

Universidad Nacional
Autónoma de México

3
2ej.

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudios Latinoamericanos



Manuel Scorza:
literatura y lucha social.
Una escalera en nueve peldaños

Tesis que para obtener el grado de:
Licenciado en Estudios Latinoamericanos

presenta:
Gonzalo Enríquez Soltero

Realizada bajo la dirección del
Lic. Ariel Contreras

México, D.F.

Noviembre de 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

268208



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Ilustración en portada: Omar Orlaineta

Primera edición: 1998

DR © Gonzalo Soltero

Impreso y hecho en México

Manuel Scorza:
literatura y lucha social.

Una escalera en nueve peldaños



PELDAÑO PRIMERO
INTRODUCCIÓN

Manuel Scorza conoció en carne propia lo complicada que es la relación entre literatura y lucha social cuando fue exiliado por haber publicado un poema amoroso. Pero, antes que nada, ¿quién es Manuel Scorza? Murió en el mismo accidente aéreo que Jorge Ibargüen-goitia. Nació en el mismo año que Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Su obra está traducida a igual o más idiomas que la de éste último. En México la séptima edición de su novela *Redoble por Rancas* tiró cincuenta mil ejemplares. Y, sin embargo, no es fácil seguirle la pista, lo que a su vez es tan sólo una de las interrogantes alrededor de este escritor peruano y su obra, así que comencemos por el principio.

Manuel Escorza Torres nació en Lima, Perú, un 9 de septiembre de 1928. En 1934 su familia emigra de Lima para establecerse en Acoria (departamento de Huancavelica),

donde permanece hasta 1939. Pocos años después de retornar a la capital Scorza ingresa al Colegio Militar Leoncio Prado para dos años después integrarse a la Universidad Mayor de San Marcos, en la cual inicia su actividad política.

“Rumor en la nostalgia antigua”, poema publicado el 4 de octubre de 1948 en el diario aprista *La Tribuna*, fue el texto que el destino le entregó como pasaporte para llevarlo fuera de su país, pues corrió la mala suerte de que ese mismo día la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), a la cual pertenecía, fuera declarada ilegal en el Perú.

Después de peregrinar por América Latina se estableció en México, donde en 1955 publicó *Las imprecaciones*, su primer libro de poemas. Mientras estudiaba en la Facultad de Filosofía y Letras ganó los tres primeros premios de los Juegos Florales que la Universidad Nacional Autónoma de México convocó por su cuarto centenario. Por este entonces había sustraído la E a su apellido para dejar el Scorza que sería su nombre de pluma definitivo. También durante esos años originó una serie de relaciones que llevaron, varios años

después, una frase suya a permanecer escrita en un trozo de madera hasta hoy día frente a la caja en la cafetería de dicha Facultad.

Al regresar a Perú en 1956 le otorgaron el Premio Nacional de Poesía (tenía 28 años) y comenzó un ambicioso proyecto editorial llamado Populibros. Por medio de «Festivales del Libro» llegó a vender miles de libros en puestos de periódicos de diversos países.

Después de vivir 12 años en el Perú, participando en diversos movimientos sociales como las luchas indígenas de Pasco y militando en el Movimiento Comunal Peruano (MCP) y en el Frente Obrero Campesino Estudiantil Peruano (FOCEP), parte nuevamente hacia Francia. Ahí fue profesor de literatura hispanoamericana en la École Normale Supérieure de Saint Cloud, y fue ahí también donde escribió todas sus obras de narrativa. En febrero de 1983 aparece *La danza inmóvil*, la primera novela de lo que sería una trilogía y la última que escribe, pues Manuel Scorza muere a los 55 años junto con Jorge Ibargüen- goitia, Ángel Rama y Marta Traba, en la madrugada del 28 de noviembre de ese mismo año cuando el avión en el que via-

jaban a un encuentro cultural en Colombia se estrelló en Mejorada del Campo, a unos kilómetros de Madrid.

Scorza dedicó su labor creativa a la poesía y a la prosa. De los primeros años que se entregó a la escritura son más característicos sus poemas, pero su obra ha trascendido sobre todo a través de la narrativa, con la cual escribió seis novelas. Cinco de ellas forman un ciclo conocido como *La guerra silenciosa*, del cual se ocupa el presente trabajo.

Por su fecha de nacimiento Scorza perteneció a la generación peruana del 50, en la cual se ubican autores como Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Congrains Martín y Carlos Eduardo Zavaleta, entre otros, quienes proclamaron a César Vallejo como antecesor e influencia principal. Sin embargo, la del 50 es una generación que no cuaja por completo; la producción de sus integrantes se pierde en su falta de identidad como grupo y en el fracaso de sus perspectivas y proyecto, a la vez que se ven rebasados por el fenómeno del *boom*, a partir del éxito sin precedentes que obtiene *La ciudad y los perros*

de su principal exponente en Perú, Mario Vargas Llosa, en 1964.

A la larga, los pocos narradores de la “generación del 50” que mantienen una producción más o menos constante tendrán que resignarse a ser “escritores a tiempo incompleto”; esto es, a dejar de lado su ideal de profesionalización. Sobra aclarar que el fracaso de esta parte del proyecto modernizador sólo representa el punto menos dudoso de un fracaso hartamente más profundo y global. [Cornejo, 1984a, p. 551.]¹

Manuel Scorza logró trascender a su propia generación, lo cual en buena medida se debe a la adopción que lleva a cabo de ciertas técnicas que caracterizan al *boom*, también conocido como nueva narrativa hispanoamericana. Sobre este fenómeno no hay mucho que agregar, pues su proyección internacio-

¹Ambrose Bierce define “cita” en su Diccionario del diablo como el “acto de repetir erróneamente las palabras ajenas”. Para no agravar esta acción y con el fin de no interrumpir la lectura, las referencias bibliográficas se señalarán entre paréntesis y junto al texto citado consignando el apellido del autor, el año y la página.

nal sin precedentes ha dado tanto de qué hablar que cualquier comentario al respecto si no es lugar común resulta impreciso o controvertible. Señalemos tan sólo que entres sus integrantes han sido considerados Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, y que a pesar de las diferencias que separan a éstos u otros miembros los unifica el empleo de recursos estilísticos —los adoptados por Scorza— como el monólogo interno y el discurso indirecto libre (bajo la influencia de James Joyce y de William Faulkner respectivamente) aplicados al contexto de la realidad latinoamericana.² A diferencia de los integrantes de este movimiento, Scorza se ocupa de un tema que ningún otro desarrolla y que incluso es visto con cierto desdén.³

Asimismo, las alusiones a las novelas de *La guerra silenciosa*, se harán de la misma manera sólo con el principio del título en cursivas y la página. Como de *Redoble por Rancas* se trabajan dos ediciones distintas, las citas siempre serán de la primera edición, salvo que se indique lo contrario. Finalmente, las citas de comentario o explicativas se pondrán a pie de página como en este caso.

