

**DISCURSO DE TRADICIÓN ORAL Y MÚSICA: SISTEMA  
FIGURATIVO Y CATEGORÍAS ANDINAS EN LA CANCIÓN  
“AY, ZORRO ZORRO”**

**SPEECH ON ORAL TRADITION AND MUSIC: FIGURATIVE  
SYSTEM AND ANDEAN CATEGORIES IN THE SONG “AY,  
ZORRO ZORRO”**

**DISCURSO SOBRE TRADIÇÃO ORAL E MÚSICA: SISTEMA  
FIGURATIVO E CATEGORIAS ANDINAS NA CANÇÃO “AY,  
ZORRO ZORRO”**

**Mautino-Guillén Alejandro\***

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo  
amautinog@unasam.edu.pe  
ORCID 0000-0002-8457-4743

Recibido: 01/07/2024

Aceptado: 16/07/2024

---

\* Candidato a Doctor en Literatura y Magister en Literatura por la UNMSM, profesor de Literatura en la UNASAM, miembro de la Asociación Peruana de Retórica y la Organización Iberoamericana de Retórica (OIR), Investigador externo en el Grupo de investigación “Retórica, literatura y cultura” de la Universidad de Lima e investigador externo en el Grupo de investigación ESANDINO (UNMSM). En poesía publicó *Breve anatomía de la sombra* (2012), *Diálogo de los Silencios* (2013), *La biblioteca del Minotauro. Entrevistas con escritores ancashinos* (2014), *Para ahorcar pájaros con tu cabello* (2015) y *Bajo el sol de las luciérnagas* (2022). En investigación publicó *Poéticas discursivas andinas* (2018) y *Literatura huaracina* (2022). Obtuvo el Premio a la investigación de TESIS 2021 (FLCH - UNMSM), vicerrectorado de investigación y posgrado de la UNMSM. Es Premio Copé de Plata (2023) por Petroperú con el libro *Río dormido sobre escombros de memoria*.

## Resumen

Los discursos de tradición oral, como las canciones andinas, no han cedido espacio frente a la modernidad, antes se mantienen vigentes bajo diversos procesos culturales. Este artículo busca indagar en el sistema figurativo de la canción “Ay, zorro zorro” a través de nociones de “representación” de Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff y Johnson. Asimismo, advertimos cómo se acomodan en el texto algunas categorías andinas (wakcha, soledad cósmica, tikray, yanantin, tinkuy) que evidencian la conciencia cultural heredada a través de la cosmovisión y la cosmovivencia. Empleamos dos versiones anónimas antiguas de esta canción y otras dos con arreglos interpretados y popularizados por Jacinto Palacios y Pastorita Huaracina.

**Palabras clave:** literatura andina, representación, poesía y canción andinas, “ay zorro zorro”, categorías andinas.

## Abstract

Oral tradition discourses, such as Andean songs, have not given way to modernity, but rather remain valid under various cultural processes. This article seeks to investigate the figurative system of the song “Ay, fox fox” through notions of “representation” from Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff and Johnson. Likewise, we notice how some Andean categories are accommodated in the text (wakcha, cosmic solitude, tikray, yanantin, tinkuy) that demonstrate the cultural consciousness inherited through worldview and cosmolife. We use two old anonymous versions of this song and two others with arrangements performed and popularized by Jacinto Palacios and Pastorita Huaracina.

**Keywords:** Andean literature, representation, Andean poetry and song, “Ay zorro zorro”, Andean categories.

## Resumo

Os discursos da tradição oral, como as canções andinas, não deram lugar à modernidade, mas permanecem válidos sob vários processos culturais. Este artigo busca investigar o sistema figurativo da canção “Ay, fox fox” através de noções de “representação” de Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff e Johnson. Da mesma forma, notamos como algumas categorias andinas são acomodadas no texto (wakcha, solidão cósmica, tikray, yanantin, tinkuy) que demonstram a consciência cultural herdada através da visão de mundo e da cosmovida. Utilizamos duas antigas versões anônimas desta canção e outras duas com arranjos executados e popularizados por Jacinto Palacios e Pastorita Huaracina.

