

Ciro Alegría

LOS PERROS HAMBRIENTOS

Novelas esenciales. Tomo II



PODER JUDICIAL DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL

Ciro Alegría
**NOVELAS
ESENCIALES**



COLECCIÓN
DERECHO Y
LITERATURA

Ciro Alegría

Novelas esenciales. Tomo II

LOS PERROS HAMBRIENTOS

Presentación

Francisco Túvara Córdova

Estudio introductorio

Nécker Salazar Mejía

Edición

Gladys Flores Heredia



PODER JUDICIAL DEL PERÚ

FONDO EDITORIAL

COLECCIÓN DERECHO Y LITERATURA
Biblioteca Ciro Alegría

Ciro Alegría

Novelas esenciales. Los perros hambrientos. Tomo II.
1.ª ed. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial, 2019.

Colección dirigida por Francisco Távora Córdova.

232 pp., 16.3 x 22.5 cm

Literatura peruana/Siglo XX/Narrativa/Novela/Ciro Alegría

Novelas esenciales.

Los perros hambrientos. Tomo II.

- © Ciro B. Alegría Varona, 2019
Administrador de la Sucesión

Primera edición: julio de 2019

Primera reimpresión: octubre de 2019

Tiraje: 400 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la

Biblioteca Nacional del Perú n.º 2019-13676

ISBN: *Novelas esenciales* 978-612-47810-6-3

Tomo II. *Los perros hambrientos* 978-612-47924-4-1

- © PODER JUDICIAL DEL PERÚ
Fondo Editorial del Poder Judicial
Palacio Nacional de Justicia, 1.º piso, oficina 55
Av. Paseo de la República cuadra 2 s/n, Lima, Perú
Teléfono: (511) 410-1010, anexo: 11260
Correo electrónico: fondoeditorial@pj.gob.pe

FONDO EDITORIAL DEL PODER JUDICIAL

Director: Francisco Távora Córdova

Coordinador: Helder Domínguez Haro

Edición: Gladys Flores Heredia

Diseño: Rodolfo Loyola Mejía

Composición: Silvia Ramos Romero

Corrección de textos: Yuliana Padilla Elías

Asistente de edición: Daniel Véliz Otani

- © *Fotografía de carátula:* Baldomero Pestana

Impreso en Perú / *Printed in Peru*

Este libro no podrá ser reproducido por ningún medio,
ni total ni parcialmente, sin el permiso previo de sus propietarios.

Se terminó de imprimir el 16 de octubre de 2019

en Editorial Súper Gráfica E. I. R. L.

Calle Luisa Beausejour n.º 2047, Urb. Chacra Ríos Norte, Lima, Perú

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	IX
Francisco Távara Córdova	
ESTUDIO INTRODUCTORIO	XIII
Nécker Salazar Mejía	
ESTA EDICIÓN	LXI
Gladys Flores Heredia	
LOS PERROS HAMBRIENTOS (1939)	
I Perros tras el ganado	5
II Historias de perros	13
III Peripecia de Mañu	23
IV El puma de sombra	35
V Güeso cambia de dueño	41
VI Perro de bandolero	47
VII El consejo del rey Salomón	65
VIII Una chacra de maíz	69
IX Las papayas	73
X La nueva siembra	97

XI	Un pequeño lugar en el mundo	101
XII	Virgen santísima, socórrenos	107
XIII	Voces y gestos de sequía	113
XIV	«Velay el hambre, animalitos»	117
XV	Una expulsión y otras penalidades	123
XVI	Esperando, siempre esperando	129
XVII	El Mashe, la Jacinta, Mañu...	141
XVIII	Los perros hambrientos	147
XIX	La lluvia güena	163

PRESENTACIÓN

La novela en el Perú del siglo XX tiene notables cultores entre los que podríamos considerar a **Ciro Alegría** (1909-1967), **José María Arguedas** (1911-1969) y **Mario Vargas Llosa** (1936). Los estudiosos que se han dedicado a interpretar y profundizar en los contenidos de las obras de estos autores han destacado que cada uno logra crear un amplio mural literario donde se pueden encontrar plasmados con rigor, maestría y vigor, las costumbres, las emociones, los sueños, las utopías, los desengaños y las derrotas que vive el ser humano; un mundo literario personal donde siempre coexisten fuerzas contrarias en tensión y conflicto; un universo literario que invita a pensar en los históricos problemas que no ha podido superar la sociedad peruana.

La riqueza reflexiva de la obra de estos autores es significativa, por ello es que antropólogos, sociólogos, historiadores, filósofos, juristas, lingüistas y literatos la asedian para tratar de comprender alguna problemática etapa de la formación del imaginario nacional o para tratar de entender la crítica que esta quiere hacer a la sociedad y sus instituciones, tanto como para dilucidar el aporte que puede hacer a diversos campos del saber. Interrogantes sobre la imagen del indígena en la narrativa de **Ciro Alegría** y **José María Arguedas**, o la presencia de lo popular, la violencia y los conflictos de poder en las novelas de **Vargas Llosa**, así como la caracterización del habla de los diversos

personajes que crearon estos novelistas, son algunas de las tantas inquietudes que se pueden encontrar en sesudos estudios que desde diversos ángulos disciplinarios buscan comprender el imaginario de estos autores.

Es cierto que los especialistas en profundizar en el análisis de las novelas son los críticos literarios; no obstante, la riqueza reflexiva que irradia la literatura en sí, es patrimonio de los diversos campos del saber, así como de los múltiples lectores que se asoman a las obras atraídos por el provocativo magnetismo de su luz cognoscitiva o por el llamado de su voz retadora. Así, parte de la ciudadanía ha hecho suyas ciertas expresiones que, sabiéndolo o no, fueron inspiradas por los títulos de las novelas de estos autores, o por el diálogo de alguno de los memorables personajes. Cierta carga de resignación, renuncia y tristeza existe detrás del uso que se hace de la frase que deriva del título de la novela de Ciro Alegría: «El mundo es ancho y ajeno» o del título de sus memorias «Mucha suerte con harto palo». Otra intensidad, quizá integracionista y auspiciosa de la diversidad, se expresa en la pronunciación de la locución «El Perú de todas las sangres», que toma el título de la novela de José María Arguedas; y a modo de pregunta, con algo de crudeza y rabia, se verbaliza la frase de Zavalita, personaje de la novela *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa: «¿En qué momento se jodió el Perú?».

Se trata, en algunos casos, de usos que se pueden leer en las columnas de prensa de los diarios locales, algunas veces se dejan oír en las conversaciones y en entrevistas que se realizan a personalidades del campo de la cultura y la política; algunas otras, se oyen entre la multiplicidad de voces de la ciudadanía. El uso de estas locuciones ilustra muy bien sobre los afectos, la intensidad y el imaginario ciudadano, la manera personal que tienen las personas de construir alguna experiencia con el título o con las frases de la novela, aunque se desconozca la fuente de su proveniencia. Y es que así ocurre con las grandes novelas que

muchas veces construyen el mundo de sus ficciones tomando elementos del mundo real y concreto, una vez que estos componentes pasan por el laboratorio imaginativo del novelista, la fuerza y el poder de atracción que emanan, tanto la historia, los ambientes, los personajes, sus palabras y sus acciones, fascinan e invitan a reflexionar a los lectores. Así, las fronteras que separan lo ficcional de lo real y concreto, se difuminan, incluso, hasta el punto de borrar el signo que los identifica como producto literario, es lo que ocurre con las frases que comentamos líneas arriba, estas salieron potencializadas del mundo ficcional y se instalaron en el habla de las personas para ayudarlas a expresar sus sentimientos y experiencias.

Un ejemplo de este tipo de literatura que traspasa el mundo propiamente literario para contribuir con la reflexión sobre nosotros mismos a partir del drama de sus personajes o el problema que desarrollan sus historias lo constituye la trilogía novelística de Ciro Alegría conformada por *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), que ahora damos a conocer en tres tomos con el título de *Novelas esenciales*. Cuando se publicaron, estas novelas fueron enmarcadas en la corriente estético-ideológica del indigenismo, es decir, fueron leídas como textos que denunciaban los atropellos e injusticias que se cometían contra los indígenas. No hay duda de que una de las disciplinas que ha ahondado metódicamente en el estudio de las novelas es la crítica literaria. No obstante, la complejidad y la riqueza reflexiva que estos textos ofrecen no se agotan solo en cuestiones de orden literario.

Por ejemplo, la ecuación judicial que se propone en la novela *El mundo es ancho y ajeno* cuando se coloca a la comunidad de Rumi en conflicto legal contra el hacendado Álvaro Amenábar Roldán, que quiere (y que logrará con el amparo de la ley) despojarlos de sus tierras, esta es, no hay duda, una clara muestra de los interlocutores que la novela demanda y a los que, a la vez, cuestiona. En uno de los memorables parlamentos, el viejo

Chauqui, personaje de la novela, dice: «Cada día, pa pena del indio hay menos comunidades. Yo he visto desaparecer a muchas arrebatadas por los gamonales. Se justifican con la ley y el derecho. ¡La ley! ¡El derecho! ¿Qué sabemos de eso? Cuando un hacendao habla de derecho es que algo está torcido y si existe ley, es solo la que sirve pa fregarnos» (Alegría 2019: 18, tomo III).

Son palabras bastante duras y desafiantes, y no son las únicas que se oirán por toda la novela. Justamente, para poder calibrar su contenido de orden jurídico y para que los profesionales involucrados en la administración de justicia se sientan invitados a pensar sobre las potencialidades reflexivo-jurídicas de la narrativa de *Ciro Alegría*, es que el Fondo Editorial del Poder Judicial publica esta trilogía novelística. No tengo duda de que su lectura provocará más de una reflexión para reevaluar las acciones que cumplimos en las diversas áreas en las que nos desenvolvemos. Cuando ello ocurra, evidentemente, esta publicación habrá logrado su objetivo fundamental: provocar la autorreflexión sobre nuestras actividades como miembros integrantes de una sociedad y como parte fundamental de la comunidad jurídico nacional.

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA
Juez supremo titular
Director del Fondo Editorial del Poder Judicial

ESTUDIO INTRODUCTORIO

1. **Ciro Alegría y la literatura indigenista**

El indigenismo fue un movimiento de amplia repercusión cultural, artística y literaria que surgió en el Perú en las primeras décadas del siglo XX. Sus antecedentes se encuentran en las novelas de Clorinda Matto de Turner y en los ensayos de Manuel González Prada en el siglo XIX, quienes elevaron una voz de protesta por la condición social y económica del indio. El indigenismo se expresó en el cuento, la novela, la pintura, el arte, etc., y representó en su momento la afirmación de la cultura andina y un sentimiento de arraigo nacionalista en nuestro país, que fermentó una conciencia histórica y abogó por la inclusión del indio en el proyecto de la nación.

El pensamiento de José Carlos Mariátegui, Luis Eduardo Valcárcel, José Uriel García e Hildebrando Castro Pozo, entre otros, centrado en la reivindicación del indio, resultó vital en la reflexión sobre los problemas fundamentales del Perú, así como en la urgencia de construir una nación en la que el indio ocupara un lugar. Dicha agenda programática impulsó una mirada hacia el interior del país, valoró el aporte creador de la cultura andina, recuperó el legado indígena y promovió el protagonismo de los sujetos marginados e invisibilizados de nuestra historia. En esa perspectiva, la comunidad indígena fue centro de interés

del estudio etnográfico, la propiedad de la tierra se convirtió en un asunto de discusión en el pensamiento ensayístico y los movimientos políticos hicieron suyo el rescate de la cultura indígena. El nuevo modo de enfocar el problema del indio incidió en replantear las condiciones sociales, económicas y políticas que impedían su realización histórica, lo que implicaba formular una legislación en la que el indio debía ser sujeto de derechos y que contemplara el reconocimiento de la comunidad indígena por el Estado. En esa visión crítica, se logró cuestionar la conformación de la sociedad peruana, en la que, más bien, el indio y la comunidad debían ser asumidos como factores constitutivos de nuestra nacionalidad.

En estrecho vínculo con el referente histórico y social, la narrativa indigenista abordó una temática que se articuló con el debate y los problemas del indio. En los cuentos y novelas del indigenismo, la representación de la realidad se enfocó desde una perspectiva crítica y con un sentido de denuncia. Sin dejar de ser un producto de creación estética, la literatura indigenista reveló las profundas contradicciones sociales e históricas del Perú y significó una voz de protesta contra la explotación, la injusticia y la postergación del indio. Frente a la mirada tradicional de la narrativa anterior que retrataba al indio como un ser exótico o pintoresco, Enrique López Albújar, José María Arguedas y Ciro Alegría, entre otros escritores, encarnaron una visión más realista del indio y le asignaron un mayor protagonismo en la literatura peruana, lo que se tradujo en una representación más verosímil, en una aproximación más directa al entorno vital del indio y en una exposición de los problemas y conflictos que enfrentaba la comunidad indígena.

Nacido en Huamachuco en 1909, Ciro Alegría se inició en el periodismo como redactor del diario *El Norte*, dirigido por Antenor Orrego. Llevó una vida azarosa y, desde muy joven, fue activista político; sufrió la persecución de gobiernos dictatoriales y fue encarcelado en la Penitenciaría de Lima. Deportado

a Chile, comenzó una brillante carrera como escritor y obtuvo sucesivos premios que le dieron fama y celebridad. Así, *La serpiente de oro* (1935) fue galardonada con el premio de novela de la Editorial Nascimento, *Los perros hambrientos* (1939) obtuvo el segundo lugar en el concurso de novela organizado por la Editorial Zig-Zag de Santiago de Chile y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) mereció el premio de novela de la Editorial Farrar & Rinehart de Nueva York. Alegría también conoció la enfermedad y estuvo en un sanatorio de Santiago de Chile para ser tratado de tuberculosis. Luego de residir en Estados Unidos, Puerto Rico y Cuba, regresó al Perú en 1957, luego de veintisiete años de ausencia, lo que coincidió con una edición masiva de 50 000 mil ejemplares de *El mundo es ancho y ajeno*, que se agotaron en pocos días. A sus novelas añadió una colección de cuentos que se editó con el título de *Duelo de caballeros* (1963), última producción en vida del escritor. Su muerte, acaecida en 1967, truncó la culminación de algunas novelas que el autor tenía en proyecto, como *Siempre hay caminos* (1969), *Lázaro* (1973) y *El dilema de Krause* (1979), que fueron publicados póstumamente por su viuda Dora Varona.

La célebre trilogía novelística de Alegría, conformada por *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*, representa un hito en el auge del indigenismo y un momento culminante en el ciclo de la novela de la tierra en Hispanoamérica. La primera novela narra la vida de los balseros que viven a orillas del río Marañón, en permanente desafío con la naturaleza. La segunda relata el drama de la sequía que altera por completo la vida de hombres y animales en una región de la sierra peruana. La tercera se centra en la expropiación de las tierras de la comunidad de Rumi en beneficio de un hacendado local que tiene el apoyo del sistema de justicia y de la fuerza pública. Las novelas de Alegría no solo dan a conocer el drama del indio y los conflictos que enfrenta, sino que, además, revelan un singular talento narrativo y un sólido conocimiento

y dominio del género. Los temas y los tópicos desarrollados en sus novelas, la estructura y composición de cada una de ellas, la presentación y descripción de los escenarios en que transcurren los hechos novelados, la elaboración y construcción de los personajes, el registro de la lengua regional en la prosa, el empleo de diversas técnicas narrativas y el sentido contestatario de su novelística demuestran la maestría de Alegría como escritor y revelan su gran capacidad creativa.