²Para un análisis detallado sobre el *boom* cfr. Ángel Rama, "El boom en perspectiva" (1985, pp. 266-306).

³Tal vez sea Mario Vargas Llosa el caso más claro de

El ciclo narrativo de Manuel Scorza se instala, pues, en un espacio literario doble: de una parte, está obviamente condicionado por la nueva narrativa hispanoamericana; de otra, se refiere a una tradición anterior, en gran parte discutida y negada por el *boom*, como es la novela indigenista y más específicamente la novela indigenista de intensa motivación social. [Cornejo, 1984a, p. 553.]

Manuel Scorza nació dentro de la clase media, mestizo y con el español como su lengua materna. Al ocuparse del mundo indígena —al cual no pertenece— queda incluido en la categoría que Antonio Cornejo Polar ha denominado como “literaturas heterogéneas”, las cuales se caracterizan por estar sujetas a un doble estatuto socio-cultural.

A través de un análisis simple del proceso literario, que permita distinguir

este desprecio, como puede comprobarse en su artículo, «Novela primitiva y novela de creación en América Latina», *Revista de la Universidad de México* 23, 10, (1969) pp. 29-36, en Schmidt, 1997a.

la producción, el texto resultante, su referente y el sistema de distribución y consumo, cabe precisar la distancia que separa a las literaturas homogéneas de las heterogéneas [...]” (Cornejo, 1978, p. 11).

En el caso de la novela indigenista, la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo (el del Perú urbano-occidentalizado) y el referente a otro distinto (el del Perú indígena).

Scorza, por razones más ideológicas que literarias, nunca aceptó que su literatura fuera clasificada como indigenista pues identificaba este término como producto de los críticos literarios de una sociedad conservadora, pero parece haber aceptado sin saberlo el fundamento del que parten las literaturas heterogéneas; según Cornejo Polar, “[...] se trata de literaturas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas” (Cornejo, 1978, p. 8), y Scorza afirmaba en el prólogo a una antología de jóvenes poetas peruanos: “No tenemos los latinoamericanos una personalidad: tenemos dos identidades que devienen de las dos herencias que disputan

en nuestra sangre: la herencia española y la precolombina" (Scorza, 1963, p. XII).

El indigenismo no es un concepto monolítico, sino que se divide en distintas clasificaciones. Tomás G. Escajadillo propone tres que corresponden a momentos históricos y estilísticos distintos: indianismo, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo.

Los primeros antecedentes de esta literatura comienzan con los cronistas de la Conquista como es el caso del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y sus *Comentarios reales* aparecidos en 1609, así como Felipe Huaman Poma de Ayala (1526-1613) que seis años después de los *Comentarios* publicó *Nueva crónica y buen gobierno*, libro en el que denuncia a la triada formada por el gobernador, el cura y el juez como responsable de la opresión del indio.

La literatura bautizada como "indianista" por Concha Meléndez en su libro *La novela indianista en Hispanoamérica* (1934) denomina al movimiento literario que comienza en el Perú desde el siglo XIX, con la novela *El padre Horán* de Narciso Aréstegui aparecida en 1848 en el periódico *El Comercio* como folle-

tin. "El problema social del Perú aparece allí ya expuesto a través de la literatura, valiéndose del costumbrismo en boga, pero adelantándose al realismo en la expresión de vivencia y hechos reales" (Tamayo, 1979, p. 370). Cuatro décadas después, en 1889, se publica *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner. En esta novela se busca demostrar, mediante los métodos que emplean los opresores contra la servidumbre, la teoría positivista de que la educación serviría como el medio para la emancipación económica y el desarrollo cultural de los pueblos indios.

Ya entrado el siglo XX, después de las obras de Clemente Palma, Manuel Beingolea, Ventura García Calderón y Abraham Valdelomar, aparecen los *Cuentos andinos* (1920) de Enrique López Albújar que se caracterizan por un realismo crudo a través de un lenguaje directo en narraciones sintéticas. La generación del 30 fructifica al máximo con Ciro Alegría, autor de tres novelas, *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*. Es el momento en que comienza la variante conocida como indigenismo ortodoxo. El indio ya no es visto desde afuera

con una mirada patética-simpatética como el buen salvaje que podría ser civilizado, y el narrador está más cerca al sujeto de su narración.

El paso hacia lo que se conoce como neoindigenismo, se da en los cincuenta a través de José María Arguedas, quien trata lo indígena con mayor proximidad pues el haber pasado su infancia entre la servidumbre quechua causó una profunda influencia en este narrador, lo cual se trasluce en la sintaxis y en el léxico con harta carga cultural indígena que utiliza, a pesar de haber escrito siempre en español, y en sus historias plenas de experiencias.

Los críticos que han estudiado la obra de Scorza convienen en colocarlo dentro de esta última categoría.

En síntesis, el indianismo se caracteriza por dedicar mayor atención a los aspectos exóticos del mundo indígena, al contrario de los indigenistas quienes subrayan los problemas sociales de su condición, y los neoindigenistas que aplican técnicas narrativas más modernas y tienen una comprensión más profunda y casi personal de lo indígena. Cabe

aclarar que ni indianismo, ni indigenismo, ni neoindigenismo son propiamente literatura indígena, es decir, son literatura que lleva como tema lo indígena, pero no ha sido escrita por integrantes de estos grupos étnicos.⁴

Los escritores que pertenecen al *boom*, como Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, son un ejemplo de la relación que suele haber entre lo conocido que es un autor a nivel internacional y la cantidad de trabajos académicos que sobre él se realizan. La obra de Scorza cuenta con múltiples traducciones que van del turco al neerlandés; aunque el número exacto sea escurridizo Manuel Scorza es, sin lugar a dudas, uno de los autores hispanoamericanos más traducidos, tal vez incluso más que el mismo García Márquez.⁵ Friedhelm Schmidt discernió 24 idiomas en el *Index Translationum*; en el prólogo a su poesía reunida por Editorial Siglo XXI se mencionan 36; una página en internet arriesga

⁴A pesar de que parte del panorama mexicano, para este tema se puede acudir a Carlos Montemayor, *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, 1993.

⁵Aunque hoy día ambos pudieran haber sido superados por Laura Esquivel según el *Index Translationum*.

que son más de 40. Por ello resulta asombroso lo poco conocido, investigado y difundido de su obra. Su nombre figura en una cantidad de antologías, reseñas y otros trabajos que supera los trescientos, pero la bibliografía real sobre su obra se reduce a unas pocas tesis dispersas por el mundo y artículos publicados en revistas especializadas.

La mayor parte del material importante que se ha publicado sobre la obra de Scorza ha sido consultado para la elaboración y argumentación del trabajo que aquí se presenta. En buena medida la investigación es interpretativa; como se ha dicho, hay poco material sobre su obra, y esta situación sólo cambiará poco a poco y comenzando en algún lado.