**Palavras-chave:** literatura andina, representação, poesia e canção andina, “ay fox fox”, categorias andinas.

## Introducción

La literatura no significa hoy lo que quizás pudo significar en el siglo XVI. Evidentemente se trata de un concepto de raigambre occidental y que se introdujo en América Latina en el periodo colonial, vinculado a un carácter político y excluyente, en relación siempre a otros conceptos como cultura, conocimiento, historia, idioma, etc. De otro lado, se sabe que uno de los sistemas de transmisión cultural en el periodo prehispánico ha sido la oralidad, pero lo poco que se conoce deviene de la transcripción de esta. Sin duda el concepto de “literatura” ha roto su propio esencialismo, pues hoy podemos señalar categorías como literatura oral, literatura de tradición oral, la otra literatura, literaturas amerindias, etnoliteratura, etc., es decir, no se restringe hoy únicamente a “escritura”; sin embargo, conceptos como texto o discurso pueden ayudar a ampliar el radio de referencia de lo que concebimos como objeto literario desde una perspectiva que rompe esencialismos y restricciones.

Es así que es importante estudiar desde la crítica no solo al objeto literario escrito, “sino todo el abanico de las prácticas ‘literarias’—en un sentido muy amplio— que se vienen realizando en América latina” (Lienhard, 1995; en De Llano, 1995, p. 293). De hecho, es importante observar las dinámicas de estas prácticas literarias en el ámbito de las “regiones culturales” como señala Lienhard y advertir sus rasgos, distancias, dinámicas y complejidades. Desde esta perspectiva nos ocuparemos de lo que hoy estudiamos en “literatura”, me refiero a algunas canciones andinas anónimas que han sido recreadas y que podemos encontrarlas en los documentos de la colonia o en la literatura propiamente dicha y que, como observaremos más adelante, estas continúan transformándose.

Efectivamente hay un corpus importante del vínculo entre las canciones andinas y la poesía, y cómo estas se han ido recreando en el tiempo. Me refiero al corpus que va desde las primeras manifestaciones como el “Himno a Wiraqocha” recogido en las

versiones del Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala o Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, o la recopilación de los esposos Harcourt en *La musique des incas et ses survivances* (1925), pasando por autores en el siglo XX como Killku Warak'a con *Taki parwa* (1952) o el José María Arguedas de *Túpac Amaru Kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru* (1962) o en *Katatay* (1972) o través de publicaciones más recientes de la poesía contemporánea quechua como *Qaparikuy* (2012) de Dida Aguirre, hasta *Riqsinakusun* (1996) de Gloria Cáceres, entre mucho otros que han forjado su propio derrotero y se han adherido a una tradición poco estudiada. Un reciente trabajo de este proceso escritural se puede rastrear en *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea* (1904-2021) (2022) de Gonzalo Espino, quien hace un mapeo diacrónico de los procesos, los quechuas peruanos y la poesía y las variantes estéticas últimas en la creación poética que nos advierten de una continuidad poética que no ha sido tomada en cuenta por el canon literario peruano. Como se puede advertir, existe una tradición literaria de la poesía quechua estrechamente conectada con la música andina; sin embargo, esta ha sido muchas veces invisibilizada por el canon y la historia literaria peruanas, pues estas han funcionado desde un centralismo ciego, nada dialógico e invisibilizador y han negado el valor lingüístico cultural y estético del quechua en la poesía y las canciones andinas.

Entendiendo el valor simbólico del lenguaje como elemento dinamizador de la representación ficcional del hombre andino, este artículo busca observar el funcionamiento del sistema figurativo (a través de algunas nociones de “representación” del lenguaje de Cassirer, Albaladejo, Arduini, Lakoff y Johnson) de la oralidad en la canción “Ay, zorro zorro” a través de categorías andinas y en donde advertiremos que si bien la canción es posterior al periodo prehispánico, hay una clara presencia de una conciencia cultural heredada y donde se puede observar la representación de la cosmovisión y la cosmovivencia. Para tal propósito emplearemos dos versiones anónimas y antiguas de

