentro de la comunidad indígena. Los indios, reunidos en un galpón, esperan con expectativa el momento oportuno para contar historias. Una de las historias que se relatan es la referente a la gesta de Atusparia. Como dice el narrador: “En voz baja, en medio de la apretados círculos, los más viejos contaban de la revolución de Atusparia” (1971b, 175).

La voz autoral nos ofrece la evocación de este hecho histórico:

He allí que corre el año 1885. He allí que los indios gimen bajo el yugo. Han de pagar un impuesto personal de dos soles semestrales, han de realizar gratuitamente los “trabajos de la república” construyendo caminos, cuarteles, cementerios, iglesias, edificios públicos. He allí que los gamonales arrasan las comunidades o ayllus. Han de trabajar gratis para que siquiera los dejen vivir. Han de sufrir callados. No, amitos, alguna vez... Reclamaron presentando un memorial al prefecto de Huaraz. Pedro Pablo Atusparia, alcalde de Marián y del barrio huaracino de la Restauración, que encabezaba a los reclamadores, fue encarcelado, flagelado y vejado. Catorce alcaldes se presentaron a protestar del abuso. También fueron encarcelados, flagelados y vejados. No amitos, alguna vez... Fingieron ceder. Y el primero de marzo bajó la indiada hacia

Huaraz, portando los haces de la paja que se necesitaba para un techo que era “trabajo de la república”. En determinado momento, sacaron de entre haces los machetes y los rejonos que ocultaban y se entabló la lucha... (1971b, 175-176)

El episodio, contado por la voz autoral asumiendo la perspectiva de los personajes, expresa la voz de los indios, en particular de los ancianos, quienes están encargados de conservar la memoria colectiva y los hechos del pasado. Alegría recrea la narración oral que transmite la gesta de Atusparia en el imaginario colectivo de los pueblos de Áncash. El registro oral se distingue en el empleo de la deixis temporal “He allí”, que, al usarse en forma reiterada, sitúa los hechos en un orden de progresión narrativa. Además, la expresión aclarativa “No amitos, alguna vez”, que, igualmente, se repite en el hilo de la narración, inserta el punto de vista del narrador con el fin de establecer un contraste entre un inicial estado de sometimiento y un siguiente momento de protesta.

El narrador precisa los pormenores del levantamiento de Atusparia, la participación de los principales jefes, la brutal represión de las fuerzas oficiales y el trágico fin del líder de la insurrección popular:

Los indios beben la sangre de los soldados valientes para acrecentar el propio valor. [...]. La revolución se propaga. Los indios se arrastran en cuatro pies, cubiertos con pieles de carnero, para atacar por sorpresa Yungay. Se subleva

todo el Callejón de Huaylas. [...] Surgen otros grandes jefes indios. Ahí está Pedro Cochachín, minero a quien decían Uchcu Pedro, pues *uchcu* quiere decir socavón, mina, terrible chancador de huesos en pugna siempre con el piadoso Atusparia. Ahí está José Orobio, el Cóndor Blanco, llamado así porque tenía blanca, aunque lampiña la piel. Ahí está Ángel Bailón, cuñado de Atusparia, al mando de las estancias que generaron el movimiento. Y Pedro Nolasco León, descendiente de los caciques de Sipsa. [...]. Los indios tienen pocos fusiles, cuarenta cajones de dinamita y ocho barriles de pólvora que ha sacado el Uchcu de las minas. Él defiende los pasos importantes de la Cordillera Negra. Es el más fuerte. [...] Pero ya están ahí los batallones del gobierno con buenos fusiles y cañones. Mueren indios como hormigas. Para economizar municiones, fusilan a los indios prisioneros en filas de a seis. Caen los jefes y son también fusilados. [...] Atusparia, herido en una pierna en el combate de Huaraz, cae y sobre él caen los cadáveres de sus guardias. Con sus cuerpos muertos lo defienden. De allí es recogido por un blanco capaz de gratitud que lo esconde en su casa. Tiempo después, un consejo lo condena a muerte por traidor y le hace beber chicha emponzoñada con yerbas. Él bebe la chicha con serenidad, ofrendando hacia los cuatro puntos del horizonte y llamando al tiempo como juez. Y

muere. Y el tiempo, juez irrecusable, dice que no fue un traidor sino un hombre valiente y generoso. (1971b, 176-177)