No hace mucho, la historia del arte, y en particular la historia de la literatura, no era una ciencia [...]. Pasaba alegremente de un tema a otro, y el torrente lírico de palabras sobre la elegancia de la forma dejaba lugar a las anécdotas tomadas de la vida del artista; las perogrulladas psicológicas

alternaban con los problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión. [...] Así, la historia del arte no conoce la terminología científica; utilizaba los vocablos del lenguaje corriente, sin hacerlos pasar por el tamiz de la crítica, sin limitarlos con precisión, sin tener en cuenta su polisemia. [Jakobson, 1972, p. 32.]

Al leer estas líneas de Roman Jakobson no puedo evitar el lugar común de que todo tiempo pasado fue mejor. Hoy día, cuando esa siniestra tendencia llamada “excelencia académica” —una especie de *Manual de Carreño* en lo intelectual— exige un rigor a veces ridículo en los métodos de investigación las cosas no son muy diferentes, pues si antes se podía opinar libremente con criterios anecdóticos y estéticos, ahora con juntar suficiente aparato crítico se puede sostener cualquier tontería bajo los términos “científicos” que uno elija; no importa qué se investigue ni qué se diga sobre el objeto de estudio, con tal de que haya suficientes citas para justificarlo. Por ello, para la elaboración de

esta tesis buscaré, hasta donde me sea posible, “pasar alegremente de un tema a otro y que el estilo lírico de palabras dé lugar a anécdotas sobre la vida del artista, al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión”. Por supuesto, procuraré fundamentar todo lo anterior con el mayor rigor posible.

Bajo estos términos procederá el análisis del ciclo *La guerra silenciosa*; su tema son las revueltas campesinas que ocurrieron en los Andes Centrales del Perú entre 1959 y 1962, surgidas de la lucha entre los comuneros que buscan recuperar su tierra y los hacendados y la Cerro de Pasco Copper Corporation —compañía transnacional que explotaba con beneficios millonarios los filones cuzqueños— que procuran conservarla; conflicto que genera la acción dramática de todo el ciclo. Scorza fue testigo activo de estos acontecimientos y diez años después de haber participado en ellos los registró en *La guerra silenciosa*.

Las novelas que lo componen son las siguientes: *Redoble por Rancas* (Planeta, Barcelona, 1970), *Garabomobo, el invisible* (Planeta, Barcelona, 1972), *El jinete insomne*

(Monte Ávila, Caracas, 1977), *Cantar de Agapito Robles* (Monte Ávila, Caracas, 1977) y *La tumba del Relámpago* (Siglo XXI, México, 1979). A continuación se proporciona la síntesis de cada una.

Balada 1

Redoble por Rancas

Héctor Chacón, apodado el Nictálope por su aguzada visión nocturna, al salir de la cárcel donde fue enviado por el Juez Montenegro regresa a Yanacocha con el objetivo de liquidarlo, pues se ha dado cuenta que ésa es la única solución para terminar con los abusos del Juez. Paralelamente se narra la historia de "el Cerco", un enrejado de alambre que, como si fuera un insaciable ser vivo, avanza engullendo todo lo que encuentra a su paso: lagos, montañas, caminos, pastizales, etc. La comunidad de Rancas es de las principales afectadas y Fortunato, uno de los miembros, decide luchar contra el alambrado y los caporales que lo cuidan. A pesar de lo desproporcionado de la lucha, logra convencer al resto de la comunidad para luchar contra la compañía transnacional, la Cerro de Pasco

Copper Corporation, quien decidió cercar al mundo.

Balada 2

Garabombo, el invisible

Garabombo, el héroe de esta novela, se volvió invisible después de impulsar una queja contra la injusticia. Garabombo aprenderá a utilizar semejante cualidad para crear conciencia entre los comuneros de la región, organizarlos y así iniciar la recuperación de tierras que terminará como todas las historias de esta saga, en un ciclo de sangre.

*Cantar 3*⁶

El jinete insomne

Con 257 años sin dormir y 63 años de edad, Raymundo Herrera es el Jinete Insomne. Aprovechando este fenómeno decide levantar un plano de las tierras de Yanacocha según

⁶Scorza decidió cambiar el nombre genérico de *Balada* por *Cantar*, a partir de la tercera novela. Por esta razón se utilizará *cantar* como sinónimo de una novela perteneciente al ciclo. Darío Puccini sugiere que esto se debe a la etimología de ambas palabras «La palabra 'balada', de origen anglosajón y germánico, es sustituida, pues, con la palabra 'cantar' de origen y uso hispánicos» (Puccini, 1986, p. 64).

aparecen en el Título de 1705, para poder llevar a cabo el reclamo legal. Simultáneamente, el tiempo y los ríos detienen su curso porque el doctor Montenegro así lo ordena. El viaje y la misión del jinete tienen como objetivo fallar, pues sólo con ese fracaso quedará en evidencia que todo reclamo legal, como los cientos que ha visto a lo largo de su insomnio, es inútil. Su lucha sirve para demostrar que sólo la recuperación violenta podrá devolver las tierras a los comuneros.

Cantar 4

Cantar de Agapito Robles

Agapito Robles, quien se caracteriza por los ponchos multicolores tejidos por la ciega Añada que viste, cruza la provincia convenciendo a la gente de invadir la hacienda Huarautambo, irreductible guarida del doctor Montenegro. A la par, Maca Albornoz despliega sus encantos arrolladores causando que la organizada sociedad de notables pierda su estabilidad y no pueda dedicar la atención necesaria para capturar a Agapito en su misión. La invasión se lleva a cabo y muestra que Montenegro es vulnerable, por lo que el tiem-

po y los ríos que se habían detenido desde la novela anterior vuelven a correr.

Cantar 5

La tumba del relámpago

Genero Ledesma maestro y ex alcalde de la comunidad de Rancas regresa a ésta luego de que sus miembros le han solventado los gastos para titularse como abogado. Cuando llega encuentra a la comunidad cambiada, ya no quiere ser defendida sino guiada a la lucha. Ledesma comienza con la organización a la cual se integran más comunidades que nunca en las anteriores novelas. Finalmente parece que la visión objetiva de los problemas permitirá la victoria, pero un desliz de la visión mítica, la aparición de Santa Maca, precipita las cosas.

La guerra silenciosa no comenzó por una novela que haya crecido hasta extenderse a cuatro más; se trata de una pentalogía que Scorza había diseñado así desde su inicio⁷,

⁷Aunque el ciclo se terminó de publicar hasta 1979, en una entrevista realizada por Sophie Lannes en 1973 Scorza afirmaba haber escrito ya las cinco novelas (Lannes, 1973, p. 1, 8-9).

denominando la serie como una Balada por el carácter épico de los eventos que relata y siendo cada una de las novelas una parte, autónoma en sí misma, de este gran Cantar.