“Zorro zorro” y otras dos versiones con arreglos y recreación interpretados por Jacinto Palacios y Pastorita huaracina, popularizados desde la segunda mitad del siglo XX. En estos textos observaremos que el sistema figurativo, que moviliza el sistema conceptual y simbólico, no es un asunto meramente estético de la poética oral, sino que más bien se entiende como un funcionamiento del sistema antropológico vinculado a la simbolización como forma de relación y entendimiento del mundo, en este caso del mundo andino. Y aún más, la significación y la simbolización (de raíz antropológica, como veremos con Arduini, Lakoff y Johnson), dirige las acciones de los personajes (los zorros, el runa, las ovejas, la hija, el nieto, etc.). De ahí que la oralidad del lenguaje del hombre andino se materialice (a través de símbolos, memoria, metáforas, etc.) no siempre en forma empírica sino en forma simbólica y guíe sus realizaciones interpersonales y culturales como advertiremos a continuación.

### **Sistema figurativo y categorías andinas en las versiones de “Ay zorro zorro”**

Husson (1993) refiere que existen dos obstáculos metodológicos que presenta la poesía quechua. El primer obstáculo refiere a que la categoría de “poesía” no se puede precisar si hablamos de la naturaleza de estos mismos textos y; el segundo obstáculo, tiene que ver con la difícil tarea de precisar si mucha de la poesía y los cantos quechuas provienen del periodo prehispánico o si únicamente provienen de la colonia, pues lo que conocemos de ella proceden de la escritura o de las evocaciones de los cronistas y que han sido transcritas en otro idioma. Sin embargo, para el autor es importante observar las reglas del arte poético prehispánico a partir de la supervivencia de esta en el tiempo o en autores posteriores al proceso de colonización, tal como lo haremos en este trabajo.

Si bien el inca Garcilaso de la Vega fue uno de los pocos cronistas que reflexionó sobre la naturaleza de la poesía en “La poesía de los Incas Amautas, que son filósofos, y harauicos, que

son poetas” (Libro Segundo, XXVII; 1985, p. 87-90) a través de los *Comentarios reales de los incas*, este no desarrolla una idea clara de la poesía. Para el “inca”, al “harauec”, inventor, lo caracteriza la artificialidad de sus versos, ya que esta es una creación, pues “de la poesía alcaçaron otra poca, porque supieron hazer versos cortos” (p. 87). Lo anterior, evidentemente, nos lleva a repensar en una oralidad que tiende hacia la “modelización” y “estilización” cuando se trata del lenguaje poético, y es que pese a la orientación occidental y la formación europea en contraste con la visión mestiza del mundo andino que representa Garcilaso sobre la poesía prehispánica, pues este no es un lenguaje comunicativo sin más. Existen estudios como los de Husson (2002), que señalan algunas características estéticas de esta que se separan del carácter metafórico, figurativo, que tiene ya de por sí la lengua quechua. En otros cronistas, incluido Guamán Poma de Ayala, la poesía es representada desde la evocación, la memoria y como un arte integrador (poesía en diálogo con el canto, lo narrativo, la danza y la música).

Esta última idea, aunque no desarrollada por Guamán Poma de manera directa es importante para entender otra forma de representación del arte. Desde nuestro espacio geográfico y lugar de enunciación, la lectura de los cantos quechuas de Áncash (como el “Zorro zorro”) igualmente nos arrojan una serie de obstáculos. Por un lado, observamos que los cantos operan también con el concepto de poesía, pero no en la perspectiva occidental, sino desde una perspectiva más flexible, menos esencialista y, por lo tanto, integradora, donde es posible también la combinación de la danza, el himno, la oración, la música, la prosa, etc.

Igualmente, el otro obstáculo que presentan los cantos quechuas de Áncash es la imposibilidad de precisar su periodo de creación, pues buena parte de ella son de carácter anónimo. Otro obstáculo que se puede evidenciar es que la transcripción de la oralidad del quechua no es del todo clara, pues en ella también interviene la subjetividad del autor, y el problema

es mayor si solo tenemos en cuenta la traducción en español o una lectura en este idioma que diferirá notablemente en la interpretación, pues el quechua es un idioma altamente metafórico. Para esta investigación sobre “Zorro, zorro”, empleamos las versiones en quechua y español de Augusto Soriano Infantes, recogida por J. M. B. Farfán (1944), Justo Fernández y César Ángeles Caballero (1958); asimismo, la de Olger Melgarejo (2018) y las versiones interpretadas por Jacinto Palacios Zaragoza (Trovador ancashino) y María Dicientia Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina).