2. Los perros hambrientos: génesis de una novela ejemplar

En el conocido testimonio titulado *Novela de mis novelas* (1938), Alegría evoca de manera anecdótica el origen de su segunda novela, que nació «de la lucha por la vida en el sentido general que le damos a tal expresión». Mientras se recuperaba de una embolia cerebral en el sanatorio de San José de Maipo, en Santiago de Chile, quedó con medio cuerpo paralizado y el médico le recomendó que escribiera: «Sería un buen ejercicio para flexibilizar los resortes afectados y volver las funciones a su punto» (Alegría 2004: 194). Alegría creyó entonces que era mejor «encarrillar mis energías dentro de una labor coherente y resolví empeñarlas en una novela»; el aullido de unos perros por las noches fue suficiente para que despertara viejos recuerdos de su niñez:

Con la noche solían aullar algunos perros encerrados en la caseta ubicada en medio del pinar que rodea al sanatorio. Eran broncas sus voces pero una de ellas, débil, pequeña, alargaba un agudo acento. Su lamento nocturno martillaba mis oídos con una incansable pertinacia. Y entonces recordé. En tiempos lejanos, siendo un niño de cuatro o cinco años, había escuchado yo voces parecidas a la pequeña y aguda, mientras la sombra ceñía apretadamente la cordillera andina. Había escrito también un cuento llamado *Los perros hambrientos*. Viendo el asunto con más amplitud, una novela saldría de allí (Alegría 2004: 194).

Un drama basado en la historia de unos canes que producían aullidos desesperados en la penumbra de la noche se convertiría así en el asunto de su siguiente novela, cuyo primer antecedente era un cuento, al igual que *La serpiente de oro*. La referencia al título de este cuento primigenio¹, que daría también el título a su segunda novela, es un dato importante, ya que nos hace ver remotamente el proceso que siguió su gestación. Igualmente, ese es el título del capítulo XVIII de la novela.

Para contextualizar y situar el ambiente en que se desarrollaría la historia de los perros, Alegría creyó, tal como lo relata la novela, que un escenario marcado por la hambruna sería el marco más adecuado para ella:

Mis recuerdos, a los que podría llamar específicos del caso, fueron despertando y atrayendo hacia sí a otros. Mi abuela Juana [...] acostumbraba a relatar acontecimientos de su larga vida y, entre otros, los de una hambruna que le tocó presenciar en su niñez. Por mi lado, figuras de cholos se fueron dibujando cada vez más nítidamente. Algunas de sus facetas características, que se me habían quedado inéditas en *La serpiente de oro*, reclamaban exposición esta vez. Y así, una novela planeada sobre perros fue dando ingreso, página a página, a los hombres. Terminó por adueñarse de mí íntegramente (Alegría 2004: 194-195).

Además de los recuerdos, que sitúan en la experiencia vivencial el surgimiento de los temas literarios, la cita nos ilustra la función de las fuentes que alimentan la narración, como los relatos de la abuela. Elementos sobre caracteres humanos que estaban guardados en su «alforja», luego de su primera novela, complementaron los aspectos básicos de esta segunda empresa,

1 Antonio Cornejo Polar (2004) refiere que «este valiosísimo documento» se conserva incompleto en el archivo de Ciro Alegría Amézquita, pues, lamentablemente, algunas páginas del texto original se perdieron durante una exposición de escritos de académicos peruanos.

que se convirtió en la historia de un drama de animales y seres humanos, golpeados por la hambruna producto de una sequía².

3. La organización de la novela

La segunda novela de Alegría desarrolla una trama que articula la historia y las peripecias de los canes ovejeros pertenecientes a la familia de Simón Robles con el drama que viven los campesinos del valle de Páucar debido a la hambruna derivada de la sequía. Si bien cada trance sigue un curso paralelo, ambas direcciones narrativas se entrecruzan e integran en el desarrollo de la trama.

Conformada por diecinueve capítulos, la novela sigue un orden cronológico y circular, que se inicia con un estado de bienestar que es interrumpido por la sequía y la hambruna, y concluye con el retorno de la lluvia. La estructura de la novela comprende dos partes que están marcadas por el inicio, desarrollo y fin de la sequía. La primera parte abarca los capítulos I-X, en los que se puede apreciar, a su vez, tres segmentos: los capítulos I-IV, que relatan la apacible vida de la familia de Simón Robles y el oficio de los perros como guardianes de las ovejas, y su nacimiento y aventuras; los capítulos V, VI y IX, que se centran en la historia de los bandoleros Blas y Julián Celedonio, articulada con el rapto de Güeso y su nuevo oficio como conductor de reses; los capítulos VII, VIII y X, que tienen como núcleo narrativo la ausencia de lluvias, el renacer de los sembríos y la esperanza de que las tierras fructifiquen. La segunda parte comprende

2 Alegría describe las nefastas consecuencias que produjo una sequía en la sierra norteña del Perú en un artículo periodístico titulado «Más perros hambrientos» escrito en 1961: «Yo estaba muy pequeño todavía, pero tengo impresa en la memoria repetidas imágenes de cerros pelados, de campos resecos, de quebradas y ríos enjutos, de arremolinados terrales alzados por el viento, de árboles deshojados, de ganados escuálidos que otean y caminan inútilmente, de reses muertas entre un negro círculo de gallinazos y cóndores, de perros vagabundos y aullantes, de campesinos que ante la total negación del cielo y de la tierra, deambulan, gimen, roban, rezan y más frecuentemente enmudecen, esperando alguna forma de fin; un milagro, la lluvia o la muerte» (Varona 2018: 86).

los capítulos XI-XIX, en los cuales se relata el drama producido por la sequía, la persistente hambruna, sus efectos en la vida de hombres y animales, la desolación y la muerte, y, finalmente, el retorno de la lluvia.

Entre un comienzo marcado por la bonanza (capítulo I) y un final que denota un sentimiento de esperanza (capítulo XIX), se yergue la sequía con toda su fuerza destructora que altera radicalmente la vida en el mundo andino. Así, desde el punto de vista técnico, la organización de la novela se focaliza en el fenómeno de la sequía y en las funciones que cumple en el entramado narrativo. Por otro lado, Antonio Cornejo Polar observa que en ese curso «se interpolan considerables núcleos de acontecimientos marginales: algunos correlativos al asunto de la sequía, pero otros autónomos o semiautónomos con respecto a ese núcleo» (2004: 88).

Cornejo Polar explica que, para tratar el fenómeno de la sequía, el novelista apela a dos recursos fundamentales: «la antítesis y el retardamiento del desarrollo de las acciones»³. El primer recurso contrapone la imagen eglógica del mundo andino con el estallido de la desgracia mediante la oposición «alegría-dolor», que se va desarrollando en forma paulatina en los capítulos I, II, III y IV de la novela. El segundo procedimiento permite ubicar la aparición de la sequía en el capítulo VII y presentarla con mayor furia en el capítulo VIII. Este «retardamiento de la acción» contribuye a un mayor «acrecentamiento de la tensión narrativa»; sin embargo, el narrador crea un suspenso narrativo al postergar el efecto brutal de la sequía, ya que el capítulo IX nos presenta la historia de los hermanos Celedonios, con lo que el clímax del fenómeno se suspende en la narración. El capítulo

3 La crítica literaria también observa que estos procedimientos sustentan el diseño estructural de *El mundo es ancho y ajeno*. Así, Tomás Escajadillo (1983) apela a las nociones de «antítesis» y «contraste» para contraponer el funcionamiento de la comunidad de Rumi frente a otros espacios representados en la novela. En forma coincidente, Eduardo Urdanivia (1994) considera que el desarrollo de la novela se basa en una oposición básica: vida-muerte.

XI retoma la narración de la sequía, que reaparece con todo su poder avasallante y destructor, y se prolonga implacablemente hasta el capítulo XVIII. El cese de la inclemencia de la naturaleza se produce en el capítulo XIX con el retorno de la lluvia.

La forma como actúa la sequía en el desarrollo de la trama adquiere un carácter funesto. Cornejo Polar sostiene que «funciona dentro de la novela como un poder cataclístico que transforma y quiebra cuanto cae dentro de su ámbito» (2004: 92). Su impacto es radical, violenta de manera progresiva toda forma de vida y es la causa de la disolución del ancestral vínculo entre los hombres y los animales.

En el diseño de la novela, la historia de los hermanos Blas y Julián Celedonio constituye un episodio marginal, que, sin embargo, ilustra la diversificación de la acción novelesca. La historia de ambos bandoleros se articula con capítulos previos en los que se conocen aspectos de su vida delictiva: los capítulos V y VI relatan la captura de Güeso por los Celedonios y la persecución que inicia el alférez Chumpi, apodado el Culebrón, en contra de ellos. El capítulo IX narra la muerte de los dos bandoleros, luego de una astuta estrategia ideada por el Culebrón.

Una característica de la estructura de la novela es la secuencia aditiva de los capítulos, que revela la influencia de la literatura oral andina. Al igual que en *La serpiente de oro*, en *Los perros hambrientos*, algunos capítulos constituyen relatos independientes que tienen la forma del cuento⁴. Cornejo Polar considera que esta dispersión del suceso se explica debido a «la presencia de modelos populares, que el mismo autor reconoce, y su traslado, con las modificaciones del caso, al campo de la novela» (1980: 72), por lo que el escritor apela a «modelos cuentísticos» que se ensamblan a la organización de la novela, y que responden a una raíz popular y más claramente indígena. Así,

4 Este recurso determina la organización de *La serpiente de oro* a partir de una secuencia de estampas, anécdotas, relatos y cuentos, que tienen por propósito ilustrar la vida cotidiana y las aventuras de los balseiros del río Marañón.

los propios títulos de algunos capítulos, por ejemplo, «Historias de perros», «Peripécia de Mañu» y «El consejo del rey Salomón», son indicadores de una raíz cuentística, pues hacen referencias a historias y aventuras que van a ser contadas y que tienen una relativa autonomía narrativa.

4. El narrador y la norma lingüística en la novela

La condición en que se sitúa el narrador respecto de su rol ante el lector es un punto que llama la atención en las novelas de Alegría. Alberto Escobar (1993), en un estudio dedicado a *La serpiente de oro*, describe al narrador como un narrador guía que está encargado de conducir al lector por el mundo y los escenarios de Calemar. En esa misma línea, Cornejo Polar (2004) afirma que, en *Los perros hambrientos*, asistimos a idéntico tipo de narrador, que se aposenta como un guía que nos orienta en el ingreso al mundo del valle de Páucar, donde transcurre la historia. En tal sentido, en ambas novelas predomina un narrador que tiene la función de mostrar al lector el universo en que se desarrollará la trama de la obra. No obstante, Cornejo Polar establece una sutil diferencia acerca de la naturaleza del lector en cada novela: mientras que en la primera el lector es un «lector-forastero» que se va introduciendo en ella, es convocado por esta, participa, ve lo que sucede y escucha cómo es ese mundo; en la segunda, en cambio, el lector solo escucha y su condición es la de un oyente marginal.

Con relación al lenguaje empleado por el narrador y el que predomina en el discurso de los personajes y en sus diálogos, se observa que existe una notable diferencia en el registro lingüístico. Sobre estas particularidades de la norma lingüística, Cornejo Polar precisa que el narrador omnisciente que relata la historia se configura como un narrador popular que sigue el modelo de los narradores orales de la región, condición que se reafirma en la asunción de ese patrón del arte de contar. Sin

embargo, aun cuando el narrador confiesa que seguirá la «pauta» del narrador oral, su lenguaje «corresponde a una norma que no es estrictamente popular o que, al menos, se diferencia notablemente de la norma que usan los narradores populares dentro de la novela misma» (2004: 81).

Mientras que el discurso de los personajes que tienen la particularidad de contar historias se caracteriza por mantener los matices de la elocución popular: seguir un especial modo en la fabulación, disponer de una singular frase narrativa y valerse de la secuencia polisindética, dichos rasgos se hallan ausentes en los relatos que corren en el discurso del narrador omnisciente. Cornejo Polar sostiene que el discurso oral predominante en los protagonistas de la novela obedece a un propósito verista: «Sucede que las “historias” de Simón Robles y otros personajes están a nivel cuasi folklórico (algunos son auténticos cuentos populares) y se transcriben con una intención puntillosamente realista, equivalente a la que campea asimismo en los fragmentos dialógicos de la novela» (2004: 82).

Ello explica las diferencias entre el registro de la instancia narrativa y la lengua de los personajes y de los narradores orales de la novela. Cornejo Polar observa otro rasgo importante en la descripción del lenguaje empleado en ella: no es una traducción del quechua, sino, más bien, un castellano «tartajoso» y «arcaico». Desde la perspectiva del crítico, la diferencia entre las normas de los protagonistas «[...] no afecta el tono de sencillez coloquial que preside el relato, confiriéndole una cordial fuerza apelativa, en la medida en que la norma de los narradores populares se acepta como un aspecto más del testimonio verista del narrador y no como la única posibilidad de presentar la realidad del mundo novelado» (2004: 87).

Cabe precisar que la norma idiomática del narrador omnisciente, si bien se adscribe a formas de la lengua estándar, también presenta una serie de elementos que pertenecen al castellano regional. En tal sentido, en el registro de dicho narrador,

se reproducen rasgos de carácter coloquial y dialectal propios del castellano regional, el uso del léxico local que contiene expresiones de origen quechua incorporadas al castellano del norte del Perú y el empleo de dichos, sentencias y frases proverbiales que tienen un marcado signo oral⁵. Estos recursos le proporcionan naturalidad a su discurso y un acercamiento a la lengua viva; asimismo, su documentación expresa la valoración de Alegría respecto de la vitalidad de la expresión popular en su prosa artística.

5. Los personajes de la novela

Comuneros, indios emigrados, canes ovejeros, hacendados, bandoleros, autoridades locales y policiales conforman la galería de personajes de *Los perros hambrientos*. Con diferente protagonismo y función en la diégesis, en torno a ellos se despliegan los diecinueve capítulos de la novela y sus diversas historias. Con el marco general de la sequía que deriva en una apremiante hambruna, la novela se desarrolla en el valle de Páucar, un lugar ubicado en las alturas de la región andina, cuyo referente puede ser la sierra norteña. Algunos pasajes de la novela extienden el escenario a la región amazónica, en particular, a una zona situada próxima a las riberas del río Marañón.

Los comuneros, dedicados al cultivo del campo y al pastoreo, poseen sus tierras cerca de la casa hacienda del terrateniente local. La familia de Simón Robles, conformada por su esposa Juana, sus hijos Timoteo, Antuca, Vicenta y Martina, constituyen el núcleo de referencia de la novela, pues, en relación con dicho espacio familiar, se desarrollan la vida de los perros ovejeros y los avatares que tanto los hombres y los animales sufren a partir de la aparición de la sequía.

5 En la novela, el narrador realiza un comentario sobre la incorporación de las palabras del quechua en el castellano norteño: «En el lenguaje cholo, algunas palabras keswas superviven injertadas en un castellano aliquebrado que solo ahora comienza a ensayar su nuevo vuelo» (26).

Simón Robles tiene un don especial en el arte del cuento y una capacidad artística, puesto que le gustaba tocar la flauta y la caja. Sus historias deleitan con mucho sabor a los escuchas. La pastora Antuca se solaza en el campo con el rebaño acompañada de los canes. Por momentos, a su lado, también aparece su hermana Vicenta en las labores del pastoreo. Pancho, un pastor amigo de Antuca, sabe tocar la antara y la guitarra, y conoce también historias tradicionales.

En condición de emigrados, llegan al valle de Páucar comuneros huairinos, liderados por el indio Mashe, quienes encuentran cobijo gracias a la solidaridad de los colonos del lugar. Su drama representa una línea temática —que la novela solo menciona— referida a la expropiación de las tierras. Su existencia se desarrolla en un estado precario y, al igual que los otros campesinos, atraviesan peripecias para poder alimentarse y sobrevivir cuando el hambre golpea por igual a hombres y animales.

Las historias, aventuras y peripecias de los perros ovejeros, que pertenecen a la familia de Simón Robles, constituyen el centro de la novela. Su genealogía se inicia con la perra Wanka, de cuyas pariciones nacen Güeso, Pellejo, Máuser, Mañu, Tinto, Chutín y Shapra. Con especial cuidado en la conducción del ganado, los canes gozaban de mucha fama en el lugar, por lo que los pobladores suelen acudir ante Simón Robles para que les regale una cría de las pariciones de Wanka. Entre los canes y los hombres, se desarrolla en un primer momento un especial vínculo de amistad que solo se rompe cuando estalla la sequía; entonces, el hambre convierte a los animales en un serio peligro para las ovejas y en una seria amenaza para los dueños.