El recuerdo de estos episodios se ha mantenido vivo en la memoria de las comunidades de Áncash, tal como lo demuestra un estudio de Stein (2013) sobre la historia oral referido al levantamiento de Atusparia. Los testimonios de los campesinos que recoge Stein mencionan diversos hechos de la insurrección que guardan similitud con los sucesos relatados en la novela de Alegría. Así, las comunidades tienen conciencia del origen del levantamiento y del significado de la gesta; por otro lado, conservan el recuerdo de determinados episodios de la insurrección, la condición de Atusparia como héroe popular, la muerte del líder y la supuesta pérdida de confianza de los campesinos en él.

En el discurso de la voz autorial de la novela, resulta llamativa la enumeración yuxtapuesta encabezada por la forma reiterativa “Ahí está”, mecanismo que se asocia con la narración acumulativa, propia del discurso oral. Es una deixis de localización espacial que tiene por finalidad enfatizar la participación de los personajes que intervienen en la sublevación y situar ante los oyentes los hechos de una manera más directa y objetiva.

De igual modo, la evocación de los episodios de la sublevación de Atusparia se va actualizando conforme aflora cada fragmento del recuerdo colectivo en una linealidad temporal que tiene como forma verbal predominante el tiempo presente. En el núcleo central de los episodios relatados, la función de este tiempo verbal es retrotraer del pasado los hechos históricos con el fin

de situarlos en la perspectiva de la enunciación y exponerlos objetivamente ante los escuchas, atentos a la narración.

La narración se caracteriza, además, por la presencia de elementos de carácter formulario referentes al complejo de cualidades y características personales que singularizan a los jefes indios, protagonistas de la rebelión popular del Callejón de Huaylas. Expresadas estas características bajo la forma de frases calificativas unidas al nombre de los personajes, el complejo nominal actúa como una denominación frasal cuyo fin es resaltar el cargo, el oficio laboral o el espíritu de valentía de los líderes. Así, Pedro Pablo Atusparia es el “alcalde de Marián y del barrio huaracino de la Restauración”, también es llamado “jefe de la revolución”; Pedro Cochachín es presentado mediante una frase nominal seguida de una explicación aclarativa que precisa aún más su condición de férreo luchador social: “minero a quien decían Uchcu Pedro, pues *uchcu* quiere decir socavón, mina, terrible chancador de huesos en pugna siempre con el piadoso Atusparia”; José Orobio es “el Cóndor Blanco, llamado así porque tenía blanca, aunque lampiña la piel”. Otro elemento constante en el relato es la reiteración del nexos copulativo “y”, que tiene por función encadenar en una serie continuativa los enunciados que integran la narración de la voz autorial de la novela. Este recurso nos lleva a sostener que la prosa del relato tiene un carácter oralizante, ya que la utilización de este nexos conjuntivo con dicho valor distingue al discurso hablado, que, por su propia naturaleza, tiende hacia la unión aditiva.

Desde la intencionalidad del relato, se presenta a los líderes de esta gesta como personajes que alcanzan una notable dimensión épica que los enaltece

y los convierte en auténticos referentes de una memoria que exige justicia. Esta especial condición exalta el significado de su lucha contra la explotación, engrandece su lección ejemplar y proyecta a los líderes como verdaderos paradigmas en la historia nacional. En una línea de lectura que relaciona la gesta de Atusparia con el mesianismo andino, se puede asumir la insurrección indígena como un movimiento que busca el reordenamiento del mundo desde una visión andina y desde la cual se instaure un nuevo tiempo histórico de justicia para los indios en los pueblos oprimidos del país⁷. Yauri Montero (2005) explica que, en los años del levantamiento de Atusparia, existía en el imaginario de los pueblos de Áncash la idea de la reencarnación del Inca que surgió debido al caos político y social imperante en el país durante la época de la guerra con Chile.