### **Primeros registros sobre “Ay zorro zorro”**

Veamos a continuación dos versiones de carácter anónimo. Una primera versión de este texto de tradición oral es la que reproducimos a continuación:

AU ATOQ

Au atoq, atoq,  
hallqa atoq,  
iskantsikmi  
chiki, kanchis  
qan runapa,  
ushanta ushar,  
nuqa runapa  
wawanta kuyar.

Cuya traducción es la siguiente:

AY ZORRO

Ay, zorro, zorro  
zorro punero,  
somos los dos  
odiados  
tú del hombre  
terminas sus ovejas  
yo del hombre  
a su hija quiero

Ahora anotamos una segunda versión de la misma:

ZORRO, ZORRO

¡Ay, zorro, zorro;  
zorro de la puna,  
kamtam nokatawan  
nuna chikimantsik.  
Kamta chikishunki  
ushanta kaniptiki,  
nokata chikiman  
wawanta suapti.  
Kamchi kutitsinki  
etsanta, millwanta;  
nokaka kutitsishak  
wawanta willkanta.

La traducción del texto anterior es la siguiente:

ZORRO ZORRO

Ay, zorro zorro  
zona de la puna  
a ti como a mí  
las personas nos odias  
a ti te odian  
porque muerdes a sus animales  
a mí me odia  
porque me robo a su hija  
tu dice devolverás  
carne y lana  
yo dice devolveré a su hija y nieta.

Hemos anotado aquí las dos versiones de carácter anónimo, la primera obedece a una recopilación de Augusto Soriano Infante publicada por Farfán (1944) y; la segunda, a una recopilación de Melgarejo (2018). Como se puede advertir, se repiten las mismas fórmulas expresivas (el discurso paralelístico y la comparación figurativa) e incluso el tema del lamento de la condición marginal del “hombre zorro”.

Si bien en esta canción se advierte el “carácter psicodinámico” como sostiene Ong (1996), al referirse sobre la oralidad, cuando esta mueve sentimientos, pensamientos y acciones en las personas, estas psicodinámicas están presentes en los procesos de pensamiento y en las formas de expresión de las culturas orales primarias: la organización formulaica, la mnemotecnia, acumulativa (antes que subordinada y analítica), la redundancia, etc. Esta última idea es importante, pues incluso en las versiones posteriores —me refiero a las interpretaciones musicales de Jacinto Palacios y Pastorita huaracina— la estructura primaria no sufre mayores cambios, solo el cambio se da en algunos verbos, por ejemplo, en la primera versión que anotamos se lee “ushanta ushar” y, en la segunda, ushanta kaniptiki” y en las versiones que más adelante citaremos, “ushanta suwaptiki” y “ushanta apaptiki”. Esta particular repetición estructural sin duda muestra no solo la virtualidad de la palabra oral, sino sobre todo la huella de una conciencia cultural heredada (a pesar de las falencias de la transcripción de la oralidad a la escritura y del poco conocimiento del quechua de los primeros compiladores).

Sin duda el zorro es un personaje importante en esta estructura de representación. Recordemos que el zorro también aparece en *Dioses y hombres de Huarochirí* (1598), me refiero al zorro maldecido por Cuniraya Viracocha por decirle que Cahuillaca ya estaba lejos y que no le alcanzaría, entonces esta deidad le castiga diciendo “a ti, aun cuando camines lejos de los hombres, que han de odiarte, te perseguirán; dirán: “ese zorro infeliz”, y no se conformarán con matarte; para su placer, pisarán tu cuero, lo maltratarán” (p. 27). También en este mismo manuscrito aparecen los zorros que se encuentran en un chawpi (centro) y dialogan ambos como hijos de los apus (espíritu protector de las montañas) sobre lo que sucede arriba (hanan) y lo que sucede abajo (uku), sin embargo, el zorro de arriba supo del mal que aquejaba a cierto curaca gobernante que yacía de deidad falsamente. Creemos que estos dos relatos

del manuscrito de Huarochiri están conectados con la canción que estudiamos como veremos más adelante.