Contadas las historias de los perros mediante biografías que inciden en sus aventuras y peripecias, los episodios que ellos protagonizan adquieren un especial relieve en la narración. Son singulares las historias de Mañu, que demuestra valentía

al cuidado de la casa de Mateo Tampu, luego de ser llevado este por los gendarmes, y la de Güeso, convertido en «perro de bandolero» al servicio de los hermanos Celedonios⁶. Sin embargo, la desgracia también marca el destino de los perros, ya que varios de ellos tienen una muerte trágica. Así, Zambo muere envenenado; Pellejo, al comer su carne, también muere; debido al hambre, Mañu corre la misma suerte. Una feroz dentellada de Raffles acaba con la vida de Tinto; Shapra es baleado al ingresar a una chacra de maíz; y la vida de Güeso termina cuando es baleado por el alférez Chumpi.

Desde el punto de vista de la realidad social y económica representada en la novela, se proyecta el funcionamiento de una sociedad feudal, que se expresa en la figura de don Cipriano Ramírez, dueño de una casa hacienda, para quien trabajan comuneros en condición de colonos. Es un hacendado que se muestra generoso con los comuneros, les brinda ayuda cuando acontece la sequía y apoya a los indios de la desaparecida comunidad de Huaira cuando llegan a Páucar implorando un lugar para poder vivir. No obstante, también actúa con prepotencia y violencia haciendo uso de sus armas de fuego cuando los comuneros claman por más ayuda al sentir los duros estragos de las inclemencias de la naturaleza. En la novela, la figura del hacendado corresponde al típico gamonal de la sierra peruana en don Juvencio Rosas, quien, a través del sistema de justicia, expropia las tierras a los indios de la comunidad de Huaira.

En la segunda novela de Alegría, los bandoleros Blas y Julián Celedón representan la vida al margen de la ley y la violencia social en la sierra del norte del Perú. A través de ellos, se da a conocer la existencia del delito, bajo la forma del abigeato, el

6 Para Carlos Villanes, el retrato y la humanización de los perros ovejeros en la novela alcanza un mayor trazado en comparación con la obra de otros escritores: «Ciro Alegría consigue cotas mucho más altas que las de Jack London con Centella y Colmillo Blanco, o que las de Oliver Curwood con Kazán, el perro lobo, y su descendiente Bari; e incluso que Virginia Woolf que inmortalizó al pequeño Flush, compañero de Elizabeth Barret, o que Rudyard Kipling en sus hermosas historias de la selva» (1996: 70).

interés de las autoridades y hacendados locales en capturarlos y la persecución policial que se desata en contra de ellos encabezada por el alférez Chumpi.

6. El drama de la sequía: hambre y muerte

En *Los perros hambrientos*, el drama de la sequía que viven los personajes es el asunto central. Este fenómeno de la naturaleza deriva en una persistente hambruna que altera gravemente sus condiciones de vida y determina una suerte trágica en el mundo representado en la novela. La armonía que reinaba en la familia de Simón Robles y en la vida de los perros ovejeros se transforma totalmente cuando las lluvias dejan de caer y empiezan a secarse los campos. Luego de un año malo, en el que «las lluvias escasearon pronto y las mieses de la mayoría de las chacras no lograron su plenitud» (65)⁷, se tuvo que reducir las raciones en espera de la siguiente cosecha⁸. El narrador nos dice que «por la sequía la vida se entenebreció» (65). Consecuencia directa de ello fue la desesperación de los perros, que, al estar «a media ración», se vieron obligados a suplir la falta de alimentación ingresando a un campo de maíz, en el que perdieron la vida Manolia y Rayo.

Sin embargo, las lluvias vuelven a caer y la vida resurge otra vez. El narrador describe la expectativa y la alegría que ello causa en el ánimo de los comuneros: «Han sido felices días esos en los cuales, después de haberse perdido casi todas las cosechas del año pasado, se ha visto llover de nuevo, se ha arado

7 De aquí en adelante, todas las citas provienen de la presente edición, por lo que solo se anotará el número de páginas entre paréntesis.

8 En un artículo periodístico escrito en 1966, Alegría reflexiona sobre el verdadero significado de la lluvia para el mundo andino: «Las lluvias son para la sierra un problema vital. Quizá la garúa remolona que no alcanza a producir yerba en la costa, salvo en las lomas de Chancay y otros contados puntos, hace que el habitante del litoral desestime a las precipitaciones pluviales. En la sierra la lluvia es la fuente directa de la vida. La pacha-mama (tierra madre) queda anulada aun como símbolo sin la lluvia fecundante» (Varona 2018: 351-352).

de nuevo, se ha sembrado de nuevo. Patronos y peones se han confundido en un jubiloso abrazo con la tierra» (97). A pesar de esa alegría, nuevamente reaparece la amenaza, ya que las lluvias volvieron a ausentarse, pues, si bien «[a]l principio llovió a cántaros» y durante «[u]na semana entera tamborileó el agua sobre la tierra» (101), sucedió lo peor: «de repente el agua se fue tornando más escasa» (101), y las nubes solo «soltaban un charrón o unas cuantas gotas que no alcanzaban a penetrar en la tierra» (101). A partir de ese momento, la sequía fue sinónimo de sufrimiento, dolor y muerte.

Los pobladores deciden llevar en procesión a la Virgen del Carmen, que era la «divinidad pluvial» del lugar, rezando e implorando para que haya lluvias. Parecía que las condiciones iban a mejorar, pues, aunque «[l]a lluvia no cesó durante muchos días» (113), la situación no prosperó. En tono reflexivo, el narrador sentencia: «el dolor, el hambre y la muerte son azotes supremos» (113), expresando así un conocimiento formado por la experiencia y los años. El drama va alcanzando niveles extremos de desgracia y el ambiente se torna desolador y trágico: «Las noches parecían interminables [...] Mugía el viento esparciendo un olor a polvo, a disgregación, a cadáver» (115). La sequía venía seguida de la helada, por lo que las tierras de cultivo «fueron pronto solo pardos mantos» (115).

Ante la falta de lluvia, el agua empezó a ser motivo de disputa en el valle local. Así, el hacendado prefirió no represar las aguas de las quebradas para aprovecharlas en su propio beneficio y regar sus tierras. Por su parte, los comuneros se enfrentaban a tiros por el poco caudal que quedaba del río Yana. En referencia al padecimiento que experimentaban vacas, cabras y ovejas, el narrador señala: «La hambruna mordía los vientres con voraces e implacables mandíbulas» (118). Debido a la falta de alimentos, Wanka, Zambo y Pellejo devoran una oveja y, al retornar a la casa de la familia de Simón Robles, son expulsados violentamente. Entonces, Simón Robles recordó que, con la experiencia de una

hambruna anterior, cuando los perros empezaban a devorar el rebaño «había que matarlos o echarlos, pues de lo contrario, lo hacían siempre que tenían hambre» (126). De este modo, el lazo de fidelidad que unía al hombre con el animal quedó roto y los perros tuvieron que abrirse otros caminos.

En el curso de la novela, la muerte corona la desgracia de los comuneros. Martina, la esposa de Mateo Tampu, se ve obligada a ir en busca de comida al pueblo de Sarún, donde viven sus suegros. Su hijo Damián, de nueve años, queda solo en la casa en compañía de Mañu; luego de acabarse sus alimentos y de ser robada su oveja, deambula y muere de inanición. El hambre borraba los límites de lo permitido: el indio Mashe un día llegó a casa con una gruesa culebra para cocerla y alimentar a su familia, como lo había hecho antes con los restos de la oveja a la que habían dado muerte los canes de Simón Robles.

Los perros, antes bien alimentados, fuertes y saludables, cambiaron de condición: «Las tropas grises de perros hambrientos iban de aquí para allá. Parecían retazos de tierra en movimiento» (147). La muerte también los empezó a acechar. Luego de la muerte de Mañu, hallado sin vida en una quebrada por Antuca, la osadía de los perros los lleva a ingresar a la casa hacienda de don Cipriano en busca de comida. Viéndolos como una grave amenaza, este reparte bocados que causan la muerte de Zambo, Pellejo y otros perros más. Ello trajo consigo que los zorros y los pumas merodearan por el lugar. El momento de mayor tensión se produce cuando los comuneros le reclaman al hacendado don Cipriano que les repartiera los cereales con los que él alimentaba a su ganado, pero se produce un enfrentamiento que deja como resultado tres comuneros muertos.

Luego de un largo periodo de sequía, retornan las primeras lluvias y vuelve a renacer la vida. Es muy conmovedora la escena final de la novela, cuando Simón Robles ve llegar a Wanka a la casa: «—Wanka, Wankita, vos sabes lo ques cuanduel pobre yel

animal no tienen tierra ni agua... Sabes, y puese has güelto..., Wanka, Wankita... Has güelto como la lluvia güena...» (165)⁹.

7. La historia de los hermanos Celedonios

La historia de los hermanos Blas y Julián Celedonio ilustra la violencia social existente en los primeros decenios del siglo XX en la sierra norteña del Perú. El bandolerismo, que se presenta bajo diversas modalidades, es la expresión más fehaciente de la violencia que sacude a los Andes en ese periodo. El bandolero es un personaje que aparece en la célebre trilogía novelística de Alegría y adquiere un singular protagonismo en el mundo representado. Se trata de un personaje que se halla ligado a una vida delictiva, puesto que comete fechorías, robos, asesinatos y lleva una vida al margen de la ley, por lo que es perseguido por la fuerza pública. Ello determina que su existencia se encuentre entre los extremos de la vida y la muerte¹⁰.

En la narrativa alegriana, los bandoleros son «el Riero» en *La serpiente de oro*, los hermanos Celedonios en *Los perros hambrientos* y el Fiero Vásquez en *El mundo es ancho y ajeno*. En la diégesis, se puede observar que el protagonismo del bandolero va adquiriendo una mayor proyección narrativa, lo que, a la vez, conlleva una complejización estructural de las novelas, ya que son personajes de historias individuales o de

9 Alegría describe la emoción que produce la llegada de la lluvia y el renacer de la tierra: «Todos quieren que llegue el supremo don de la lluvia. Cuando al fin llega los campesinos uncen las yuntas, roturan la tierra en surcos fragantes, echan la semilla. Luego la tierra tomará, hermosamente, el color verde tierno del trigo, el morado de la quinua, el verde oscuro de las papas y las habas. En los potreros renace el ichu. Han de seguir cayendo las lluvias para que las sementeras crezcan cumplidamente y den frutos» (Varona 2018: 352).

10 En el libro *Los caballeros del delito*, Enrique López Albújar estudia el bandolerismo en varias regiones del Perú y explica los factores que confluyen en su aparición: «El bandolerismo, sea cual fuere el punto de vista de donde se contemple, es una protesta, una rebeldía, una desviación o un mero recurso de subsistencia: una protesta contra la injusticia del poderoso o la extorsión del fuerte; rebeldía contra las rudas determinaciones sociales, hostiles con el débil y temporizadas con el fuerte, desviación de la ética individual por la acción de factores biológicos o hereditarios; recursos para satisfacer necesidades reales o ficticias, malas o buenas, creadas por la pasión o el vicio, la miseria o el hambre, pero al fin obra de una fuerza imperiosa y decisiva» (1973: 53).

episodios independientes que, en algunos casos, se integran a la acción principal. Así, de una aparición fugaz en la primera novela, la narración de sus acciones constituye una interpolación relativamente independiente que articula una serie de capítulos en la segunda. Finalmente, el bandolero y su banda tendrán un rol decisivo en las acciones de los comuneros en la defensa de las tierras frente al abuso del poder terrateniente en la tercera. De esta manera, en el proyecto novelístico de *Alegría*, el protagonismo del bandolero, de limitado rol en un primer momento, logra una mayor dimensión en el curso de la diégesis y se configura, por último, como una épica social de sentido reivindicativo.

En *Los perros hambrientos*, la historia de los hermanos Celedonios se desarrolla en los capítulos V («Güeso cambia de dueño»), VI («Perro de bandolero») y IX («Las papayas»). Accedemos a dicha historia a partir del episodio narrado en el capítulo V en el que Güeso es llevado a la fuerza por los dos hermanos para que los ayude en su «oficio». Poco a poco, vamos conociendo sobre la vida, fama y fechorías de estos personajes. Así, el narrador nos relata la inesperada aparición de los personajes: «Pero he allí que, de pronto, rompiendo con sus siluetas negras la uniformidad amarillenta de los pajonales, dos jinetes aparecieron a lo lejos. [...] Portaban, a la cabezada de la montura, carabinas» (43). Mediante los recuerdos de Vicenta, sabemos que se trataba de Julián y Blas Celedonio. Vicenta recordaba muy bien a Julián, a quien había conocido hacía mucho tiempo en una fiesta y que, entonces, «[y]a gozaba de mala fama el cholo» (45). La Antuca, igualmente, había oído de ellos y sabía que «[t]enían fama de bandoleros» (45).

En el capítulo VI, se narra cómo Güeso es sometido a un duro castigo que le produce heridas por resistirse a ser llevado por los Celedonios. Igualmente, se aclaran varios aspectos que permiten conocer con más detalle la vida de los dos hermanos. Así, ambos se dirigen a Cañar, que es «un valle muy pequeño,

perdido en un recodo del río, agazapado y escondido entre peñas» (54). El valle se sitúa a orillas del río Marañón y allí, en un lugar casi solitario, se encuentra el escondite de los bandoleros. El narrador nos dice:

Quien llegaba a Cañar caía en un hoyo roqueño sin más salida que la muy peligrosa ofrecida por el río bramador. No era, pues, sitio propicio para la actividad de un cristiano de paz y aspiraciones agrarias [...]. Pero el Julián y el Blas Celedón sabían por qué se fueron a meter allí. Luego, con el correr de los días, las gentes también lo supieron y, por último, las autoridades.

Una fama cruel zumbaba en torno a ese cañón sombrío hasta el cual llegaban huellas de sangre. La fabla popular pluralizó el apellido y la voz Celedonios retumbó en la comarca como una descarga de wínchesters (54).

De este modo, el lector se forma una idea de la vida de los bandoleros y de su impacto en la percepción de los lugareños. El capítulo continúa con la narración del nuevo oficio de Güeso, luego de familiarizarse con sus nuevos amos y de aceptar como compañero al perro Güenamigo, de los Celedonios. El otrora conductor de ovejas tenía que acostumbrarse ahora a las reses, ya que empezaba su vida como perro «abigeo»:

Güeso, desde luego, no arreó ya ovejas. Hubo de entenderse con vacas. Unas eran ariscas, otras mansas, pero todas remoloneaban para tomar el camino y se volvían frecuentemente contra el labrador. Además, no entendían el lenguaje a que Güeso estaba acostumbrado. Al ladrarlas por las orejas, embestían. Pero Güenamigo fue un maestro eficaz y Güeso hizo el descubrimiento de la jeta y las corvas (56-57).

El oscuro oficio de los Celedonios consistía en el robo de vacas, para lo cual diseñaban un plan con el fin de sorprender los potreros y arrear las reses. Sobre este modo de operar, el narrador

nos explica: «Y era duro el arreo. Salían de Cañar en la noche rumbo a los potreros. Por lo general llegaban al sitio propuesto al amanecer, pero muchas veces después de una marcha de dos días. Al apartar el ganado operaban en la madrugada o en la noche, a la luz de la luna, para eludir la vigilancia de los guardianes y espías que los hacendados tenían repartidos en lugares adecuados» (57).

Describiendo la nueva vida a la que ya se estaba acostumbrando Güeso, el narrador precisa que eran muy pocos los amigos de los Celedonios a causa de la vida que llevaban: Martín, Santos Baca, Venancio Campos y algunos más. Ellos «daban avisos oportunos» a los bandoleros y también «cuando era necesario, sacaban a relucir la carabina escondida entre las cobijas de la barbacoa y se unían a los Celedonios» (58).