He decidido abarcar las cinco novelas por la unidad temática y de estilo que guardan como ciclo ya que, como dice Cornejo Polar, la incorporación de los textos en ciclos implica que el sentido individual de cada uno de ellos se transforme y surja un sentido más amplio y complejo, mayor y distinto que la suma de sus componentes textuales (Cornejo, 1984a, p. 190).

En esta investigación se aborda la relación entre literatura y lucha social,⁸ de la cual Scorza es un caso paradigmático, pues el tema de las novelas y el punto de vista del autor lo

⁸Cabe señalar que aunque las novelas de este autor sólo incurran en la lucha indígena y campesina, éstas forman parte de la lucha social en su más amplia concepción. Por ello se decidió hablar de lucha social en términos inclusivos, de igual manera que se decidió hablar de literatura y no exclusivamente de "novela" o, más aún, de "saga", ya que la obra de Scorza da pie para analizar la relación entre éstas de las raíces a los frutos.

⁹El punto de partida para la discusión acerca de la literatura comprometida es el texto *¿Qué es la literatura?* de Jean-Paul Sartre

colocan dentro de lo que se conoce como literatura comprometida,⁹ pero no por estar a favor de una causa política permite que eso actúe en detrimento de las cualidades estéticas de su obra. Manuel Scorza busca en la literatura una herramienta para evitar que la memoria se enmohezca y olvide sucesos como los retratados; utiliza su obra narrativa para luchar cuando la lucha social misma ha sido derrotada y mantenerla viva es la única manera de que triunfe.

En el transcurso de la relectura de sus obras fue posible distinguir que la exitosa unión entre literatura y lucha social, entre compromiso y valores estéticos, se logra a partir de la relación que existe entre ficción y realidad. Las primeras palabras de todo el ciclo son las que forman esta "Noticia" al principio de *Redoble por Rancas*:

Este libro es la crónica exasperante
mente real de una lucha solitaria: la
que en los Andes Centrales libraron,

publicado en 1948. Para una investigación más acuciosa al respecto cfr. Friedhelm Schmidt, 1996.

entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. [...]

Más que un novelista, el autor es un testigo. Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades, demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad. [Scorza, 1970, p. 11.]

Pocas dudas pueden quedar sobre la intención del autor. Aun así, junto con los hechos sangrientos que se registran como en ciertos libros de historia, y protagonistas que aparecen con sus nombres reales (como el mismo Scorza lo hace en la quinta y última novela), hay eventos tan fantásticos como que un personaje se mantenga sin dormir más de 200 años, que los relojes mueran agonizando entre supuraciones, o que los ríos y el tiempo se detengan.

El objetivo de Scorza no era solamente retratar las luchas que presenció, sino que el ciclo también lleva una propuesta social. En

buena parte, *La guerra silenciosa* se compone de cinco novelas porque cada una indica un avance hacia la conciencia que Scorza creía indispensable para que los comuneros triunfaran. El autor define a su ciclo como "una marcha hacia la lucidez". Siendo la lucidez un estado ideológico superior más que un camino, Scorza diseñó una escalera en la cual cada novela es un peldaño que eleva a los comuneros hacia la conciencia. Asimismo, en este trabajo se ha buscado que cada capítulo sea un peldaño que nos acerque a comprender mejor la obra de Scorza, tanto en términos estéticos como sociales.

Una de las formas que puede adoptar la escalera es la de caracol y todo caracol es una espiral. El círculo es la línea que sale de sí misma para llegar al sitio de partida, mientras que la espiral se forma por varios círculos que salen de sí mismos y siguen girando para formar el siguiente. No debe de extrañar entonces que en el transcurso de esta tesis varios temas se entrecrucen o se formen unos a partir de otros. Los peldaños que hemos de ascender son los siguientes:

Realidad y ficción.- Por qué el autor de *La guerra silenciosa* decidió la ficción como forma de lucha y qué tan efectiva puede ser como tal, es lo que se busca determinar en este capítulo, a la vez que se repasa el momento histórico.

Ficción de doble filo.- Scorza aplica distintas dosis de ficción en el ciclo, desde los sucesos que sí ocurrieron a pesar de lo inverosímiles que parezcan hasta el uso ilimitado de lo fantástico. En este capítulo se intenta la riesgosa operación de diferenciarlos y ver qué función cumplen.

Paratextos.- Son los textos sueltos que no forman parte del cuerpo de las novelas, pero que muestran mejor que ningún otro elemento la intención obsesiva de Scorza por reiterar que el contenido del ciclo es absolutamente real; por lo mismo, serán nuestro apoyo más firme hacia la realidad.

Humor.- Uno de los recursos más característicos de Scorza y el que lo distingue en definitiva de los otros novelistas del mundo indígena. El humor, a través de subcategorías como la ironía, el sarcasmo y el humor negro permite vislumbrar algo más

allá de lo enunciado, en este caso, una realidad más cruda que la descrita.

Tiempo.- Aunque guarda una estrecha relación con la ficción, tiene suficiente importancia como para tratarse aparte. Scorza maneja el tiempo libremente (por medio de regresiones y prolepsis), pero adquiere mayor trascendencia cuando detiene el tiempo interior de las novelas para mezclarlo con el tiempo real en que ocurrieron los hechos retratados.

Personajes peldaño.- Mediante la exageración de las características del héroe de cada novela podemos hallar que los protagonistas forman una escalera dentro de otra, pues las características de uno ayudan a ascender en la dirección ideológica y simbólica que otro apunta, e incluso un mismo personaje puede ser ascendente y descendente.

Visión mítica.- En este capítulo se analizará, tomando en cuenta los mitos específicos que Scorza retoma y adapta libremente en el ciclo, como el de Inkarrí y Pariacaca, la cosmovisión de los personajes que permite comprender la realidad y los hechos de la novela como ellos lo hacen.

Cabe agregar que siempre será difícil justificar la utilidad de cualquier estudio sobre literatura, como es el caso del presente trabajo. Martha Lucía Nesta dice sobre Scorza y otros escritores: "Los autores de esta narrativa toman en el presente el poder de la escritura para poner el pasado en movimiento críticamente" (1991, p. 5). Tal vez contribuir a la comprensión crítica del pasado a través de la literatura que lo hace posible sea lo que nos permita justificar esta investigación. Scorza utiliza la literatura para pelear cuando la lucha social se ha agotado. Estudiar su obra y así difundirla, es también una forma de seguir luchando.