Si bien en la canción “Zorro zorro”, se hace referencia a la figura de la oveja (“ushaa”) y, por lo tanto, se conecta con un periodo posterior al periodo prehispánico, las huellas culturales del mundo andino a través de lo simbólico y el paralelismo figurativo nos advierten de sus signos heredados en este texto. Es decir, en esta se representa, en la oralidad, una conciencia cultural y cósmica heredadas.

Por un lado, la condición de lamento de la canción, subraya el carácter no solo proscrito sino wakcha del “zorro hombre” (la maldición de Cuniraya, que define la condición del animal zorro) y que puede ser entendido como señala Arguedas (1961) a través de la soledad cósmica que invade al hombre andino tras el proceso de colonización “iskantsikmi / chiki, kanchis” (“somos los dos odiados”, en primera versión) y “kamtam noka-tawan / nuna chikimantsik” (“A ti como a mí, la gente nos odia”, en la segunda versión).

Por otro lado, la referencia indirecta del encuentro (tinkuy) dialógico entre el zorro hombre (zorro de uku) y el zorro de la puna (zorro de hanan) en la canción (ambos comparten caracteres por su condición), nos hace observar de manera dinámica el encuentro del zorro de arriba y el zorro de abajo anotado en el manuscrito de Huarochiri, y es que el hombre-zorro proviene del mundo de abajo y se encuentra en un chawpi (centro, que viene a ser el tiempo y el espacio del dolor) con el zorro de la puna, precisamente el primero busca comunicar el padecimiento amoroso que sufre.

Asimismo, la presencia también del “zorro-animal” en el mundo del kay pacha representa el desorden en la comunidad y la familia (el zorro se roba a las ovejas y con ello el sustento económico y social de la familia se ve resquebrajado), lo mismo que la presencia del “zorro-hombre” que ama a una mujer prohibida, por ello la roba para saciar y consumir su amor y cuyo

acto es aborrecido por la familia y la comunidad, ya que acomete la deshonra en esta.

Así, la presencia del zorro genera dinamismos, tanto en el manuscrito de Huarochirí como en la canción, su voz, su presencia generó el triunfo de Huatiacuri y en la canción genera el odio del runa y el desorden del rompimiento de la familia, por eso es un desterrado para el runa y su comunidad, un wakcha que vive su soledad cósmica y proscrita como el zorro punero. Sin embargo, el runa del mundo del aquí (kay pacha, en la segunda versión), le pide volver a restablecer el orden (Kutiy): “Kamchi kutitsinki / etsanta, millwanta; / nokaka kutitsishak / wawanta willkanta” (“tu dice devolverás carne y lana / yo dice devolveré a su hija y nieta”). Como se puede evidenciar, si bien aparecen elementos de la cultura occidental como la oveja, también se pueden advertir elementos simbólicos propios de la cultura prehispánica, aquella que se sostiene sobre la base de la cosmovisión (la simbología del zorro-animal) y la cosmovivencia (las relaciones de convivencia en la comunidad que se ven alteradas por la presencia del zorro-hombre).

### **Versiones con arreglos que parten de la canción “Ay zorro, zorro”**

Ahora revisemos las versiones más populares de “Zorro zorro”, aquellos huaynos interpretados por Jacinto Palacios y Pastorita huaracina, respectivamente, e indaguemos en algunas marcas particulares en estas de la cultura prehispánica:

Versión interpretada por Jacinto Palacios Saragoza<sup>2</sup>:

AY, ZORRO ZORRO

Ay zorro zorro, zorro de la puna  
qamtawan nuqata nuna chikimantsik (bis)  
qamta chikishunki uushanta suwaptiki.  
nuqata chikiman wawanta kuyaptii. (bis)

Qamshi kutitsinki milluanta tullunta  
nuqashi kutitsishaq wawanta willkanta

Ay zorro zorro, zorro de la puna  
qamtawan nuqata nuna chikimantsik  
nuqapa suegruqa, suegro conocido  
piksha por delante, medio tinterillo  
nuqapa suegraqa, suegra conocida  
qanchis ruripashqa, media hechicera  
nuqapa chinaqa, china conocida  
oro aretishqa, media coquetona.