El capítulo nos relata otro aspecto de la vida personal de Julián: Elisa, «bella chinita del pueblo de Sarún», era su amada y se encontraba embarazada. La razón por la cual Julián cae en desgracia empieza cuando no resiste responder a una ofensa del patrón:

Estuvo recordando su vida. Poco daba la tierra aquella, ciertamente, y el patrón exigía mucho trabajo. Y ese momento, neto, rojo, lleno de furia y lumbre de cuchillo. He allí que el patrón dijo: «Cholo ladrón», y descargó el foete, y él, Julián, sacó entonces el puñal y lo clavó. Blandamente se hundió hasta el mango y el patrón cayó chorreando sangre. Él, lo juraría por la Virgen, no era ladrón todavía. Algunas veces se batió a cuchillo y corrió sangre ajena por su brazo, pero ladrón no era. Después de la persecución, tuvo que coger lo necesario para vivir (59)¹¹.

11 Las novelas de Alegría explican el proceso mediante el cual los comuneros optan por el camino de la ilegalidad y la violencia. En el universo alegriano, la desgracia del comunero empieza cuando padece un grave acto de ofensa, humillación o agresión que desencadena una reacción que tiene fatales consecuencias. Al igual que Julián Celedonio, la desgracia de «el Riero» fue dar muerte a un hacendado prepotente que quiso humillarlo; el Fiero Vásquez también se desgració debido a que acuchilló a un abusivo vecino suyo que había agredido a su madre. La persecución policial o la muerte es el destino último del bandolero en la novelística alegriana.

Al igual que Julián, su hermano Blas también empezó a ser perseguido acusado de ser ladrón de venados. Entonces, ambos se fueron a Cañar, con lo que se inició una nueva etapa en sus vidas marcada por la sangre, las balas y la muerte. En el hilo narrativo, una bala disparada contra los hermanos hace que se mencione al Culebrón, un alférez de la policía de apellido Chumpi, que los buscaba y sostenía con ellos una contienda que «estaba entablada hacía tiempo y en toda la línea». En respuesta, Julián, desafiante y lleno de osadía, hizo disparos contra la sede de la Subprefectura, que quedaba en la capital de la provincia, y se desató una persecución protagonizada por el Culebrón y los gendarmes. De ese modo, «se la juró a los Celedonios y no perdía la oportunidad de perseguirlos» (61).

El amplio capítulo IX se centra en la organización de la misión que le encomienda el subprefecto Fernán Frías al alférez Chumpi para traer a los Celedonios «vivos o muertos». Con el apoyo de los hacendados, «la capital de la provincia vio partir una cabalgata encabezada por el alférez Chumpi» (78). Los gendarmes, provistos de sus máuseres, acompañaban al Culebrón. El plan del alférez buscaba engañar a los Celedonios: consistía en arrear vacas a Cañar para hacerles creer que podían tomarlas con facilidad; de esta manera, caerían en la trampa. El narrador comenta los beneficios económicos que se obtendrían con la venta de las reses:

El cholo Crisanto Julca había llegado con la noticia de una punta de reses que se podía arrear desde la hacienda Sanchu hasta la feria de un pueblo lejano o vender por cualquier precio a los negociantes de ganado que bajan a la costa. También la podían llevar a Chonat, poblacho cuyos habitantes viven de la lucrativa industria consistente en hacer cecinas de ganado robado, que adquieren muy barato. Así, con su abigeato hecho lonjas y rebanadas, viajan a las ciudades de la costa, donde lo venden ganando un doscientos por ciento. El procedimiento,

además, les permite eludir con gran soltura la vigilancia de las autoridades (82).

Sin embargo, la realidad es otra y los bandoleros se dan cuenta de que los gendarmes los persiguen y tratan de huir hacia una quebrada, pero reciben descargas de balas. Muerto de un disparo el perro Güenamigo y rodeados por los gendarmes, los Celedonios se ocultan en una cueva en medio de tiroteos que resuenan con el eco de las balas. Las palabras del narrador describen una escena en constante acción:

Los gendarmes corrieron por detrás, deteniéndose solo para disparar sus armas. Los fugitivos ya llegaban al sendero, ya tomaban la cuesta. Pero el Crisanto cayó. Los Celedonios siguieron corriendo entre un concierto de balas, que zumbaban, chasqueaban, estallando en las rocas y levantando nubes de polvo en las zonas terrosas. Entrando en la negra cavidad roquera se dejaron caer. Güeso ya estaba allí y ladraba desde un rincón (87).

La astucia del Culebrón se vuelve a manifestar cuando trama cómo acabar con los bandoleros. Así, luego de varios días de haber sitiado la cueva, el hambre se apodera tanto de los gendarmes como de los bandoleros. Entonces, inyectando veneno con una jeringa en las únicas papayas que quedaban en pie, los gendarmes simulan retirarse del lugar y fingen abandonar la captura. Los hermanos, abrumados por la sed y la necesidad de comer, creen que están libres del peligro, salen de su escondite, beben agua en una acequia, derriban y consumen las papayas dejadas adrede por el Culebrón. Las consecuencias no se hacen esperar: los Celedonios sienten el efecto del veneno y en su agonía son rematados por tiros de gracia del alférez. Güeso, leal a sus amos, quiso defender a Julián, pero recibió, igualmente, un disparo y luego otro; de esta manera, acabó «la esforzada vida del fiel Güeso, perro de bandolero» (95).

De acuerdo con lo explicado, la historia de los Celedonios nos ofrece una imagen del fenómeno social del bandolerismo que azotaba a los departamentos del norte del Perú. Desde un punto de vista narrativo, los episodios enriquecen la diégesis de la novela, ya que representan una diversificación temática de la historia principal. Las aventuras de los hermanos se enlazan con la historia de los animales mediante la conversión de Güeso en «perro de bandolero», lo que, a la vez, permite observar su nuevo rol al servicio de los Celedonios, que se opone a su anterior oficio de guardián de ganado. Además, el relato sobre los dos hermanos permite la inclusión de otro escenario que cobra un singular relieve en los capítulos de la novela dedicados a ellos: la región de la selva, en la referencia al escondite de los bandoleros que se halla en las riberas del río Marañón. También resulta relevante la información sobre las características del oficio delictivo de los bandoleros, en particular, la protección de otros bandoleros que los auxilian en momentos en que son perseguidos por los policías. Así, conocemos sobre otros personajes de la novela a través de cuyas acciones se percibe la existencia de una arraigada lealtad entre los hombres que viven al margen de la ley.

Las escenas que conforman la historia de los Celedonios aportan intensidad al hilo narrativo, puesto que se plasman mediante un ritmo que dinamiza la secuencia de los hechos. De este modo, la incursión de los bandoleros en los potreros, el robo del ganado, la incesante búsqueda de que son objeto por los policías, la osadía de disparar a la sede policial, la persecución de los gendarmes, el engaño con que los policías consiguen sitiarnos, la astucia del alférez apodado el Culebrón y el envenenamiento de los bandoleros que les causa la muerte, rematada con los tiros de gracias que reciben, son episodios que adquieren una intensidad narrativa que alcanza su clímax al ser sitiados los bandoleros y el desenlace con la muerte de ellos.

8. Los indios y la propiedad de la tierra

En el capítulo XI, titulado «Un pequeño lugar en el mundo», se narra la historia del indio Mashe, quien llega a la hacienda de Páucar en busca de ayuda con medio centenar de comuneros luego de ser expulsados de sus tierras por el hacendado don Juvencio Rosas. El drama que viven revela la prepotencia y la violencia que caracterizaban la acción del poder terrateniente, así como la injusticia y la humillación que sufrían los campesinos en la sierra del Perú. Como se sabe, el asunto tratado en este capítulo va a ser desarrollado más ampliamente en *El mundo es ancho y ajeno*.

La desgracia de los comuneros es el resultado del ejercicio de prácticas abusivas del hacendado y de recursos de uso frecuente para arrebatárles las tierras. Las palabras del narrador describen el drama de los campesinos que pertenecían a «la extinguida comunidad de Huaira». La desaparición de esta comunidad ilustra la historia del despojo de las tierras en la sierra del Perú:

Después de algunos años de trámites judiciales, don Juvencio Rosas, hacendado de Sunchu, había probado su inalienable derecho a poseer las tierras de un ayllu cuya terca existencia se prolongaba desde el incario, a través de la colonia y de la república, sufriendo todos los embates. Y el tal apareció un buen día por Huaira, acompañado de la fuerza pública y sus propios esbirros, a tomar posesión. Los indios, en un último y desesperado esfuerzo, intentaron resistir. Cayeron algunos. La contundente voz de los máuseres les hizo comprender bien pronto el poco valor de los machetes y las hondas (102).

La cita expone hechos que guardan estrecha relación con el referente histórico de la primera mitad del siglo XX. Así, las decisiones judiciales se contraponen a la existencia de un derecho natural en virtud del cual los campesinos siempre han tenido

propiedad sobre sus tierras¹². También se observa que la fuerza pública, que sirve de respaldo al poder terrateniente, impone su superioridad disparando sus armas de fuego ante la respuesta de los campesinos, que intentan defender sus tierras.

Huir o ser apresado era el dilema que enfrentaba el indio Mashe por ser uno de los líderes de los comuneros. Irónicamente, la prisión solía ser el destino de quienes defendían sus derechos:

El viejo indio Mashe, acompañado de los cincuenta que clamaban ante don Cipriano, huyó. Había sido uno de los sostenes de la obstinada y última resistencia, y pensó, con razón, que lo llevarían preso. Y no anduvo equivocado, pues así pasó con muchos de los que se quedaron y a quienes, además, en la capital del departamento, enjuiciaron por subversión. Los restantes de los que se sostuvieron en Huaira, sometidos a don Juvencio, pasaron a ser colonos (102).

Silenciar el reclamo y la protesta constituía una práctica habitual en el mundo andino. Por ello, los comuneros son enviados a la cárcel acusados de subversión; de lo contrario, quedaban sometidos al poder del hacendado como colonos.

En el capítulo XVIII, denominado «Los perros hambrientos», las balas son también la respuesta del hacendado don Cipriano cuando los indios, debido a la hambruna que padecen, le solicitan alimentos de manera insistente:

La masa rompió corriendo por el corredor del caserón hacia la puerta de acceso a las gradas que conducían al terrado. Sonaron algunos tiros y alguien fue herido [...]. Algunos cholos sacaron a relucir las aceradas hojas de los machetes y se

12 La obra narrativa de Alegría ofrece importantes referencias sobre la naturaleza de la ley en el mundo andino y su aplicación arbitraria en contra de los derechos de los indios. El libro *Ciro Alegría: asedios jurídicos*, compilado por Francisco Távara Córdova (2018), reúne una serie de estudios que analizan el funcionamiento de ley y del sistema de justicia en las novelas y cuentos del autor.

estacionaron a ambos lados de la puerta para impedir la salida y la acción de don Rómulo y don Cipriano. Pero del extremo, de un cuartucho [...] irrumpió una descarga cerrada (160).

Los disparos dejaron víctimas y desencadenaron el temor de los campesinos, que se vieron obligados a abandonar el lugar «huyendo en todas direcciones». Quienes trataban de inutilizar al hacendado y a su empleado también fugaron «cuando las balas de los otros pasaron silbando junto a sus cabezas y rompiendo entre polvo la pared de adobe» (160). La escena pone de manifiesto la violencia con que actúa el hacendado ante cualquier intento de los comuneros de desafiar su poder, así como la lucha desigual representada por el empleo del fusil.

9. La ley de conscripción militar y la leva de los campesinos

En el capítulo III, titulado «Peripetia de Mañu», se narra la llegada de Mateo Tampu, «indio prieto, de recia musculatura y trotón andar» a la casa de Simón Robles, su suegro. Venía para solicitarle que le regale un cachorro, que recibirá el nombre de Mañu por la forma como Damián, su pequeño hijo, empezó a llamarlo. La vida familiar de Mateo Tampu, afirmada en el cultivo de la tierra y los frutos de la cosecha, era próspera y apacible. De pronto, llegaron a la cabaña soldados del ejército en busca de él y la vida de la familia cambió para siempre. El narrador relata el ingreso violento de los gendarmes:

Lo que pasó es que al Mateo lo llevaron enrolado para el servicio militar. Ni el Damián ni Mañu comprenden eso. La Martina misma no sabe cabalmente de lo que se trata.

Ese día los gendarmes le cayeron de sorpresa, mientras se encontraba aporcando amorosamente el maizalozano. Curvado sobre los surcos, lampa en mano, no los vio sino cuando ya estaban muy cerca. De otro modo se habría escondido, porque

para nada bueno se presentan por los campos: llevan presos a los hombres o requisan caballos, vacas, ovejas y hasta gallinas. El Mateo, pues, no pudo hacer otra cosa que dejar la lampa a un lado y saludar con el sombrero en la mano (28-29).

El objetivo era llevarlo a la fuerza para cumplir con el servicio militar, práctica que era muy frecuente en los pueblos indígenas. La leva era habitual entonces y revelaba el abuso del poder contra los indios. La cita bien dice que la presencia de los gendarmes era sinónimo de que algo malo ocurriría, como tomar presos a los campesinos o llevarse sus animales.

La escena en que se desarrolla el diálogo entre Mateo Tampu y los gendarmes revela la prepotencia y el maltrato a los que es sometido el indio, quien es visto en la perspectiva de quienes representan al ejército como un sujeto sin derechos:

Los gendarmes espolearon sus jamelgos, que avanzaron pisoteando el maizal. Llevaban enormes fusiles y estaban uniformados de azul a franjas verdes. Sin más, le preguntaron casi a gritos:

—¿Onde está tu libreta?

El Mateo no respondió. El que llevaba los galones gruñó:

—Tu libreta e conscripción melitar. Te estás haciendo el perro rengo...

El Mateo no entendió bien, pero recordaba que a otro indio de la ladera del frente lo llevaron hacía años por lo mismo. A él lo dejaron por ser muy joven, pero ahora la cosa iba evidentemente con su persona (29).

El narrador nos dice que el campesino pensó escapar, pero «sintió a sus espaldas que alistaban los máuseres haciendo traquear el cerrojo»; era una señal de peligro, por lo que fue a buscar su libreta militar. En la siguiente escena, Martina, su esposa, implora que no se lo lleven, pero es tratada con violencia; similar humillación también experimenta Mateo Tampu:

—Nuay libreta, taititos, ¿dionde la va sacar? No lo lleven, tatitos, ¿qué será e nosotros? Taititos, por las santas llagas e Nuestro Señor, dejenló...

Uno de los gendarmes bajó del caballo y le dio una bofetada, tirándola al suelo, donde la Martina se quedó hecha un ovillo, gimiendo y lamentándose. Amarró seguidamente al Mateo por las muñecas, los brazos a la espalda. La sogá era de cerda y el Mateo pujaba sintiendo la carne corroída. El de los galones acercó su caballo y le dio dos foetazos en la cara.

—Así, mi cabo —rió el otro mientras montaba—, pa que aprenda a cumplir con su deber este cholo animal...

Y luego ambos:

—Anda...

—Camina, so jijuna... (29-30).

De este modo, la agresión, el insulto y la humillación actúan como parte de un discurso simbólico del ejercicio de la violencia y del poder que se practica en contra del indio en la primera mitad del siglo XX. En nombre de la nación y considerando el sagrado «deber de cumplir con la patria», la ley legitimaba el atropello en los pueblos indígenas del Perú y violentaba los elementales derechos de los indios¹³.