PELDAÑO SEGUNDO
REALIDAD Y FICCIÓN

A lo largo de toda *La guerra silenciosa* se manifiesta la intención de su autor por aclarar que los sucesos narrados en las cinco novelas del ciclo, así como los personajes que los llevan a cabo, son reales. Manuel Scorza insiste una y otra vez en que todo lo que escribe es verídico, y que plasmó las luchas emprendidas por los comuneros del Perú entre 1959 y 1962 —que él mismo presencié como testigo y protagonista— para que no se perdieran en la amnesia voluntaria de la historia oficial.

Para tener un punto de partida más firme, haremos un breve recorrido por el momento histórico en que sucedieron los hechos de *La guerra silenciosa*. Comencemos por una cronología de quién ocupó el poder en los años previos y durante las movilizaciones de los Andes Centrales que Scorza recrea.

1939.- Manuel Prado

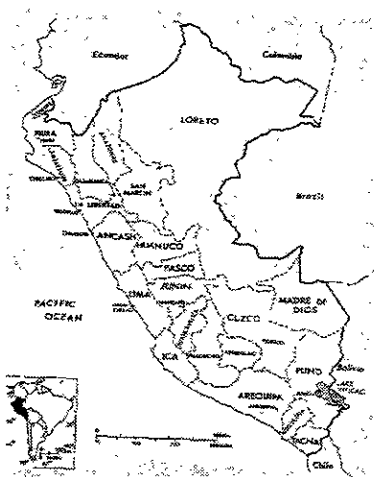
1945.- José Luis Bustamante y Rivero

1948.- Manuel Odría llega al poder mediante un golpe de Estado.

1956.- Manuel Prado vuelve a la presidencia.

1962.- Se realizan elecciones, pero se impone una Junta Militar.

1963.- La Junta convoca a elecciones, en las que Fernando Belaúnde Terry alcanza la presidencia que mantiene hasta 1968, cuando es derribado por los militares.



Los mapas han sido tomados del libro de H. Handelman.

Profundizando un poco en el momento que nos interesa, tenemos que a principios de noviembre de 1948 Manuel A. Odría da un golpe militar que lo coloca como dictador en calidad de presidente electo hasta 1950, cuando legitima su gobierno mediante elecciones que gana al no presentarse ningún opositor. Odría inicia una era de incertidumbre, precarias libertades cívicas y gobierno dictatorial de tipo oligárquico, esto es, con una política monopolista e intermediara que propicia la explotación del país por parte de las grandes corporaciones multinacionales, como por ejemplo la Cerro de Pasco Corporation, y cuya entrada primordial son las exportaciones de materias primas.

El régimen se ve favorecido por la coyuntura internacional, pues la demanda externa de insumos debida a la reconstrucción europea de posguerra, la expansión estadounidense y la guerra de Corea generó un incremento en el volumen y en los precios de las exportaciones peruanas. Sin embargo, para 1953 descienden los ingresos provenientes de éstas con lo cual aumenta el desempleo, la inflación y las huelgas de trabajadores.

En 1956, presionado por el sector oligárquico y por el descontento general, Odría consintió elecciones a las que se presentaron tres candidatos: Manuel Prado, Fernando Belaúnde Terry y Hernando de Lavalle. Venció Prado, en parte por el apoyo que recibió del APRA, partido liderado por Víctor Raúl Haya de la Torre, que en sus inicios se postulaba como una opción de cambio de izquierda, pero que en la realidad nunca dudó en acceder a contubernios con la oligarquía por las cuotas más insignificantes de poder.

A este régimen se le llama «convivencia», pues las bases sociales del APRA se vuelven la base popular de la oligarquía. Con esta maniobra el aprismo había renunciado a su vocación revolucionaria y quedaba liquidada como solución real de transformación nacional. Manuel Prado continúa la línea económica exportadora, ahora con el *boom* de la harina de pescado al frente de la prosperidad del sector exportador y mantiene el apoyo a empresas extranjeras. Este segundo gobierno de Prado (o aprapradista) va de 1956-1962 y abarca el periodo principal que cubren las novelas de Scorza.

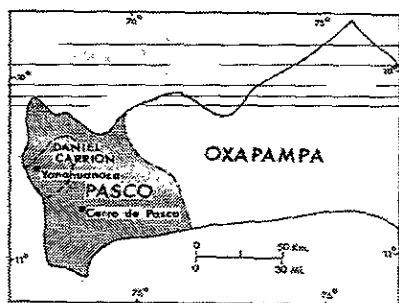
En 1962 de nuevo hay elecciones con siete candidatos entre los que estaban Haya de la Torre, Belaúnde Terry y Odría, pero quien gana es la Junta Militar mediante un golpe de Estado. Un año después los militares convocaron elecciones y se enfrentaron los mismos candidatos. Ahora ganó Belaúnde con un plan de gobierno optimista que los apristas en conjunción con los seguidores de Odría obstaculizaron constantemente desde el Congreso, como sucedió con su propuesta de reforma agraria la cual sufrió mutilaciones brutales durante su paso por las cámaras. Como la harina de pescado se producía principalmente de la anchoveta y ésta comienza a agotarse, la economía entró en ciclos de devaluación y brotes de inflación que propiciaron una erosión vertiginosa en su popularidad.

En 1968 los militares, con el general Juan Velasco Alvarado a la cabeza, derrocaron a Belaúnde e instauraron un régimen de carácter nacionalista y populista. Entre las acciones que emprendieron nacionalizaron varias empresas extranjeras, entre ellas la Cerro de Pasco Corporation, hubo cierta reforma educativa y agraria, se iniciaron relaciones con

China y la URSS, y la educación rural se impartió en quechua y aymara.

Ahora, hagamos un acercamiento a las condiciones sociales de los Andes Centrales. José Carlos Mariátegui dice que la cuestión indígena tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra (1965, p. 35), por lo tanto, es fundamental adentrarnos en éste para comprender la esencia del conflicto que se desató en Cerro de Pasco.

En 1960 17 familias y compañías poseían el 93% de todas las tierras de siembra y pastoreo en el Departamento de Pasco, situación que tiene dos consecuencias a) la migración a las ciudades y la formación de cinturones y



barriadas de miseria, y b) la ocupación de la tierra por los desposeídos.

Los conflictos de los hacendados con las comunidades vecinas se remontaban a la época colonial. La Cerro de Pasco Co., quien explotaba uno de los yacimientos de cobre más ricos del mundo, desde 1914 era dueña de varias haciendas, algunas de las cuales colindaban con tierras de la comunidad, y continuó con la práctica de hostigamiento y arrebato de tierras de los anteriores dueños. Hacia los años 1958-1959 la compañía comenzó a levantar cercos de alambre en los terrenos que consideraba parte de su propiedad. Como la actividad principal era el pastoreo y como el ganado lanar depreda con rapidez los pastos, es necesario que los pastores se muevan con cierta presteza a nuevas tierras. Al usurpar y cercar otros terrenos, la Cerro impedía que esto sucediera.