La traducción de la misma es la siguiente:

AY, ZORRO ZORRO

Ay zorro zorro, zorro de la puna  
a ti como a mí, las personas nos odian  
a ti te odia porque te robas sus ovejas  
a mí me odian porque quiero a su hija.

tu dice devolverás su lana y sus huesos  
yo dice devolveré a su hija con su nieto.

ay zorro zorro, zorro de la puna  
a ti como a mí, las personas nos odian  
mi suegro, suegro conocido  
la bolsa por delante, medio tinterillo  
mi suegra, suegra conocida  
con siete polleras y media hechicera  
mi hembra, hembra conocida  
con aretes de oro, media coquetona.

Anotamos a continuación una versión interpretada por la denominada Pastorita Huaracina<sup>3</sup>:

ZORRO ZORRO

Ay zorro zorro, zorro de la puna  
qamtawan nuqata nuna chikimantsik (bis)  
qamta chikishunki uushanta apaptiki  
nuqata chikiman wawanta suwaptii. (bis)

Ay zorro zorro, zorro mal agüero  
qamtawan nuqata nuna ashimantsik (bis)  
qamshi kutitsinki uushanta milluantin  
nuqashi kutitsishaq wawanta willkantín

#### FUGA

Pueditsu pueditsu, hapalla punita pueditsu  
tumarillaa tikrarillaa, mana kaqlamanmi tumarillaa (bis)

La traducción de esta versión es la siguiente:

#### ZORRO ZORRO

Ay, zorro zorro, zorro de la puna  
a ti como a mí, las personas nos odian  
a ti te odia porque te llevas sus ovejas  
a mí me odian porque me robo a su hija.

Ay, zorro zorro, zorro mal agüero  
a ti como a mí, las personas nos buscan  
tu dice devolverás su oveja con su lana  
yo dice devolveré a su hija con su nieto.

#### FUGA

No puedo, no puedo, dormir solo no puedo  
me volteo por un lado y otro, donde no hay nada nomás volteo.

Como podemos advertir en estas dos versiones, la estructura base también se repite con algunos ligeros cambios en los arreglos y agregados. Por ejemplo, en la primera se adiciona una estrofa donde se intenta desarrollar la condición de exclusión del hombre-zorro precisamente por no pertenecer al estatus del runa (el suegro tinterillo, la suegra que presume siete polleras y la hija coqueta), y con cierta ironía dice: “nuqapa suegruqa, suegro conocido / piksha por delante, medio tinterillo / nuqapa suegruqa, suegra conocida / qanchis ruri-pashqa, media hechicera / nuqapa chinaqa, china conocida / oro aretishqa, media coquetona” (mi suegro, suegro conocido

/ la bolsa por delante, medio tinterillo / mi suegra, suegra conocida / con siete polleras y media hechicera / mi hembra, hembra conocida / con aretes de oro, media coquetona”, en la versión interpretada por Jacinto Palacios Saragoza.). Mientras que en la segunda versión se incorpora la fuga, que marca la condición wakcha, la soledad cósmica a partir de la nada, pues el amante ha perdido su yanantin, la pareja andina ha quedado ch'ulla (impar): “Pueditsu pueditsu, hapalla punita pueditsu / tumarillaa tikrarillaa, mana kaqllemanmi tumarillaa” (“No puedo, no puedo, dormir solo no puedo / me volteo por un lado y otro, donde no hay nada nomás volteo”, en la versión interpretada por Pastorita huaracina).