10. Denuncia y crítica social

La denuncia y la crítica social, características de la literatura indigenista, están presentes en los temas tratados en la segunda novela de Alegría y se dirigen tanto a las autoridades locales como a quienes representan el poder político en nuestro país. El capítulo IX, denominado «Las papayas», nos ofrece la descripción de Fernán Frías, subprefecto de una provincia local, a

13 En *El mundo es ancho y ajeno*, Rosendo Maqui recuerda diversas leyes que se establecieron en perjuicio de los indios a lo largo de la historia republicana del Perú, por lo que sentía «un desprecio por la ley»: «La ley de servicio militar no se aplicaba por parejo. Un batallón en marcha era un batallón de indios en marcha. De cuando en cuando, a la cabeza de las columnas, en el caballo de oficial y luciendo la relampagueante espada de mando, pasaban algunos hombres de la clase de los patrones. A esos les pagaban. Así era la ley» (1971: 36).

través de quien podemos conocer una serie de defectos de los representantes del Estado peruano:

[...] don Fernán pertenecía a esa serie de engreídos e inútiles que, entre otras buenas y eficaces gentes, pare Lima por cientos, y que ella, la ciudad capital, la que gobierna, envía a las provincias para librarse de una inepticia que no se cansa de reclamar acomodo. Desde luego que su destino no puede ser otro que la fácil burocracia de las subprefecturas y la recaudación de impuestos, y estando allí, tratan de «allegar dineros» por todos los medios para después retornar a Lima, despilfarrarlos en trajes y burdeles y trajinar otra vez en busca de colocación (73).

La cita sirve para conocer el retrato moral de las autoridades locales mediante la indicación de sus defectos. Tomando como trasfondo el centralismo, que está vinculado a la potestad de Lima en las decisiones políticas y en la designación de las autoridades, prevalece una imagen negativa del representante o funcionario del Estado peruano en las provincias del interior del país. Así, por un lado, se cuestiona su ineptitud y su arraigada conveniencia de aspirar a un puesto en el aparato del Estado. Por otro, existe una predisposición a enviar a las provincias a funcionarios con estos defectos con el fin de que no sean una carga inútil en la capital. Además, hay una crítica directa contra las dependencias del Estado, que suelen ser aprovechadas para obtener dinero de manera irregular. A ello se suma un estilo de vida asociado con quienes se benefician del trabajo en esas dependencias y que se vincula con el derroche, la superficialidad y el placer.

De esta manera, la imagen de los funcionarios enviados desde la capital se halla ligada con la coima y con un afán por disimular las malas acciones, lo que genera su abierto rechazo. Así, la capital se contrapone a la provincia y actúa en su perjuicio: «De esto resulta que los provincianos, además de creer que

todos los limeños son unos mequetrefes de melosa facundia y pulido ademán para disimular las uñas largas, viven, teniendo también otras razones para ello, en perenne plan de rechazo a la capital» (73).

En la propia conducta del subprefecto, se cuestionan otros procedimientos habituales a los que recurren los funcionarios en la vida política nacional. Frente a las instancias administrativas, se busca ofrecer una buena imagen de la responsabilidad en el cargo, lo que se puede apreciar cuando el subprefecto planea realizar «algo notorio para demostrar la bondad de sus propios servicios». Para ello, encomienda al alférez Chumpi la captura de los hermanos Celedonios.

El subprefecto, en su afán de lograr la aprobación de su gestión por parte de sus superiores, realiza, asimismo, otras acciones que pueden servir para «reforzar» la buena imagen de su gestión y que se enmarcan dentro de los parámetros de la política del Estado:

Ya había enviado a Lima a todos los mestizos «subversivos» que encontró a la mano, muchos de los cuales, antes de ser empapelados en regla, cometieron el grave delito de escribir el nombre del candidato opositor en las paredes. También despachó muchas actas de adhesión —firmadas por todo el pueblo, so pena de cárcel a quien no lo hacía— al «régimen salvador de la república que encabeza usted, genial señor presidente», etcétera (74).

Apelando a un registro irónico, el narrador puntualiza otros defectos del encargado de la seguridad local: la detención arbitraria, la manipulación y la plena sumisión al régimen de turno. La servil costumbre de congraciarse con «las altas esferas del poder» se evidencia en el retrato del subprefecto.

En la voz del narrador, se desliza un comentario acerbo en el mismo registro irónico: el «régimen salvador» hay que buscarlo «entre los dos o tres presidentes con talento que ha tenido el

Perú». El cuestionamiento revela la ausencia de gobiernos honestos en la historia del país, pues, siguiendo el tono de burla, las palabras del narrador suenan con honda severidad: «A la corta lista de genios que ofrece la humanidad habría que agregar la muy larga de los presidentes peruanos» (74). En un plano mayor, la denuncia permite apreciar el desinterés de los propios gobernantes para afrontar de manera responsable y efectiva los problemas derivados de las calamidades que azotan a los pueblos de la sierra, como la sequía, la consiguiente hambruna que se deriva de ello y el desorden social.

Un pasaje del capítulo XIV de la novela, en el cual dialogan el personaje don Rómulo y el hacendado don Cipriano en el contexto del drama de la sequía que viven los comuneros, plantea esta crítica:

Un día don Rómulo sugirió:

—Señor, quién sabe el Gobierno...

—¿El Gobierno? —gruñó indignado don Cipriano—, usted no sabe lo que es el Gobierno. Desde Lima se ven de otra manera las cosas. Yo he estado allá. Una vez hubo una hambruna por Ancash, y al Gobierno le importó un pito. El subprefecto, si no es una bestia, debe haber informado ya. Le apuesto a que el Gobierno no hará nada...

Después de tan contundente réplica, don Rómulo no volvió a remover el asunto [...] (117).

Desde la perspectiva de la novela, se reclama que las autoridades actúen con una política de previsión y de ayuda social cuando se producen estos fenómenos de la naturaleza. Por ello, en el diálogo, se cuestiona la ausencia de un verdadero compromiso de las autoridades frente a los problemas reales que enfrenta la población campesina.

La reflexión de Alegría cobra una plena actualidad en tiempos en los que los embates de la naturaleza no son afrontados con la debida prontitud ni forman parte de ninguna política de

ayuda social en nuestro país. En un artículo periodístico publicado en 1961, el novelista afirma que ese desinterés siempre existió y ello «continúa siendo hoy»:

Recuerdo que, cuando yo era niño, mucha gente decía que el Gobierno no podía mandar auxilios por falta de caminos y a Puno van también trenes y aviones. Pero los compatriotas en desgracia ven llegar a la sequía, que luego se llamará hambruna, en el mismo tradicional desamparo. En tres siglos de Colonia y en más de uno de República, no ha llegado a sistematizarse el remedio de la previsible y consabida hambruna. Y hay todavía más perros hambrientos (Varona 2018: 88).

No solo son reveladoras las palabras del novelista sobre el desamparo en que se encuentran los sectores menos favorecidos de la sociedad cuando arrecian la sequía y el hambre, sino que, además, demuestran que nunca ha habido un verdadero compromiso ni voluntad de las autoridades por mejorar las condiciones de la población.

11. El narrador oral y el cuento folclórico

En la novelística alegriana, el narrador oral 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 instaaura 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.

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 Grande¹⁴. Este aprendizaje resulta fundamental en el conocimiento del arte narrativo que el autor plasma en su novelística y define sus aspectos más importantes. Armando Zubizarreta explica que 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 *Los perros hambrientos*, el modelo del narrador oral es Simón Robles, cuyas cualidades son precisadas en los siguientes términos:

14 En diversos testimonios, Alegría hace especial mención de los narradores populares que conoció tanto en la hacienda de su padre como en otros lugares del país. Así, recuerda a Manuel Baca, Gaspar Chiguala y Dujinkus Yumis. Sobre las influencias del cuentista popular en su obra novelística, el autor ofrece interesante información en *Motivaciones del escritor* (1989), *Primer encuentro de narradores peruanos* (1986) y *Mucha suerte con harto palo* (1976).

Dicen que, de 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 (38).

La cita subraya la condición del personaje como narrador nato: «era un charlador de fibra»; ello, sin embargo, debe evaluarse en función de una diferencia pertinente: no era «un charlatán», pues, 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 participa 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 el narrador omnisciente 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]prendiendo del Simón, y frecuentemente ayudados por él mismo, relataremos también otras muchas importantes historias» (22).

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; igualmente, le agradaba poner apodos, utilizar

en forma creativa el lenguaje y dar explicaciones de manera jocosa y llena de gracia.

Son interesantes las propias palabras de Alegría sobre la vitalidad del cuento popular en nuestro país: «En América, hay pocos países tan ricos como el Perú en leyendas, en fábulas, en cuentos populares tradicionales» (Varona 2018: 112). Una muestra de esa vitalidad son los cuentos que aparecen en *Los perros hambrientos*, que se caracterizan por su sentido festivo, ironía y humor. Estos son los siguientes: «El Manchaipuito», narrado por el pastor Pancho; «El origen de los nombres Güeso y Pellejo», en la voz de Simón Robles; «El sermón comentado por un curita de Pataz», contado por el narrador omnisciente; «La historia de Adán y Eva», «El consejo del rey Salomón» y «El cuento del zorro cubierto de harina», relatados nuevamente por Simón Robles. En dichas narraciones, se recrea el castellano regional mediante el registro de fenómenos fonéticos, el uso de un léxico local, el empleo de una sintaxis fragmentada y la presencia de dichos y expresiones populares. Los relatos revelan «el don cuentístico de Ciro Alegría» y la influencia de la literatura oral andina en su obra narrativa.

En el capítulo I de la novela, denominado «Perros tras el ganado», el personaje Pancho, joven aficionado al canto y que toca la antara, relata la macabra historia conocida como «El Manchaipuito». La narración trata sobre un cura que enloqueció por el amor de una muchacha y que muere tocando una quena junto al cadáver desenterrado de su amada. El repertorio de Pancho lo conforman huainos y yaravíes, y música alegre, triste y atormentada. A pedido de Antuca, el joven pastor cuenta la historia del cura que murió de amor:

—Un cura dizque 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, jue 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 e poray que oía el yaraví día y noche, jue 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... (8-9).

El carácter fragmentario con que se cuenta la historia revela la huella de la oralidad andina, que se recrea en la novela de *Alegría*. La narración del cura enamorado es un asunto que forma parte de los relatos populares en los que los sacerdotes son protagonistas de episodios y aventuras que se hallan envueltos en el pecado y lo prohibido.

En el capítulo II, titulado «Historias de perros», Simón Robles narra el cuento «El origen de los nombres Güeso y Pellejo» para explicar cómo surgieron los apelativos de dos de los canes ovejeros protagonistas de la novela. El mismo título del capítulo es un claro indicador de que se van a contar «historias» y el encargado de hacerlo es Simón Robles. Se trata de un cuento lleno de humor y gracia, como lo serán los otros relatos que brotan de su verbo:

—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 jue 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 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: «igüeso

y pellejo!, igüeso y pellejo!». Yeneso, pue, oyeron los perros y vinieron corriendo. Ella les hizo una señita y los perros se juera control ladrón haciéndolo leña... Velay que pueso ta güeno questos se llamen tamién Güeso y Pellejo (20-21).

Simón Robles se vale de una singular historia que 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 ante el llamado de la mujer anciana y ataquen al ladrón es la base del humor que se desarrolla en el cuento.

A pesar de que el cuento es celebrado por los escuchas, Antuca y Timoteo tratan de encontrar algún reparo para restarle «validez a los hechos relatados, pero la respuesta de Simón Robles, «como lo hubiera hecho cualquier relatista de más cancha», es contundente e ilustra la naturaleza creativa de la narración popular: «Cuento es cuento». El comentario del narrador omnisciente, por su parte, permite aclarar de manera pertinente el significado de esta afirmación: «Y esto equivalía a decir que hay que aceptar las historias con todos los rumbos que, al recorrerlas, pudiera dar en ellas el buen sentido, más si la misma vida tiene a veces acentos de fábula» (21). De este modo se subraya la necesidad de hacer prevalecer las convenciones del cuento popular por encima de cualquier otro criterio que desvirtuaría su esencia creativa y su carácter ficcional.

Al finalizar el capítulo II, una de las historias que oímos de boca del narrador omnisciente es «El sermón comentado por un curita de Pataz». El personaje de esta divertida anécdota es presentado como «un sacerdote humilde e ignaro», que aprendió «unos cuantos latinajos» y a quien el obispo de Chachapoyas «echó por el mundo [...] a desfacer entuertos de herejía» (22). En este retrato destaca la misión del cura, que es mencionada con una frase que recuerda a Cervantes.

El relato dice:

Nuestro buen curita predicaba una vez el famoso Sermón de las Tres Horas en la Iglesia del distrito de Siguas. Puso mucha emoción, gran patetismo, en relatar los padecimientos y la muerte de Nuestro Señor. El resultado fue que casi todos los aldeanos feligreses, en especial las viejas pías, se pusieron a gemir y a llorar a moco tendido. Confundido el curita por el efecto de sus palabras y no sabiendo cómo remediar todo dolor, dijo al fin:

—No lloren, hermanitos... Como hace tanto tiempo quién sabe será cuento... (22).

Con una intención festiva, el narrador se centra en la «teatralización» con que el cura realiza la explicación del sermón; esta realización histriónica es la razón de la comicidad de la escena.

Merece un comentario la «estrategia» con que el cura trata de «librarse» del efecto causado por la forma de decir el sermón: «Como hace tanto tiempo quién sabe será cuento...»¹⁵. Este recurso es interesante, porque sitúa en el pasado el origen de la historia, con lo que el cura se aleja de asumir una «responsabilidad» por lo que dice; en segundo término, evidencia la convención que siguen las historias orales que, por ser cuentos, suspenden «las reglas de credibilidad» y, por consiguiente, no deben seguirse al pie de la letra.

Otro ejemplo del cuento popular es «La historia de Adán y Eva» que relata Simón Robles en el capítulo IV, titulado «El puma de sombra». En este capítulo, se narra el ingreso de un puma al redil de la familia durante la noche, lo que produce una incertidumbre sobre si son animales o sombras lo que reina en la oscuridad. Simón Robles, entonces, reflexiona: «La noche miente y asuta ondel animal y tamién ondel cristiano.

15 La expresión es similar a la utilizada por Simón Robles en el relato anterior. Se trata de fórmulas que indican que el relato oral no tiene por qué ser cierto necesariamente. De esta manera, se enfatiza su naturaleza ficcional.

La sombra pare pumas y zorros que nuay, pare miedos...» (37). Esta referencia a la oscuridad y al miedo es introducida por él para poder contar una de sus historias «inspiradas» en la Biblia, lo que despierta la atención de los oyentes. Entre respetar el texto bíblico o recrearlo según su intencionalidad, Simón Robles se inclina por lo segundo, lo que se explica por su libertad para reelaborar las historias bíblicas con un tono festivo, rasgo característico de sus narraciones.

En la primera parte del relato, el narrador ubica el hecho en un tiempo remoto: «volvamos a aquella noche y aquella hora»; menciona el asunto: «Y asíes la historia e la sombra o más bien la diun puma y otras cosas e sombra» (39), presenta al protagonista invocando que estén atentos a la singular historia: «Oigan-mé... “Jué que nustro padre Adán taba en el Paraíso, llevando, comues sabido, la regalada vida [...]» (39). Abundantes frutas y plantas, y una variedad de animales habitaban ese lugar ideal. Adán, el primer hombre tenía todo a su alcance. No obstante, el narrador anticipa una cualidad de su personalidad que será dominante a lo largo del relato: «Pero la condición e to cristiano es descontentarse» (39). Dicha condición es la razón del reclamo, los pedidos y la actitud de Adán, tal como prosigue Simón Robles:

Y ay ta que nustro padre Adán le reclamó ondel Señor. Nues cierto que le pidiera mujer primero. Primero le pidió que quitara la noche. «Señor —le dijo—, quita la sombra; no hagas noche; que todo seya solamente día». Y el Señor le dijo: «¿Pa qué?». Y nustro padre le dijo: «Po que tengo miedo: No veyo ni puedo caminar y tengo miedo». Y entón le contestó el Señor: «La noche pa dormir sia hecho». Y nustro padre Adán dijo: «Siestoy quieto, me parece quiun animal miatacará aprovechando lecuridá». «¡Ah! —dijuel Señor—, eso miace ver que tienes malos pensamientos. Niun animal sia hecho pa que ataque ondel otro». «Asiés, Señor, pero tengo miedo en la sombra: haz solo día, que todito brille como la luz», le rogó

nustro padre. Y entón contestuel Señor: «Lo hecho ta hecho», po quel Señor no deshace lo que ya hizo (39-40).