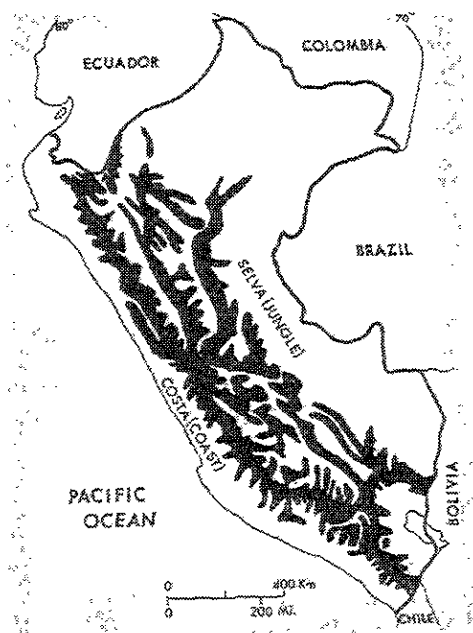
Los comuneros estaban al borde de la miseria y la situación empeoró con el retorno de los mineros despedidos en masa por la compañía cuando baja la demanda de cobre al reducir los Estados Unidos la cuota que compraban.

La actitud de los comuneros se tornó violenta; se dispararon varias invasiones en los siguientes años. Entre 1961 y 1963 se generalizó la acción de tomar tierras en la vecindad de Cerro de Pasco y luego en la provincia de Daniel Carrión, primero a propiedades de la *compañía transnacional*, pero luego también a las de otros hacendados. Aunque la prensa y el gobierno siempre hablaron de estos movimientos como destinados a originar una revolución dirigida desde el bloque soviético, su origen era totalmente autóctono, sin influencia de la revolución cubana ni de otro país.

La Fuerza Pública comenzó una serie de *operaciones conocidas como "desalojos"*. Cuando una de éstas se llevó a cabo contra la comunidad de Rancas murieron tres comuneros y más de cuarenta resultaron heridos, pero la comunidad se quedó con la tierra y al hacerlo fueron la primera de la sierra en el Perú que recuperó su territorio de un hacienda mediante la fuerza.

Después de varios enfrentamientos, uno de ellos contra 3,500 comuneros, el ejército tomó el control político del departamento y

suspendió las garantías constitucionales por 30 días, prohibiéndose las reuniones de más de cuatro personas. Cuando los mineros se preparaban a apoyar el movimiento, el departamento de Cerro de Pasco fue declarado zona prioritaria de Reforma Agraria. Esta combinación de promesas y represión volvió la "tranquilidad" a la zona.



Los hechos que Manuel Scorza toma como materia prima y la ficción por medio de la cual los narra, frecuentemente traspasan la frontera vacilante que los divide.

La realidad en América Latina siempre ha sido ficción y la ficción ha sido la única verdad. [...] ha habido, a nivel oficial, una realidad imposible. Y hay, a nivel real, una verdad que no llega a expresarse nunca en la realidad, salvo a través de la literatura. [Entrevista Rojas Zea, 1978, p. 19.]

A continuación se estudiará esta relación entre realidad y ficción. Cabe aclarar que el objetivo no es clasificar qué es falso y qué verdadero dentro del ciclo. Para distinguir el fundamento real de la obra, nada mejor que acudir a historiadores que han estudiado el periodo,¹ pero realizar una distinción tajante entre estos dos territorios, además de arriesgado y casi imposible, poco aportaría al tra-

¹Kapsoli, Wilfrido, *Los movimientos campesinos en Cerro de Pasco: 1880-1963*, Huancayo; Instituto de Estudios Andinos, 1975 y *Los movimientos campesinos en el Perú: 1879-1965*. Lima: Delva Editores, 1977. Así como Julio Cotler «Haciendas y comunidades

bajo de investigación realizado sobre la obra de este escritor peruano. Roland Forgues dice al respecto:

[...] la mayor parte de los críticos o estudiosos que han abordado la narrativa de Manuel Scorza se ha preocupado casi exclusivamente por determinar la parte que dentro de la ficción le tocaba a la realidad. Y no es la menor de las paradojas que muchas veces se haya llegado a conclusiones opuestas y hasta contradictorias. Este fenómeno demuestra a las claras que semejante enfoque resulta viciado de entrada. Porque la obra literaria implica, para convertirse en obra de arte, una reelaboración artística de la realidad que le sirve de referente. Lo cual no significa, ni mucho menos, que por eso deje de ser un testimonio fidedigno y válido sobre esa misma realidad. [Forgues, 1991, p. 12.]

tradicionales en un contexto de movilización política», en su *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú* (Lima, 1976: 311- 342); Howard Handelman *Struggle in the Andes. Peasant Political Mobilization in Peru* (Austin, Texas, 1975); E. J. Hobsbawm, «Ocupaciones de Tierras en el Perú», *Análisis*, núms. 2-3, (1977). Información extraída de Schmidt, 1997a.

Descubrir las razones que motivaron a un escritor hacia su obra puede ayudar a comprenderla mejor: qué lo llevó a hacerlo y por qué de esa manera. Dentro del trabajo crítico y académico que se ha realizado sobre el ciclo entero de *La guerra silenciosa*, o sobre alguna de sus novelas, la búsqueda de este por qué en Manuel Scorza ha sido amplia. Es obvio que en su caso la escritura busca no sólo entretener al lector, sino cumplir el compromiso que siente hacia la lucha social por medio de la literatura

Se ha mencionado ya que uno de los objetivos sociales que Manuel Scorza busca lograr por medio de la literatura es mantener vivas las revueltas campesinas de los Andes Centrales por medio de la vigencia de su memoria. "Y fue cuando todo fracasó, cuando todo comenzaba a hundirse en el olvido, que mi desesperación, mi impotencia y mi rabia no encontraron otro camino que *Redoble por Rancas*" (Mejía Prieto, 1978, p. 5). Al hacerlo confronta la historia oficial, la escrita por quienes reprimieron a los comuneros en su lucha por una tierra que les pertenecía desde hace cientos de años. Scorza busca reivindi-

car la verdad de tales hechos sobre la versión corrupta que de ellos prevalece:

En realidad, su propósito latente o figurativo es invalidar la interpretación de la historiografía peruana, porque sus versiones sobre los hechos de la realidad peruana son tan mentirosas como los hechos narrados en la novela, aunque estas mentiras de la ficción gozan de verosimilitud. [Puente-Baldoceda, 1989, p. 105.]

Como bien se puede observar, las causas que dan origen a la escritura de Scorza han sido estudiadas. En esta tesis no se buscará profundizar más en el *por qué* de su escritura, sino en el *cómo*; es decir, la investigación se avocará a ubicar y estudiar los recursos por medio de los cuales Scorza logra entretener con un punto tan cerrado —a veces más allá de lo discernible— realidad y ficción.