Otro elemento interesante en esta canción de “Zorro zorro”, particularmente, en estas dos versiones popularizadas que hemos citado, es el préstamo lingüístico, que como señalan Julca y Nivín (2019), “algunas veces son nativizadas y; otras veces, tomadas como tales de la lengua fuente” (p. 274) o en otros casos resemantizados a través de fórmulas de metaforización a partir del quechua ancashino (Villafán & Olórtogui, 2014). Asimismo, Melgarejo (2018), sobre la música ancashina, particularmente huaracina, subraya que:

El cantar bilingüe huaracino se compone de textos con o sin autoría: muchos trozos de versos se componen de oraciones simples o compuestas; portando pinceladas de sazón, la lengua nativa introduce hilaridad, sarcasmo y sorna en cualquier texto trabajado en lengua del invasor. (p. 27)

En este sentido, la canción andina es también un espacio tensional, donde se encuentran múltiples subjetividades, no solo lingüísticas sino con ellas lo cultural simbólico.

Al respecto, Cassirer (1971) refiere que el hombre es un animal simbólico, pues para comunicarse, para establecer relaciones de diferenciación y figuración, utiliza símbolos. En esa línea también es importante el planteamiento de Albaladejo

(2009, 2013) desde la Retórica cultural, quien se refiere sobre el lenguaje literario como una representación secundaria del lenguaje a través de conceptos como modelización y estilización de la misma y que regulan en su interior a la cultura.

En la representación de la oralidad del hombre andino, a través de las canciones, no solo se advierte el diálogo cultural, sino en esta su raíz (sistema de valores y cosmovisión). Esta noción, evidentemente, se relaciona con lo planteado por Arduini (2000) desde de la neorretórica; quien entiende a la figura retórica (entre ellas al tropo de la metáfora) como “un universal antropológico de la expresión” (p. 155). Asimismo, desde la lingüística cognitiva, Lakoff y Johnson (2009) proponen la idea de que la metáfora posee una naturaleza cognitiva y no un medio de la imaginación poética: “La metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (p. 39).

De esta forma, la oralidad, representada a través de lo simbólico reproduce el dinamismo hombre-naturaleza en esta canción “Ay, zorro zorro”; por un lado, el hombre da cuenta de su imposibilidad de poder establecer relaciones socioafectivas con la amada y el padre de esta y, por otro lado, la relación figurativa del hombre zorro con el zorro punero, quien representa al mundo natural y posibilita su conexión con esta, se sostiene a partir de la cosmovisión heredada.

De igual manera, en la canción “Ay, zorro zorro” también se establece un paralelismo metafórico. Una primera relación se establece entre el zorro y las ovejas, donde el objeto del deseo es deglutido para saciar la voracidad del animal. La segunda relación se establece entre la voz poética masculina y el objeto de deseo, la hija del runa. Una tercera relación se establece entre el paralelismo entre el zorro y el hombre, ambos unidos por el objeto de deseo que se materializa en la posesión del signo cuerpo, pero al mismo tiempo marca su espacialidad, uno

vive en la puna y el otro no, habita con los otros runas. Aquí se anticipa una metáfora orientacional que delega al zorro en el espacio de arriba (hanan pacha) y al runa en el espacio de abajo (uku pacha).

En la representación espacial del mundo andino no debe entenderse el concepto de hanan únicamente ligado al mundo de los dioses, o el mundo de abajo, uku pacha, el mundo de subsuelo, sino que hay jerarquías y modalidades según desde donde se erija el discurso. Es así que las punas pueden representar el mundo de arriba y la ciudad, la urbe, puede significar el mundo de abajo, u otras relaciones más complejas, como las del encuentro en un centro (chawpi) onírico, en el mundo de los sueños en el caso de la escena del encuentro del zorro de arriba y el zorro de abajo en *Dioses y hombres de Huarochirí*. De esta manera en la canción “Ay zorro zorro” se encuentran dos proscritos, uno viene del mundo de arriba, de las punas y se encuentra en el chawpi (centro, en el tiempo y espacio del dolor) con el proscrito de la ciudad, que en función del otro espacio le corresponde el mundo de abajo.

Efectivamente, “Ay zorro zorro” se trata de un texto donde la voz poética (el zorro hombre) se conduele y se refleja en su alocutario (zorro punero), precisamente por la semejanza vinculada a la sexualidad que se enlaza con la voracidad del zorro, al deglutir el cuerpo de las ovejas, lo mismo que la voz poética con las hijas de los hombres. Aquí queda clara la presencia de la elipsis retórica, como un recurso que se vincula también a la brevedad de la poesía y los cantos quechuas.