En otro plano, cabe subrayar la función moral del relato, ya que apela a una futura condición prospectiva en que mejore la situación de los indios. En palabras del narrador:

Así hablaban los indios, fatigados por la dura labor del día y de los días, en las noches del galpón. Ellos recordaban más las victorias que las derrotas. Y la noche se llenaba de emociones alegres y trágicas, de héroes casi legendarios, de luchadores astutos y tremendos. Estaban invictos y cualquier día la revolución iba a comenzar... (1971b, 177)

⁷ En *El mundo es ancho y ajeno*, la narración testimonial de los comuneros de Rumi mantienen vivo el recuerdo de un periodo de bienestar en el mundo andino que era anterior a la llegada de los españoles.

De este modo, la memoria popular dota de una intemporalidad la gesta de los personajes locales y los perenniza en el imaginario social del mundo andino. En dicho propósito, los encargados de conservar la tradición oral son la voz anónima que reactualiza en cada evocación el sentido social y ejemplar de los héroes no reconocidos por la oficialidad. Situándose en la perspectiva de la otra historia, las acciones de Atusparia perviven en la memoria andina.

CONCLUSIONES

La tradición oral tiene una influencia decisiva en las novelas de Alegría, lo que se expresa en la inclusión de narraciones procedentes del sistema literario andino. Esta valoración de la literatura oral pone de relieve el posicionamiento de la literatura no canónica en los círculos letrados y la atención que merece en el concierto de la literatura nacional en los tiempos en que Alegría escribe su célebre trilogía novelística.

En la novelística alegriana, el narrador oral cumple un rol fundamental como exponente de la fabulación. Modelado por los narradores populares, el cuentista alegriano domina el arte de la narración oral, instituye el goce de la palabra, dispone de estrategias aprendidas de la tradición oral para lograr la atención de la audiencia y la entretiene con sus divertidas historias. En el universo alegriano, los relatos contados por la voz autoral o los protagonistas demuestran la capacidad creativa y lúdica de la narración popular, tienen un sentido de humor y cumplen una función didáctica y ejemplarizadora. Por

otro lado, en el corpus alegriano, las narraciones testimoniales adquieren un valor social por referirse a hechos de especial significado para la memoria colectiva de los pueblos oprimidos del Perú.

En las narraciones que reproduce el autor, la representación de la oralidad tiene por propósito demostrar la prevalencia de la palabra hablada y sus matices de expresión en el discurso de la novela, lo que pone de manifiesto la primacía de la voz sobre la letra y la tendencia oralizante de la prosa de Alegría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alegría, Ciro. *Los perros hambrientos*. Madrid: Cátedra, 1996.
- _____. *Mucha suerte con harto palo*. Buenos Aires: Losada, 1977.
- _____. *La serpiente de oro*. Buenos Aires: Losada, 1971a.
- _____. *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires: Losada, 1971b.
- Cornejo Polar, Antonio. *La "trilogía novelística clásica" de Ciro Alegría*. Lima: Latinoamericana, 2004.
- Escobar, Alberto. *La serpiente de oro o el río de la vida*. Lima: Lumen, 1993.
- Espino Relucé, Gonzalo. *Atuqacha. Memoria y tradición oral en los Andes*. Lima: Editorial Universitaria, 2014.
- _____. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. 2ª ed. Lima: Pakarina, 2010.
- Larrú, Manuel. "Oralidad y representación. La otra voz en la narrativa de Ciro Alegría". In: *Letras*, 115, 47-62, enero-diciembre de 2009.
- Marticorena, Miguel. *Ciro Alegría y la Amazonía peruana*. Lima: Arteidea,

2009.

Morote, Godofredo. *Motivaciones del escritor*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 1989.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Reyna, Ernesto. *El Amauta Atusparia*. Lima: Amauta, 1929.

Sánchez Garrafa, Rodolfo. *Apus de los cuatro Suyus*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Centro Bartolomé de Las Casas, 2014.

Stein, William. *Poder y opresión en los Andes: 50 años de escritos peruanistas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

Varios autores. *Primer encuentro de narradores peruanos*. 2ª ed. Lima: Latinoamericana, 1986.

Yauri Montero, Marcos. *La sublevación campesina de 1885 y El Amauta Atusparia de Ernesto Reyna*. Lima: Altazor, 2004.

Zubizarreta, Armando. “Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana (de Ciro Alegría a Gabriel García Márquez)”. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 34, 81-103, segundo semestre de 1991.