El ciclo de *La guerra silenciosa* ha sido definido como:

Memoria fidedigna y verdad que de la misma manera degenera fácilmente en

rumor, leyenda y cuya posibilidad última de rescate y existencia depende en definitiva de la literatura y de sus responsabilidades. [...] Lo increíble como posible y cierto. Lo auténticamente verídico, como hecho que necesita una demostración. Un mundo que aparece (¿es?) en relación a lo que se dice: lo que se conversa, lo que se cuenta, lo que se refuta, lo que notifican las agencias internacionales de prensa. [Rodríguez Ortiz, 1981, p. 88-89.]

No es difícil imaginar que semejante coctel de realidad y ficción podría llegar a ser incongruente por los elementos que maneja y cómo los maneja, pero no es así:

Al colocarse a caballo entre la verdad histórica y documental, y la creación ficticia y tabuladora, Scorza no opone ficción a realidad, creación a testimonio, arte a vida, sino que trata de identificarlos, a la vez que afirma su independencia. [(Losada 107, en Puente-Baldoceda, 1989, p. 50.)

Es común que Scorza recurra a un tono serio para relatar las cosas más descabelladas y se burle de los sucesos verídicos pero inverosímiles propios de la realidad andina que retrata.

La ficción, al enfrentarse a la historia oficial, se transforma en una nueva manera de historiar. Hay que dudar de lo que el Estado y las instituciones nos cuentan, la historia oficial no es digna de confianza, pues la verdad es tan relativa como la versión que atendamos. Según Haydn White, tanto la historiografía como la ficción son discursos y éstos forman un sistema de significación por el cual comprendemos el pasado. Sólo a través una construcción humana como es el discurso es que entramos en contacto con los hechos que pertenecen al territorio de lo ya sucedido.

Si se toma en cuenta lo que hasta aquí se ha dicho, se podrá ver que chismes y rumores son tan válidos como la historia oficial. En realidad no se puede hablar de una historiografía en sí, sino de un crítica a la historia en cuanto a que las cosas sucedieron como se recuerdan, la historia existe según

la memoria que de ella permanece. De ser así, recordar el pasado por medio de una ficción más próxima a la verdad, puede ser una manera más honesta de que el pasado resista.

Si quisiéramos sintetizar esta pentalogía de novelas en la menor cantidad de palabras, no habría mejor manera que por medio de la frase "La literatura es una mentira que dice la verdad". Los hechos en que se basan las novelas son reales. En *La tumba del relámpago*, el capítulo ocho lleva por título "Comprobable informe sobre la represa Bombón" y trata de cómo la Cerro de Pasco Corporation, al decidir aumentar la capacidad de su planta eléctrica que lleva ese nombre, ocasiona la inundación de una gran cantidad de tierras comunales. El capítulo comienza con una fecha y contiene varios datos que se podrían cotejar con la realidad, es decir, que pueden ser verificados. ¿Podría aplicarse este principio a todos los demás sucesos de la novela?, ¿de los otros cuatro cantares? ¿Podría hablarse de un ciclo comprobable?

Hay evidencia para hacerlo. En la nota que abre *Redoble por Rancas*, Scorza dice haber grabado y fotografiado a los persona-

jes que protagonizan sus novelas: “Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades, demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad” (Scorza, 1970: 11).

¿Existen estas fotografías y grabaciones magnetofónicas? ¿Existieron? Algunas de las fotos que tomó Scorza fueron publicadas por la revista *Crisis*, de Argentina, en el número 12 del mes de abril de 1974 y unas pocas aparecen como apéndice en la tesis de Lucía Nesta (1991). Genaro Ledesma, otro protagonista del ciclo y de los hechos que lo engendraron, dice en un testimonio recogido por Modesta Suárez:

[Scorza] Ha estado con ellos al mismo tiempo que escuchaba las historias personales de cada campesino que también estaba grabando; quedan probablemente abundantes grabaciones sobre las luchas y muchos papeles que todavía no han sido utilizados. [en Forgues, 1991, p. 166.]

Sin embargo, el autor declaró más tarde que las había tirado: “[...] infortunadamente hace poco las arrojé porque vi que no tenían ya importancia las declaraciones de los propios comuneros que grabé y tuve un tiempo” (Suárez, 1984, p. 92).

Sin lugar a dudas, existe una simbiosis entre realidad y ficción. Un ejemplo lo tenemos en *Cantar de Agapito Robles*. En esta cuarta novela algunos personajes que se involucran en la reclamación de tierras contra los hacendados escuchan de noche, a través de Radio Cuba, las emisiones que el reciente gobierno revolucionario transmite. En este caso unos personajes ficticio-reales escuchan una emisión que pudiera ser real o ficticia con datos absolutamente reales avalados por el Servicio de Investigación y Promoción Agraria (SIPA) sobre el estado y condiciones de la posesión de la tierra en el Perú. En *Garabombo, el invisible*, Scorza inserta como capítulos 31 y 34 un par de notas periodísticas aparecidas en el diario *Expreso* del 1 y 10 de diciembre de 1961. La presencia del propio Manuel Scorza como personaje de la quinta novela, en los hechos que retrata y

en los que participó, lo vuelven parte de la ficción que él inventa.

Esta vinculación entre realidad y ficción que se construye sobre sí misma casi hasta el infinito, llega al punto en que la ficción incide sobre la realidad. La repercusión más concreta que el ciclo ha tenido sobre la vida misma es, sin duda, la liberación de Héctor Chacón, protagonista de *Redoble por Rancas*. En 1971, a un año de publicada esa primera novela, Chacón purgaba una condena de veinticinco años en el penal del Sepa por su campaña en contra del Juez de Primera Instancia Francisco Madrid Salázar (el más terrible antagonista de los comuneros en las primeras cuatro novelas del ciclo, en el cual aparece con el apellido Montenegro), e indirectamente gracias a *La guerra silenciosa* fue liberado antes de cumplirla.

Todo comenzó con una carta que mandó a la revista *Caretas*, después de haber leído la nota en que Scorza agradecía una reseña favorable de *Redoble*. A partir del seguimiento que la prensa dio a este suceso se creó tal alboroto en Perú que finalmente Scorza fue a recogerlo en un avión enviado por el entonces

presidente, Juan Velasco Alvarado, a la cárcel de máxima seguridad donde se encontraba. Al bajar del avión el abrazo y el baile con que terminó el asunto ocupó las planas de los principales diarios.

Un caso que combina simbolismo político con demagogia es el que sucedió en 1975, cuando el general Morales Bermúdez, quien derrocó a Velasco Alvarado siendo su ministro de gobierno, sostuvo una conferencia para asegurar que la reforma agraria seguía en pie. Para ello reunió a su Consejo de Ministros en Rancas debido a que la novela de Scorza había convertido ese sitio en un símbolo de las luchas campesinas por la recuperación de tierras.