Si bien los recursos expresivos y figurativos de la oralidad, y con esta el lenguaje simbólico antropológico, es de principal atención en este trabajo, es necesario observar también la representación de ese universo lleno de signos en el tiempo; en este sentido me refiero a cómo los símbolos prehispánicos sobreviven en las canciones andinas a través del cosmos, la naturaleza, el cuerpo, la fauna, la flora, etc., sobre los cuales la cultura ha construido complejas relaciones signícas. Es así que

entendemos al universo como un complejo sistema de símbolos que se reflejan los unos en los otros, y que se rigen a través de tres principios que se corresponden: la representación simbólica del mundo andino, la inclusión recíproca entre hombre y naturaleza y la correlación en todos los niveles, particularmente en el individual y social (Esterman, 2009).

En esa misma línea la música andina se conecta con el cosmos, así “el mundo, la realidad, no es sólo lo que percibimos a través de los sentidos, sino también lo que trasciende los límites de la percepción” (Fajardo, 2006, p. 47).

## Conclusión

En la canción “Ay, zorro zorro”, a través de categorías andinas, advertimos que si bien la canción es posterior al periodo prehispánico hay una clara presencia de una conciencia cultural heredada (cosmovisión y sistema de valores) y donde se pudo advertir que la representación de la cosmovivencia (las relaciones interpersonales en la comunidad) se haya dislocada por el carácter wakcha y la soledad cósmica del zorro-hombre. Asimismo, observamos que el sistema figurativo que moviliza el sistema conceptual y simbólico no es un asunto meramente estético de la poética oral, sino más bien se entiende como un dinamismo del sistema antropológico vinculado a la simbolización como forma de relación y entendimiento del mundo, en este caso del mundo andino. En suma, la canción “Ay zorro, zorro” es heredera de la cultura prehispánica y guarda relación con un texto importante como *Dioses y hombres de Huarochirí*.

## Nota

1 <https://www.youtube.com/watch?v=ksz4Zu-E1DI>

2 <https://www.youtube.com/watch?v=8TvAOZM8M0s>

## Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Ávila, F. de. (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción de José María Arguedas y estudio bibliográfico de Pierre Duviols. IEP.
- Cassirer, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Choque, R. (2019). Zorro zorro - Pastorita Huaracina. *Youtube*, subido por Rolando Choque, 14 de setiembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=8TvAOZM8M0s>
- De Llano, A. (1995). Voces y huellas de la oralidad: un encuentro con Martin Lienhard. *CELEHIS*, 4-5, 293-302.
- Espino, G. (2022). *Harawinchis. Poesía quechua contemporánea (1904-2021)*. Pakarina Ediciones.
- Estermann, J. (2009). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Abya - Yala.
- Fajardo, L. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y función*, 19, 47-56.
- Farfán, J. M. B. (1944). Canto quechuas de Ancash. *Revista del Museo Nacional*. XVIII, 145-152.
- Gonzáles Holguín, D. (1608). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Quichua o del Inca*. Imprenta de Francisco del Canto.
- Husson, J-P. (1993). La poesía quechua prehispánica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19, 63-85.
- Husson, J.P. (2002). Literatura quechua. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 29, 387-522.
- Julca, F. y Nivin, L. (2019). Recursos expresivos y literarios en el huayno. *Letras*, 90(132), 260-284.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.
- Melgarejo Rodríguez, O. (2018). *Sintaxis del quechua en el cantar bilingüe huaracino*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

- Ong, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Salazar Mejía, L. (2020). Jacinto Palacios Ay zorro, zorro. *Youtube*, subido por Luis Salazar Mejía, 26 de marzo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ks4Zu-ELDI>
- Oviedo, J. M. 1995). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*. Alianza Editorial.
- Villafán, M. y Olórtegui, R. (2016). Fórmulas de Metaforización en el quechua ancashino. *Revista Académica UNASAM*, 3(4), 309-327.