Luego, el Señor le mostró a Adán un enorme puma que empezó a ir tras él, pero no le hizo ningún daño, porque no era una entidad real:

Era, pue, un puma e sombra. Yel Señor le dijo: «Ya ves, era pura sombra. Asíés la noche. No tengas miedo. El miedo hace cosas e sombra». Y se jue sin hacele caso a nustro padre. Pero como nustro padre tamién no sabía hacer caso, aunque endevidamente, siguió asustándose po la noche y después le pegó su maña onde los animales. Yes así cómo se ve diablos, duendes y ánimas en pena y tamién pumas y zorros y toda laya e feyaldades dentre la noche. Y las más e las veces son meramente sombra, comuel puma que lenseñó a nustro padre el Señor (40).

Poseído todavía del miedo, Adán realizó otro pedido al Señor: «Pero entón le dijo, pa que le diera: “Señor, a toítos les dites compañera, menos onde mí”. Yel Señor, comuera cierto que toítos tenían, menos él, tuvo que dale. Yasí jue como la mujer lo perdió, po que vino conel miedo y la noche...» (40).

Simón Robles recrea con mucha libertad episodios del Génesis y se sirve de la Biblia con un sentido de humor. La narración se vale de algunos personajes y pasajes del texto bíblico para explicar dos hechos: el miedo a la oscuridad y la perdición del hombre. Adán desconoció el consejo del Señor de no tener miedo a la oscuridad y transmitió su «maña» a los animales; por ello, aparecieron todo tipo de seres en la oscuridad. Por otro lado, situándose en la perspectiva del varón, el narrador quiere establecer como causante de la desgracia del hombre a la mujer, pues con ella vinieron el miedo y la noche. Esta imagen de la mujer se halla en relación con la idea común de que fue ella quien condujo al hombre hacia el pecado.

El capítulo VII, denominado «El consejo del rey Salomón», incluye un nuevo relato contado por Simón Robles que tiene como personaje al conocido monarca, hijo y sucesor de David, cuyos sabios consejos forman parte del Antiguo Testamento¹⁶. El motivo que da pie al relato surge cuando Timoteo informa que, de manera imprevista, 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...» (66). Entonces, Simón Robles se sirve de la reciente mención de la pelea de la mujer con el marido para invocar un cuento sobre los consejos del rey Salomón¹⁷.

El cuento se inicia mencionando a los protagonistas: «En tiempos pasaos, bía un cristiano que tenía mujer quera viuda» (67); 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 cualesquier 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» (67). 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» (67). Simón Robles nos cuenta que el marido decidió entonces ir en busca del rey Salomón:

16 Los célebres consejos del rey Salomón figuran en los libros Eclesiastés, Proverbios y el Libro de la Sabiduría, de la Biblia.

17 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.

Hasta quiun día se liocurrió dir a pedile consejo ondel rey Salomón. Yeste rey Salomón era pue sabio, pero bien sabienque. [...]. Y llegao questuvo ondel rey, el cristiano le contó parte po parte lo que pasaba. Y el rey le dijo: «—Eres demasiado zonzo». Y el cristiano le preguntó: «—¿Po qué, Su Majestá?» [...]. Y el rey le dio esta explicación yeste consejo: «—Poque vos no sabes lo que cualesquier 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 jue 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 po un camino y el burro puel otro. Tenía que abajarse y jalalo pal 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, jui, jua... Y el 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 tamién, cortó su palo y se jue onde su casa. La mujer comenzó con su cantaleta. «—Uyuyuy, uyuyuy, ¿onde tias ido? Solita me dejás. Mi dijuntito 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 jue encima: «—Conque te vas a dir, ¿no?». Y jui, jua, jui, jua... Yenvalentonao questaba, le dijo ya po su cuenta: «Andate, si quieres». Y jui, jua, jui, jua..., con el palo. Entón la mujer rogaba: «Ya no, ya no, pero no me pegues». Yel cristiano le dio tuavía su yapa. Jui, jua, jui, jua; y la dejó botada poray. Ni más. La mujer no golvió a llorar sin causa nia decir quel dijuntito era más güeno nia quererse dir... Bien dicen quel rey Salomón era muy sabio... (67-68).

Se trata de una historia llena de humor que aborda las peleas entre la mujer y el marido, cuya alternativa de solución la hace

más humorística 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 monarca para insertarla en un contexto de humor y risa. En el cuento, la falta de una debida compenetración entre los miembros de la pareja se debe a la actitud de la viuda, protagonista de esta singular historia, cuyas explicaciones establecen 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 la narración, 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, 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 célebre monarca aparece degradada y sus consejos, de antigua y sabia prosapia, devienen, por el contrario, en incitaciones a la agresión física en contra de la mujer.

En el capítulo XI, titulado «Un pequeño lugar en el mundo», el indio Mashe refiere 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 busca de cobijo. Focalizando su interés en el abuso que se comete en contra de ellos, Simón Robles se dispone a relatar

un cuento a propósito de este hecho: «—¿Son sabidos, no? Pero tamién les pasa lo quial zorro blanco...» (105)¹⁸, con lo que crea un ambiente propicio para poder contar otra de sus amenas historias.

Simón Robles relata el cuento «El zorro cubierto de harina»:

—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 zonzos: 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», 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 jue que llovió y comenzó a quitársela 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 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 nosotrus y tamién onde don Cipriano y don Juvencio, y onde chicos y onde grandes. Solo questos zorros caen sin lluvia... Pero ellos tienen nomá sequía e los cielos... Nosotrus, los pobres, tenemos siempre sequía e justicia, sequía e corazón...

El Mashe aprobó brevemente:

—Cierto, cierto... (105-106).

18 Las aventuras del zorro forman parte de un importante ciclo de la literatura oral andina. Entre los motivos desarrollados en él, destacan las aventuras amorosas del zorro y su astucia, así como el castigo y la burla de que es objeto. Sobre este personaje, trata el cuento «El zorro y el conejo» relatado por Amadeo Illas en el capítulo XX de *El mundo es ancho y ajeno*.

Esta amena narración tiene como protagonista al zorro, conocido animal fabuloso de la literatura oral andina. Cubierto de harina para ingresar a 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.

El cuento incide en su significado moral, pues, más allá de lo textual, el 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: «Yes lo que digo: siempre hay algo que nuesta en la cuenta e los más vivos». El corolario 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 trasciende el drama de las criaturas animales representado en el relato y se inserta en el orden de las relaciones sociales y humanas para expresar la justicia que los indios esperan alcanzar sobre los poderosos.

12. Palabras finales

Basada en el drama de la sequía, *Los perros hambrientos* es una novela que revela el poder implacable de la naturaleza que trastoca por completo la vida de hombres y animales. La vida de los perros ovejeros, con sus aventuras, peripecias y muerte,

conforma una primera línea narrativa de la novela que se integra a la narración de la historia de los comuneros del valle de Páucar, ubicado en las alturas andinas. La sequía altera el lazo y la fidelidad que existen entre el amo y los canes ovejeros, por lo que se produce una ruptura de dicho vínculo que se acrecienta aún más cuando arrecia la hambruna y los animales se convierten en graves amenazas para sus propios dueños.

Con una estructura caracterizada por interpolaciones y un patrón cuentístico que determina que ciertos episodios funcionen como narraciones independientes, la novela se diversifica para ofrecer historias de violencia, despojo e injusticia. En ese sentido, la segunda novela de Alegría actúa como una denuncia social que se adscribe a la protesta del indigenismo que propugna una reivindicación del indio en los primeros decenios del siglo XX. Novela escrita en una prosa artística que se conjuga con un lenguaje regional que brinda un colorido al discurso del narrador y al diálogo e historias de los personajes, *Los perros hambrientos* revela las influencias de la literatura andina a través de la oralidad, el cuento y el arte narrativo del fabulador popular. De este modo, Alegría supo valorar el legado de la cultura andina, la literatura regional y la creación artística de la sierra del norte del Perú.

NÉCKER SALAZAR MEJÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRÍA, Ciro (1971). *El mundo es ancho y ajeno*. 3.^a edición. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1976). *Mucha suerte con harto palo*. Ordenamiento, prólogo y notas de Dora Varona. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1996). *Los perros hambrientos*. Edición de Carlos Villanes Cairo. Madrid: Cátedra.
- _____ (2004). *Novela de mis novelas*. Selección, presentación y cronología de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1980). *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- _____ (2004). *La «trilogía novelística clásica» de Ciro Alegría*. Lima: Latinoamericana.
- ESCAJADILLO, Tomás (1983). *Alegría y El mundo es ancho y ajeno*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ESCOBAR, Alberto (1993). *La serpiente de oro o el río de la vida*. Lima: Lumen.
- LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique (1973). *Los caballeros del delito*. 2.^a edición. Lima: Juan Mejía Baca.
- MOROTE, Godofredo (1989). *Motivaciones del escritor*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- TÁVARA CÓRDOVA, Francisco (comp.) (2018). *Ciro Alegría: asedios jurídicos*. Lima: Fondo Editorial del Poder Judicial.
- URDANIVIA, Eduardo (1983). *La caza del unicornio. Ensayos de crítica literaria*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- VARIOS AUTORES (1986). *Primer encuentro de narradores peruanos*. 2.^a edición. Lima: Latinoamericana.

VARONA, Dora (2018). *Ciro Alegría. Páginas escogidas*. Trujillo: Fondo Editorial de la Municipalidad de Trujillo.

VILLANES CAIRO, Carlos (1996). «Introducción». En ALEGRÍA, *Ciro. Los perros hambrientos*. Madrid: Cátedra, 9-88.

ZUBIZARRETA, Armando (1991). «Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana (de *Ciro Alegría* a *Gabriel García Márquez*)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34, 81-103.

ESTA EDICIÓN

Ciro Alegría (1909-1967) es un escritor cuya obra supera el paso del tiempo. Su primera novela, *La serpiente de oro* (1935), fue escrita hace ochenta y cuatro años; la segunda, *Los perros hambrientos* (1939), hace ochenta años y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) hace setenta y ocho años, es decir, su trilogía novelística tiene más de medio siglo y aún sigue vigente. Ello se puede corroborar, pues en el campo especializado se continúan produciendo textos críticos sobre su obra, y en el ámbito de las aulas escolares y universitarias aún se debate sobre la actualidad de las historias que viven sus personajes y la pervivencia de las profundas heridas abiertas por la desigualdad e injusticia que aún no han podido cerrar el Estado peruano y sus instituciones.

La publicación de las *Novelas esenciales* de Ciro Alegría por el Fondo Editorial del Poder Judicial tiene como objetivo generar un espacio de diálogo para que los lectores especializados y no especializados intercambien opiniones sobre los retos que ofrece la narrativa de este insigne hombre de letras. Desafíos que plantea la novelística de Alegría en el sentido de que presentan a los lectores historias frente a las que se debe tomar una postura a favor o en contra. La literatura, los problemas sociales que esta representa y la actitud que tienen los lectores frente a estos hechos son los componentes que interactúan y

que posibilitan la reflexión. De hecho, en la trilogía narrativa de Ciro Alegría existen un sinnúmero de elementos narrativos para reflexionar sobre la búsqueda de justicia en el Perú. De este modo, el Fondo Editorial del Poder Judicial crea una productiva interacción entre las disciplinas del Derecho y la Literatura.

Ciro Alegría tuvo en vida y en muerte a una especialista que cuidó celosamente sus textos. Ella fue su viuda, doña Dora Varona (1930-2018), poeta, narradora e infatigable editora, que supo de este proyecto y desde un principio fue la principal impulsora para su realización. Lastimosamente, la enfermedad que padecía terminó por arrebatárnosla cuando se la veía más vital y llena de tantos planes editoriales. Ella me facilitó las ediciones y me narró las peripecias detrás de los libros de Ciro Alegría. Por ello, quiero agradecerle en estas líneas por la confianza y por las lecciones de vida que me dejó. Tras su sentida partida, y para que este proyecto se cristalice, fue importante el respaldo de los hijos del autor. Por ello, en estas líneas queremos agradecer a los herederos del autor, en especial a Ciro Benjamín Alegría Varona, quien es el administrador de la Sucesión Ciro Alegría. Genaro Llanqui fue también un interlocutor clave para la concreción de este proyecto editorial, sin su generosa ayuda probablemente las novelas esenciales seguirían siendo un proyecto por venir. Cabe mencionar que el Dr. Francisco Távara Córdova, juez supremo y director del Fondo Editorial, ha sido el creador de este espacio de diálogo entre el derecho y la literatura, estratégica interacción que creemos fundamental en una sociedad del conocimiento que necesita del diálogo interdisciplinario para poder comprender mejor el curso de la vida de sus ciudadanos.

Este conjunto de *Novelas esenciales*, conformado por la trilogía novelística de Ciro Alegría, se publica en tres tomos teniendo en cuenta el orden cronológico de su aparición:

- 1935 *La serpiente de oro*. Primera edición. Santiago de Chile: Nascimento.
- 1939 *Los perros hambrientos*. Primera edición. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- 1941 *El mundo es ancho y ajeno*. Primera edición. Santiago de Chile: Ercilla.

Estas primeras ediciones se han cotejado con algunas otras para poder realizar esta publicación:

- 1959 *Novelas completas*. Madrid: Aguilar.
- 1968 *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires: Losada.
- 1978 *El mundo es ancho y ajeno*. Prólogo, cronología y bibliografía de Antonio Cornejo Polar. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- 2000 *El mundo es ancho y ajeno*. Introducción, notas, bibliografía y glosario de Carlos Villanes. Madrid: Ediciones de La Torre.
- 2004 *Novelas y cuentos*. Selección, prólogo y cronología de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2004 *Los perros hambrientos*. Edición, introducción y notas de Carlos Villanes. Madrid: Cátedra.
- 2017 *La serpiente de oro*. Estudio preliminar de Alberto Escobar. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

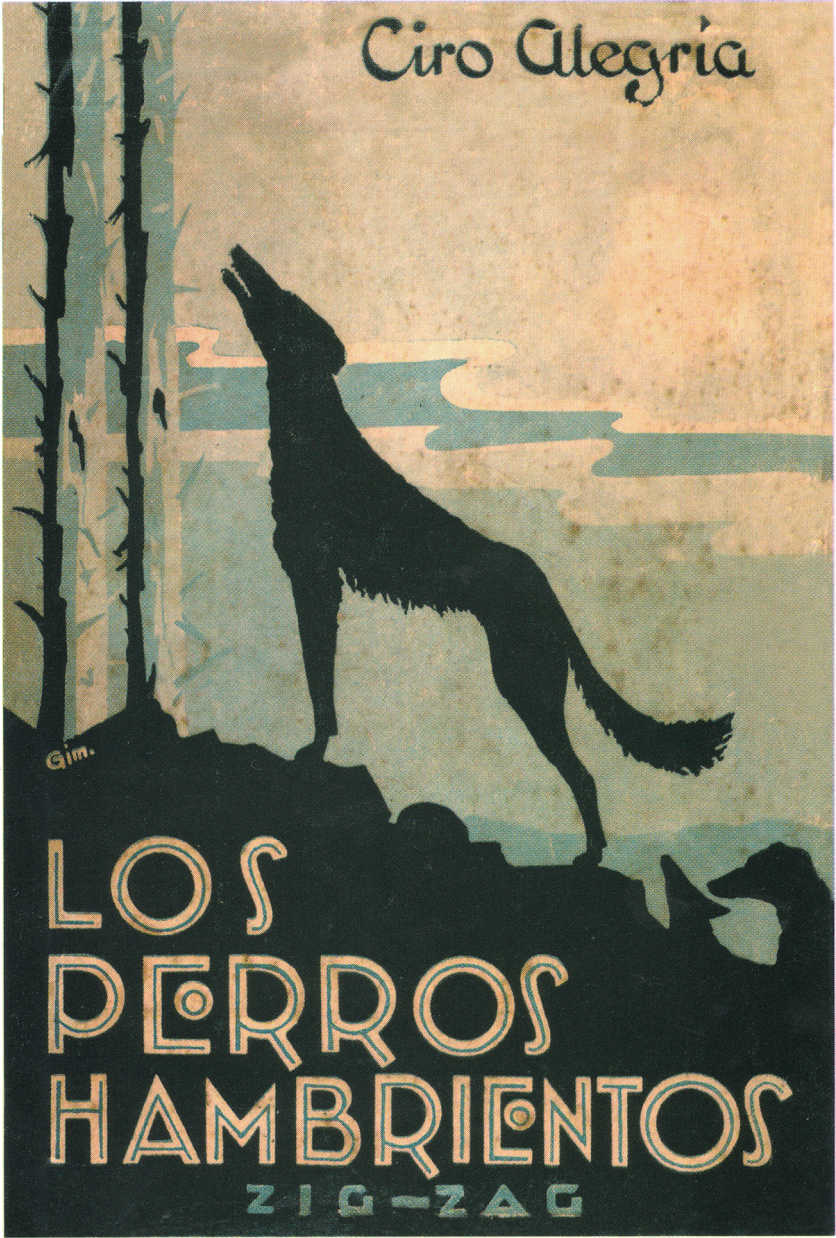
Para la presente publicación se han realizado diversos procesos de edición, sobre todo, la comparación de las ediciones existentes con la primera edición. La regla que se sigue es la de proporcionar al lector una edición rigurosa por el cuidado que se tiene de página en página para que en estas no se produzca ningún error ortográfico, ortotipográfico, mucho menos uno de amputación o repetición de segmentos narrativos. Y para

que las *Novelas esenciales* de Ciro Alegría sean accesibles a los lectores del siglo XXI, se han aplicado las reglas de puntuación y tildación vigentes. Se ha respetado el parlamento que tienen los personajes toda vez que el estilo del autor busca reproducir el habla cotidiana de los habitantes de la sierra norteña. De esta manera, procuramos poner al alcance del lector una edición confiable de la trilogía novelística esencial de Ciro Alegría.

GLADYS FLORES HEREDIA

LOS PERROS HAMBRIENTOS

Ciro Alegria



Gim.

LOS
PERROS
HAMBRIENTOS

ZIG-ZAG

Carátula de la primera edición de *Los perros hambrientos* (1939).

I. PERROS TRAS EL GANADO

El ladrido monótono y largo, agudo hasta ser taladrante, triste como un lamento, azotaba el vellón albo de las ovejas conduciendo la manada. Esta, marchando a trote corto, trisca que trisca el ichu duro, moteaba de blanco la rijosidad gris de la cordillera andina.

Era una gran manada, puesto que se componía de cien pares, sin contar los corderos. Porque ha de saberse que tanto la Antuca, la pastora, como sus taitas y hermanos, contaban por pares. Su aritmética ascendía hasta ciento, para volver de allí al principio. Y así habrían dicho «cinco cientos» o «siete cientos» o «nueve cientos» pero, en realidad, jamás necesitaban hablar de cantidades tan fabulosas. Todavía, para simplificar aún más el asunto, iban en su auxilio los pares, enraizados en la contabilidad indígena con las fuertes raíces de la costumbre. Y después de todo, ¿para qué embrollar? Contar es faena de atesoradores, y un pueblo que desconoció la moneda y se atuvo solamente a la simplicidad del trueque, es lógico que no engendre descendientes de muchos números. Pero estas, evidentemente, son otras cosas. Hablábamos de un rebaño.

La Antuca y los suyos estaban contentos de poseer tanta oveja. También los perros pastores. El tono triste de su ladrido no era más que eso, pues ellos saltaban y corrían alegremente, orientando la marcha de la manada por donde quería la pastora,

quien, hilando el copo de lana sujeto a la rueca, iba por detrás en silencio o entonando una canción, si es que no daba órdenes. Los perros la entendían por señas y acaso también por las breves palabras con que les mandaba ir de un lado para otro.

*Por el cerro negro
andan mis ovejas,
corderitos blancos
siguen a las viejas.*

La dulce y pequeña voz de la Antuca moría a unos cuantos pasos en medio de la desolada amplitud de la cordillera donde la paja es apenas un regalo de la inclemencia.

*El Sol es mi padre,
la Luna es mi madre
y las estrellitas
son mis hermanitas.*

Los cerros, retorciéndose, erguían sus peñas azulencas y negras, en torno de las cuales, ascendiendo lentamente, flotaban nubes densas.

La imponente y callada grandeza de las rocas empequeñecía aún más a las ovejas, a los perros, a la misma Antuca, chinita de doce años que «cantaba para acompañarse». Cuando llegaban a un pajonal propicio, cesaba la marcha y los perros dejaban de ladrar. Entonces un inmenso y pesado silencio oprimía el pecho núbil de la pastora. Ella gritaba:

—Nube, nube, nubeee...

Porque así gritan los cordilleranos. Así, porque todas las cosas de la naturaleza pertenecen a su conocimiento y su intimidad.

—Viento, viento, vientooo...

Y a veces llegaba el viento, potente y bronco, mugiendo contra los riscos, silbaba entre las pajas, arremolinando las nubes, desgrediendo la pelambreira lacia de los perros y extendiendo hacia el horizonte el rebozo negro y la pollera roja de la Antuca. Ella, si estaba un perro a su lado —siempre tenía uno acompañándola—, le decía en tono de broma:

—¿Ves? Vino el viento. Hace caso...

Y reía con una risa de corriente agua clara. El perro, comprendiéndola, movía la cola coposa y reía también con los vivaces ojos que brillaban tras el agudo hocico reluciente.

—Perro, perrito bonito...

Después, buscando refugio en algún retazo de pajonal muy macollado, se acurrucaban perdiéndose entre él. El viento pasaba sobre sus cabezas. La Antuca hilaba charlando con el perro. A ratos dejaba su tarea para acariciarlo.

—Perro, perrito bonito...

De cuando en cuando miraba el rebaño, y si una oveja se había alejado mucho, ordenaba señalándola con el índice:

—Mira, Zambo, güélvela...

Entonces el perro corría hacia la descarriada y, ladrando en torno, sin tener que acosarla demasiado —las ovejas ya sabían de su persistencia en caso de no obedecer—, la hacía retornar a la tropa. Es lo necesario. Si una oveja se retrasa de la tropa de la manada, queda expuesta a perderse o ser atrapada por el puma o el zorro, siempre al acecho desde la sombra de sus guaridas.

Después de haber cumplido su deber, marchando con el ágil y blando trote de los perros indígenas, Zambo volvía a tenderse junto a la pastora. Se abrigaban entre ellos, prestándose mutuamente el calor de sus cuerpos.

Y así pasaban el día, viendo la convulsionada crestería andina, el rebaño balante, el cielo, ora azul, ora nublado y amenazador. La Antuca hilaba charlando, gritando o cantando a ratos, y a ratos en silencio, como unimismada con el vasto y profundo

silencio de la cordillera, hecho de piedra e inconmensurables distancias soledosas. Zambo la acompañaba atentamente, irguiendo las orejas ante el menor gesto suyo, pronto a obedecer, aunque también se permitía reclinar la cabeza y dormir, pero con sueño ligero, sobre la suave bayeta de la pollera.

Algunos días, recortando su magra figura sobre la curva hirsuta de una loma, aparecía el Pancho, un cholito pastor. Lo llamaba entonces la Antuca y él iba hacia ella, anheloso y alegre, después de haberse asegurado de que su rebaño estaba a bastante distancia del otro y no se entreverarían. Lo acompañaba un perro amarillo que cambiaba gruñidos hostiles con Zambo, terminando por apaciguarse ante el requerimiento regañón de los dueños. Estos fraternizaban desde el comienzo. Conversaban, reían. El Pancho cogía la antara que llevaba colgando del 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. Uno llamado Manchaipuito angustiaba el corazón de la Antuca y hacía aullar a los perros. Ella sonreía a malas y sacaba fuerzas de donde no había para regañar a Zambo:

—Calla, zonzo... ¡Han visto perro zonzo!

Y una vez dijo el Pancho:

—Este yaraví jue diun curita amante...

—Cuenta —rogó la Antuca.

—Un cura dizque 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, jue 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 e poray que oía el yaraví día y noche, jue a ver po qué tocaba tanto y tan triste, y luencontró al lao el cuerpo muerto, ya podrido, e la niña, llorando y tocanto.

Le hablaron y no respondía ni dejaba e tocar. Taba, pues, loco... Y murió tocando... Tal vez puese aúllan los perros... Vendrá lal-ma el curita al oír su música, yentón los perros aúllan, poque dicen que luacen así al ver las almas...

La Antuca dijo:

—Es ques muy triste... No lo toques...

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 estremeciéndolas con un temblor recóndito, las entrañas.

El Pancho lo presentía y continuamente hacía gemir los carrizos de su instrumento con las trémulas notas del yaraví legendario. Luego le decía:

—Cómo será el querer, cuando llora así...

La Antuca lo envolvía un instante en la emoción de su mirada de hembra en espera, pero luego tenía miedo y se aplicaba a la rueca y a regañar al aullador Zambo. Sus jóvenes manos —ágiles arañas morenas— hacían girar diestramente el huso y extraían un hilo parejo del albo copo sedeño. El Pancho la miraba hacer, complacido, y tocaba cualquier otra cosa.

Así son los idilios en la cordillera. Su compañero tenía, más o menos, la edad de ella. La carne en sazón triunfada al fin. Sin duda, llegarían a juntarse y tendrían hijos que, a su vez, cuidando el ganado en las alturas, se encontrarían con otros pastores.

Pero el Pancho no iba siempre y entonces la Antuca pasaba el día en una soledad que rompía al dialogar con las nubes y el viento y amenguaba un tanto la tranquila compañía de Zambo. Llegaba la tarde, iniciaban el retomo. En invierno volvían más temprano, pues la opacidad herrumbrosa del cielo se deshacía pronto en una tormenta brutal. La Antuca paraba llamando a los perros, que surgían de los pajonales para correr y ladrar re-

uniendo el ganado, empujándolo después lentamente hacia el redil.

Y eran cuatro los perros que ayudaban a la Antuca: Zambo, Wanka, Güeso y Pellejo. Excelentes perros ovejeros, de fama en la región, donde ya tenían repartidos muchos familiares cuya habilidad no contradecía al genio de su raza. El dueño, el cholo Simón Robles, gozaba de tanta fama como los perros, y esto se debía en parte a ellos y en parte a que sabía tocar muy bien la flauta y la caja, amén de otras gracias.

Habitualmente, en el trajín del pastoreo, Zambo caminaba junto a la Antuca, ajochando a las rezagadas. Wanka iba por delante orientando la marcha, y Güeso y Pellejo corrían por los flancos de la manada cuidando que ninguna oveja se descarriara. Sabían su oficio. Jamás habían inutilizado un animal e imponían su autoridad a ladridos por las ovejas. Sucede que otros perros innobles a veces se enfurecen si es que encuentran una oveja terca y terminan por matarla. Zambo y los suyos eran pacientes y obtenían obediencia dando una pechada o tirando blandamente del vellón, medidas que aplicaban solo en último término, pues su presencia ceñida a un lado de la oveja indicaba que ella debía ir hacia el otro, y un ladrido por las orejas, que debía dar media vuelta. Haciendo todo esto, en medio de saltos y carreras, eran felices.

Ni la tormenta podía con ellos. A veces, el cielo oscuro, aún siendo muy temprano, comenzaba a chirapear. Si estaba por allí el Pancho, ofrecía su poncho a la Antuca. Era un bello poncho de colores. Ella lo rechazaba con un «así nomá» discreto y emprendían el retorno. Las gotas se hacían más grandes y repetidas, luego caían chorros fustigantes, retumbaban los truenos y los relámpagos clavaban en los picachos violentas y fugaces espadas de fuego. Los perros apiñaban el rebaño hasta formar con él una mancha tupida de fácil vigilancia, conduciéndolo a marcha acelerada. Era preciso vadear las quebradas y arroyos antes

que la tormenta acreciera su caudal tornándolos infranqueables. Nunca se retrasaron. Avanzaban rápida y silenciosamente. En los ojos de las ovejas se pintaba el terror a cada llamarada y a cada estruendo. Los perros caminaban tranquilos, chorreando agua del pelambre apelmazado por la humedad. Detrás, la rueda hecha bordón para no resbalar en la jabonosa arcilla mojada, la falda del sombrero de junco vuelta hacia abajo para que escurrieran las gotas, caminaba la Antuca, rompiendo con liviano impulso la red gris de la lluvia.

Pero casi siempre retornaban a su lugar con tiempo calmo, en las últimas horas de la tarde, envueltos en la feliz policromía del crepúsculo. Encerraban las ovejas en el redil, y la Antuca entraba en su casa. Su tarea terminaba allí. Diremos de paso que la casa era como pocas. De techo pajizo, en verdad, pero solo una de las piezas tenía pared de cañas y barro; la otra estaba formada por recias tapias. En el corredor, frente a las llamas del fogón, su madre, llamada Juana, repartía el yantar al taita Simón Robles y a los hermanos Timoteo y Vicenta. La pastora tomaba su lugar en el círculo de comensales para compartir la dulzura del trigo, el maíz y los ollucos. Los perros se acercaban también y recibían su ración en una batea redonda. Allí estaba igualmente Shapra, guardián de la casa. No se peleaban. Sabían que el Timoteo esgrimía el garrote con mano hábil.

La noche iba cayendo entre brumas violáceas y azules, que por último adensaban hasta la negrura. La Juana apagaba el fogón, cuidando de guardar algunas brasas para reavivar el fuego al día siguiente, y luego todos se entregaban al sueño. Menos los perros. Allí, en el redil, taladraban con su ladrido pertinaz la quieta y pesada oscuridad nocturna. Como se dice, dormían solo con un ojo. Es que los zorros y pumas aprovechan el amparo de las sombras para saltar los rediles y hacer sus presas. Hay que ladrar entonces ante el menor ruido. Hay que ladrar siempre. Por eso, cuando la claridad es tal que las bestias dañi-

nas renuncian a sus correrías, los canes ladran también. Ladran a la luna. Ella, la muy pingüe y alba, amada de poetas y damas románticas, hace ante los perros el papel de puma o zorro hambriento.

—Guau..., guau..., guauuuuuu...

Las voces de Zambo y su familia, junto con las de otros perros vecinales, formaban un coro ululante que hacía palpitar la noche andina.

II. HISTORIAS DE PERROS

Zamba y Wanka vinieron de lejos. Para hablar más precisamente: los trajo el Simón Robles. Eran muy tiernos aún y tenían los ojos cerrados. De tenerlos abiertos, habrían visto menos. Viajaban en el fondo de una concavidad que hizo su conductor doblando, con la ayuda del antebrazo y la mano, la falda delantera del poncho. Acaso sintieron, sin saber de lo que se trataba, un continuo e irregular movimiento. Lo producía el trote de un caballo por un largo camino lleno de altibajos. Los perrillos provenían de Gansul, de la afamada cría de don Roberto Robles.

—Juana, traigo perroooooos... —gritó el Simón Robles, mientras llegaba a su casa. Ella corrió a recibirlos y luego los condujo al redil.

En medio de sus sombras infantiles, lactaron allí de unos pezones tiesos y pequeños durante muchos días. El hombre, ayudado por la ceguera, niega al perro pastor la teta maternal, y le asigna la ovejuna. El perro crece entonces identificado con el rebaño. Es así como nuestros amigos abrieron al fin los ojos y se encontraron con una ubre prieta, muchas patas, un universo de formas redondas y blancas. Un olor acre los envolvía. Y he allí que ellos vivían en ese mundo y que del pezón exiguo brotaba el chorro que aplacaba su hambre. Y entendieron que las ovejas pertenecían a su vida. Después, la perrilla hizo la experiencia

de andar. Y topose contra las patas y resbaló sobre el guano. Un balido le hirió los sesos. Quiso imitarlo y no consiguió sino ladrar. Sin embargo, su pequeña voz estremeció a un corderillo y apartó a una oveja. Entonces sintió la diferencia. Mas, de todos modos, la ubre era buena y podía seguir mamando. La vida es primero, y las ovejas le daban la vida. Su hermano, a poco, entendió lo mismo.

Entre tanto, la apertura de ojos fue entusiastamente celebrada por la Vicenta, que en ese tiempo era la pastora, y por la Antuca. Llevaron los perros a la casa.

—¿Qué nombre les ponemos?

El Simón Robles dijo:

—A la perra hay que ponerle Wanka.

Y el Timoteo opinó:

—El perrito, que más oscuro, que se llame Zambo.

Fue así como quedaron bautizados. El nombre del perro se entendía, pues era más gris que Wanka, ¿pero el de esta? Sin embargo, nadie preguntó al Simón la razón de ese apelativo. Él mismo, tal vez, ignoraba. Wanka fue una aguerrida tribu del tiempo incaico. La palabra, acaso, le brotó del pecho como brota una estrella de la sombra. «Wanka», dijo con el acento que habría podido emplear para decir: «He allí un bravo destino». Y no hay que extrañarse de que fuera así, tratándose de un perro. El animal comparte la vida del cordillerano de modo fraterno.

El caso es que Wanka y Zambo fueron creciendo encariñados con las ovejas y con los Robles. Sus ojos, desde luego, vieron pronto más claramente y más lejos. Los amos tenían la piel ce-trina. El Simón y la Juana andaban algo encorvados. El Timoteo hinchaba el poncho con un ancho tórax abombado. La Vicenta, erguida y ágil, era quien les enseñaba las tareas pastoriles. Pero intimaban con la Antuca, la pequeña y lozana Antuca. Los esperaba cuando volvían de las alturas y se iba a la choza que los guardianes ocupaban en un ángulo del redil. Jugaban a pelear-

se. Ella gruñía manoteando y ellos hacían como que le propinaban terribles tarascadas. Era una feroz e incruenta lucha que las ovejas veían con aire asombrado.

También se familiarizaron con la región. La casa de sus amos se recostaba en la falda de un cerro, rodeada de plantíos. Más allá, en medio de lomas y laderas, asomaban otras casas también circundadas de chacras, que eran, según el tiempo, verdes o amarillas. Subiendo, estaba la rocosa y pajiza crestería donde pastaba el ganado. Y no muy lejos, hacia abajo, en el refugio muelle de una hoyada, descansaba un gran caserón de tejas rojas entre muchos altos árboles. Alguna vez siguieron a la Vicenta hasta allí.

Vieron entonces gente blanca, grandes paredes y enormes perros de pelo chico, ladrido bronco y tremendas mandíbulas. La Vicenta habría tenido que suspenderlos hasta su pecho para que esos monstruos, que se acercaron gruñendo, no los devoraran. En fin, vieron mucho. Toda la zona estaba surcada por quebradas cubiertas de arbustos y árboles verdinegros, que descendían de las alturas para irse, perdiéndose por lejanas lomas, quién sabe hacia dónde. Al frente, muy lejos, se levantaban unos inmensos cerros azules. Wanka y Zambo jamás pensaron ir por allí. Eran largos los caminos, altas las rocas y no se podía abandonar el ganado. De las peñas situadas ascendiendo el cerro, un poco más arriba de sus lares, rebotaban los ladridos lanzados por los enormes perros de la casa grande. Nuestros amigos pusieron mucha furia en los suyos, pero nunca pudieron salirles tan gruesos y terroríficos, y los cerros les devolvieron solamente agudos acentos.

Pese a todo, la vida era buena. Iban creciendo. Sus músculos se fortalecían con las caminatas y carreras tras el rebaño. Este marchaba bien. Pronto estuvieron grandes. El alargado cuerpo, cubierto de plumo y denso pelambre, se levantaba tres cuartas sobre el suelo. Era coposa la cola. Las delgadas y lacias orejas,

siempre alerta, se erguían ante la menor novedad. El hocico agudo era capaz de oler un rastro de diez días. Los colmillos de reluciente blancura podían romper un madero.

¿Raza? No hablemos de ella. Tan mezclada como la del hombre peruano. Esos perros esforzados que son huéspedes de la cordillera andina no se uniforman sino en la pequeña estatura, el abundante pelambre y la voz aguda. Suelen ser plomos, como negros, rojizos, bayos o pintados. Su catadura podría emparentarlos con el zorro, pero sin duda alguna se han cruzado con el viejo alco familiar al incanato. Esta especie de perro, a la que se le juzga desaparecida, seguramente late aún en el can de hoy, mestizo como su dueño, el hombre. Ancestros hispánicos y nativos se mezclaban en Wanka y Zambo, tal como en el Simón Robles y toda la gente atravesada de esos lados.

Y pronto la vida llamó desde sus entrañas. Wanka parió media docena de vástagos. La costumbre la relevó de cumplir con todos ellos sus deberes maternos. Cuatro le fueron arrebatados para ponerlos al pie de las ovejas recién paridas. Los otros, desde luego se hartaron de su leche. Todos tenían el pelo sedoso y parecían ovillos de lana. Crecieron a su vez, y, en el tiempo debido, pudieron correr y ladrar y conducir el ganado. Pero como la demanda de perros ovejeros era mucha y el Simón, por otra parte, no podía alimentar una jauría, los fue vendiendo o cambiando por más ovejas.

Salvo una que otra, así pasó con todas las pariciones. Los que lactaban de Wanka no tenían el mismo apego que los otros por las ovejas, pero Simón preguntaba al comprador: «¿Lo quiere pa ovejero o pa otra cosa?». Y el aludido podía contestar: «Es pa cuidar la casa» o «pa rodear yeguas y vacas». El repuntero Manuel Ríos respondió de esta manera. Y el Simón le dio —como hacía en tales casos— uno de los perros que no era ovejero por sentimiento y podía dedicarse a otra faena. Tiempo después afirmaba el Manuel que Güendiente sabía manejar las vacas.

De la jeta sacaba del monte a las matreras. Cierta vez, cruzando el río Marañón, la que iba guiando una partida comenzó a volverse. Esto es fatal, pues en este caso es seguida por la tropa y, ganando tierra firme, se niegan a tirarse al agua de nuevo y hay que pasarlas en balsa. El Manuel, que en unión de otros repunteros veía el retorno desde una orilla, ordenó a su perro:

—Échale, Güendiente, pásala al otro lao...

El perro se arrojó al agua, pero nadie esperaba que hubiera entendido. Lo asombroso fue que llegó donde la madrina y la cogió de la jeta. Las aguas estaban crecidas y la corriente era fuerte, mas el perro extremó la tensión e hizo voltear a la vaca hacia el otro lado. El Manuel alentaba al Güendiente dando gritos. En el centro del río se levantaban enormes tumbos, pero la vaca, imitada sumisamente por las otras, tuvo que nadar hacia la orilla opuesta. El perro la soltó solo cuando las pezuñas tocaron tierra. Salió la madrina y con ella la tropa. Al Manuel poco le faltó para llorar. Cuando contaba la hazaña no le creían. Entonces él citaba a los otros repunteros, que también la vieron, y terminaba:

—¿Qué sian creído ques Güendiente? ¡Guá!

Como él hubo muchos. Pero no siempre tuvieron fortuna: es dura la vida en la cordillera. Habría, tal vez, que contar historias dolorosas. Un caso triste fue el de Máuser. Su dueño, el hacendado Gilberto Morán, estaba haciendo volar rocas en la apertura de un camino. Este señor, para echárselas de valiente, acostumbraba encender su cigarrillo en el fuego producido por la mecha del tiro de dinamita. Cuando todos corrían, él se quedaba agachado frente al hueco humeante. Fue así aquella vez. Solo que cuando el mismo don Gilberto se retiró, Máuser, que no había visto antes nada igual, empeñose en husmear lo que pasaba dentro del boquete. Los peones y su dueño, parapetados ya tras las piedras, lo llamaron en vano. Máuser continuaba observando el humillo que brotaba de la roca. Y todo ocurrió en

tiempo brevísimo, porque la muerte, en esas bravas tierras es casi siempre cuestión de segundos. Estalló la roca, con Máuser, en mil pedazos. El eco prolongó el estruendo. La piedra volada dejó en un hoyo su huella. Pocas horas duraron, sobre la tierra soleada, unas cuantas gotas de sangre.

También fue deplorable la suerte de Tinto. Guardaba la casa del Simón. Y un día llegó por allí, cabalgando su mula bruna y seguido de Raffles, don Cipriano Ramírez, hacendado de Páucar, quien residía en la casa grande ya vista. Raffles era un perro amarillo de imponente estampa. Tinto, el muy osado, se atrevió a gruñirle. Raffles lo tiró al suelo de una sola pechada, mostrándole los colmillos. El caído comprendió su error y se rindió levantando las patas y aovillándose. Pero Raffles no conocía el perdón. De una dentellada le quebró el gañote.

Con los días, Tinto fue reemplazado en sus tareas por Shapra. El nombre vínole a este de su pelambre retorcido y enmarañado, pues shapra quiere decir motoso. (En el lenguaje cholo, algunas palabras keswas superviven injertadas en un castellano aliquebrado que solo ahora comienza a ensayar su nuevo vuelo). Shapra ladraba a más y mejor en torno del bohío, pero cuando llegaba Raffles, los dueños se encargaban de refrenar sus impulsos.

Pero quien vengó a Tinto fue Chutín. El hijo del hacendado, el niño Obdulio, antojose de un perro de los del Simón Robles. Al fin obtuvo un cachorro, al que pusieron Chuto, que quiere decir chusco, pues su pequeñez y su ausencia de blasones contrastaban con la arrogancia y la abundante gama heráldica de los perros de la casa hacienda. El nombre trocose después, buscando sonoridad y diminutivo cariñoso, en Chutín. Porque sucedió que de las esferas del capricho ascendió a las del afecto. Todos lo querían, cumpliéndose una vez más la sentencia de que «los últimos serán los primeros». Y había razón para eso. Chutín aventajó y dejó muy atrás a los otros perros en todas

las faenas. Los finos daban terribles mordiscos, se enfurecían al ver sangre y mataban o magullaban sin necesidad al ganado. Chutín obtenía todo, inclusive un buen arreo de vacas, de su ladrido pertinaz, sus prudentes tarascadas, su agilidad incansable y su buen humor. Además, aprendió a cazar perdices. Con el niño Obdulio, joven de diez años, daba grandes batidas por los alrededores. Es tarea que demanda pericia. De pronto, del lado mismo de los cazadores, las perdices salen volando casi a ras de tierra y piando desafortunadamente. La fama dice que dan tres vuelos: uno largo, el segundo más corto y el último más pequeño aún, y que enseguida no pueden sino correr. Pero lo cierto es que, frecuentemente, dan vuelos. El perro ha de correr tras su presunta presa apenas esta echa a volar a fin de ver dónde se asienta, para perseguirla y obligarla a remontarse de nuevo, y cansarla a fin de atraparla. No lo pueden hacer todos los perros. Han de ser muy veloces. Chutín lo hacía. Al principio creyó que la presa era para él, pero después aprendió que había que entregarla, verla desaparecer en el morral y luego, en su momento, recibir de la cocinera Marga una buena ración de patas.

También, Chutín no rehuía el embate de las fuerzas de la naturaleza. Cuando llovía o soplaba viento fuerte, los perros finos se ponían a tiritar de frío, acurrucados en un rincón. Él retozaba bajo la lluvia y ladraba alegremente. Amaba el ímpetu de la tempestad y la voz del viento.

El mismo don Cipriano lo quería y guardaba para él los huesos de su plato. Y cuando los otros perros, celosos, trataban de zarandearlo, el hacendado empleaba el foete que tenía colgado junto a la puerta del escritorio y le servía para tundir a perros y peones. Estos le tenían más miedo que los primeros, pero, de todos modos, Chutín gozaba de una respetuosa consideración.

Fue así como se permitió aventajar y preterir a toda la nobleza, vengando a Tinto, pues, entre los relegados, desde luego que se encontraba Raffles, el feroz criminal.

Y llegó el tiempo en que el ganado del Simón Robles aumentó y necesitaba mayor número de cuidadores, y también llegó el tiempo en que la Antuca debió hacerse cargo del rebaño, pues ya había crecido lo suficiente, aunque no tanto como para pasarse sin más ayuda que la Vicenta. Entonces, el Simón Robles dijo:

—De la parición que viene, separaremos otros dos perros pa nosotros...

Y ellos fueron Güeso y Pellejo. El mismo Simón les puso nombre, pues 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. 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. Al bautizar a los perros, 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 jue 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 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!, igüeso y pellejo!». Yeneso, pue, oyeron los perros y vinieron corriendo. Ella les hizo una señita y los perros se jue-
ra control ladrón haciéndolo leña... Velay que pueso ta güeno
questos se llamen tamién Güeso y Pellejo.

La historia fue celebrada y los nombres, desde luego, acepta-
dos. Pero la vivaz Antuca hubo de apuntar:

—Pero ¿cómo pa que adivine la vieja lo quiba a pasar y les
ponga así?

El Simón Robles replicó:

—Se los puso y después dio la casualidá que valieran esos
nombres... Asíés en todo.

Y el Timoteo, arriesgando evidentemente el respeto lleno de
medida 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 fo-
gón, donde la simplicidad es tan natural como masticar el trigo,
la lógica se entromete para enrevesar y desencantar al hombre.
Pero el Simón Robles respondió como lo hubiera hecho cual-
quier relatista de más cancha:

—Cuento es cuento.

Y esto equivalía a decir que hay que aceptar las historias con
todos los rumbos que, al recorrerlas, pudiera dar en ellas el buen
sentido, más si la misma vida tiene a veces acentos de fábula.

Fue Juana quien rompió el silencio producido a raíz de la
sentencia:

—Todues enredao y no se ve, como la punta el hilo en la
madeja, pero ay ta... Solo quia veces la madeja ta muy grande...

Y no hubo más cuestión.

Tres hermanos de Güeso y Pellejo escaparon al ingenio cholo
del Simón Robles. Uno de ellos fue Mañu. De los otros dos no

se supo más: los llevaron gentes que vivían muy lejos. A Mañu le tocó pertenecer al Mateo, marido de una hija del Simón, llamada Martina. Su vida y pasión valen la pena ser contadas aparte.

Aprendiendo del Simón, y frecuentemente ayudados por él mismo, relataremos también otras muchas importantes historias. Acaso sean puestas en duda, ya que la verdad es, en algunas ocasiones, tan paradójal o tan triste, que el hombre busca razones para el ingreso de la incertidumbre. Y en esto se parece —hablando en genérico y salvando, en cada situación, las distancias precisas— a cierto curita de la provincia de Pataz. Era un sacerdote humilde e ignaro, de la cuerda de aquellos indios beatos a quienes el obispo Risco de Chachapoyas, después de enseñarles unos cuantos latinajos, tonsuró y echó por el mundo —en este caso el mundo era la sierra del norte del Perú— a desfacer entuertos de herejía.

Nuestro buen curita predicaba una vez el famoso Sermón de las Tres Horas en la iglesia del distrito de Siguas. Puso mucha emoción, gran patetismo, en relatar los padecimientos y la muerte de Nuestro Señor. El resultado fue que casi todos los aldeanos feligreses, en especial las viejas pías, se pusieron a gemir y llorar a moco tendido. Confundido el curita por el efecto de sus palabras y no sabiendo cómo remediar todo dolor, dijo al fin:

—No lloren, hermanitos... Como hace tanto tiempo quién sabe será cuento...

El Poder Judicial tiene como política institucional la creación de un espacio para la difusión de obras especialmente relacionadas con el derecho y la justicia, que permitan impulsar la reflexión y el análisis intelectual, así como la investigación sobre estos tópicos. Considero que la literatura posee un contenido social que puede ser aprovechado para reflexionar sobre diversos temas que comprometen al campo de la administración de justicia. Así, la trilogía novelística de Ciro Alegría: *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), que publicamos con el título de *Novelas esenciales*, está compuesta, sin duda, por obras ejemplares donde se representan los problemas y desafíos de la justicia y el derecho en nuestro país.

FRANCISCO TÁVARA CÓRDOVA