No obstante el afán de Scorza por afirmar que todo el contenido de las novelas es tal cual como sucedió en la realidad, sería absurdo creerle. Genaro Ledesma comenta: "Digamos en términos genéricos y muy simples que Scorza cuenta en sus obras lo que sucedió en un noventa por ciento y el diez por ciento, como novelista" (Modesta Suárez, en Forgues, 1991, p. 167). Es muy probable que el porcentaje sea más bajo:

Hay muchos casos de incompatibilidad entre la realidad histórica y la ficción que ejemplifican la creatividad fabuladora del novelista. Ilustremos con un ejemplo: con respecto a los trescientos cerdos hambrientos que en la novela [*Redoble por Rancas*] infestan los pastizales de la compañía estadounidense, conducidos por los comuneros de acuerdo al plan del personero don Alfonso Rivera, Kapsoli afirma que:

Confrontando los censos de la comunidad hallamos que estos animales no pasaban de ocho y por ende no podían haber actuado en la forma meteórica de 'movilización general'. Su incorporación está justificada, sin embargo, porque estos paquidermos eran prácticamente considerados enemigos perjudiciales para los pastos y ganados finos de la hacienda. [En *Puente-Baldoceda*, 1989, p. 49.]

En una ocasión cuando Scorza visitaba a los comuneros, se sintió indispuesto al conjugarse los más de cuatro mil metros de altura andina con el asma que padecía desde niño.

Los miembros de la comunidad lo atendieron hasta que se sintió mejor. La transformación que este hecho tiene hacia el interior del ciclo es otro ejemplo de cómo Scorza ficcionaliza la realidad, ya que casi al final de *Garabombo, el invisible*, cuando se avecina la masacre de los comuneros por parte del ejército —final ineludible de todas las novelas del ciclo— Scorza, a pesar de que no menciona su propio nombre, está presente entre ellos (p. 234). Ante la inminencia del peligro, Garabombo dispone todo para que él se salve, como único testigo que puede contar los sucesos (Teja, 1978, pp. 32-41).

Para poder comprender una relación como la que se ha descrito hasta el momento, es indispensable hacerlo a partir de sus principales elementos, es decir, de las categorías que la conforman, en este caso, los recursos estilísticos por medio de los cuales Manuel Scorza entreteje realidad y ficción, a pesar de que parezca haberlos descartado en vida:

- ¿Qué relación hay para ti entre estos dos términos, realidad y ficción?
—No hay ninguna diferencia entre fic-

ción y realidad. Creo que se trata de un concepto completamente europeo, siempre que supongamos que la "verdad" existe. [...] Además, en América Latina el límite entre realidad y ficción es desmentido a cada instante. [Campra, 1987: 176-177.]

No es la intención de este trabajo buscar nuevas categorías o profundizar en los conceptos que se utilizarán para desarrollar los recursos estilísticos de Scorza en los siguientes capítulos, por lo que serán definidos a partir de como se entienden comúnmente, luego entonces, el diccionario —tres en realidad, el de la Real Academia de la Lengua, el de María Moliner y el Corominas de etimologías—² será la fuente más indicada para formar las categorías de análisis. Se comenzará por ficción y realidad, pues son nuestro punto de partida.

²Las ediciones son *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 21 edición, Madrid, Espasa Calpe, 1992, María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Gredos, C.D. ROM, y *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1994. Como se trata de diccionarios se prescindirá de las páginas de las que se toman las citas.

De *realidad* existen las siguientes definiciones: La Real Academia nos habla de "Verdad, lo que ocurre verdaderamente" y "Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio". Mientras que María Moliner entrega esta acepción: "Cualidad de real; hecho de existir", así como "El mundo real, lo que existe".

Realidad tiene una polivalencia que varía casi con cada situación a la que se quiere aplicar, pero es indispensable delimitar el término, por lo que se denominará como realidad aquello que tiene o tuvo una existencia concreta y hasta cierto grado posible de verificar. De antemano resulta evidente lo rígido de esta definición, la cual además refleja un criterio occidental y se va a utilizar para novelas cuyo referente pertenece a una cultura que no lo es. Hay mejores definiciones de esta categoría como "la realidad es la forma como se vive el mundo",³ la cual resulta particularmente acertada para analizar el ciclo narrativo de Scorza, ya que sin duda él opinaba que la forma como los comuneros interpretan su

³Mónica Bucio, en conversación privada el 17 de febrero de 1998.

realidad es igual de válida a como se hace en cualquier otro punto del planeta. Pero, precisamente por la manera en que realidad y ficción se hilvanan en *La guerra silenciosa*, es necesario partir de una superficie firme —concreta y comprobable, que en este caso es la categoría de realidad— para poder llegar a los distintos niveles que maneja dicho autor.

Ahora, por estrecha que sea la relación de una obra ficticia con la realidad, ésta debe abordarse siempre con cuidado. Para poder alcanzar la justa dimensión de lo no real, es necesario subir a otro nivel, ascender al pedestal desde el cual se vislumbren mejor los diversos grados de la ficción.

PELDAÑO TERCERO
FICCIÓN DE DOBLE FILO

La Real Academia coincide casi literalmente con María Moliner en cuanto a la definición de *ficción*, pues el primer diccionario la trata de «invención, cosa fingida», mientras que el segundo como “invención, cosa imaginada” y, curiosamente, el Corominas no lo tiene entre sus definiciones. Se tomará como *ficción* la creación de un mundo sin existencia terrena (aunque sea a partir de otro que sí la tenga), como Scorza lo hace. Sin embargo, a diferencia de la realidad, en la cual algunos sucesos son comprobables, en la *ficción* no, por lo que para afianzar esta escurridiza categoría deberemos ver los diferentes niveles en que se presenta en *La guerra silenciosa*.

En los capítulos siguientes se verán diversos recursos estilísticos —paratextos, humor, tiempo— mediante los cuales Scorza une realidad con *ficción* pero, según Mabel Moraña:

[...] sin duda el recurso de mayor alcance es la utilización de la fantasía, que adquiere en la obra de Scorza una dimensión mucho mayor que en el resto de la literatura indigenista peruana. A partir de ella es que se efectúa, fundamentalmente, la interiorización, en el plano ficticio, de los procesos sociales que actúan como referente del relato novelesco. [Moraña, 1983, p. 177.]

Fantasia es como llama Mabel Moraña a lo que otros han llamado realismo mágico, neofantástico, real maravilloso o metaficción histórica,¹ sin embargo, Manuel Scorza no utiliza un nivel de ficción homogéneo, sino que éste varía y además lo suministra en distintas dosis. Para este trabajo se podría adoptar alguna de las categorías antes mencionadas elaborando un extenso árbol bibliográfico para justificar su uso. Se podrían, también, utilizar varios a la vez o incluso buscar sesuda-

¹Para una discusión teórica al respecto de estos términos cfr. Botton, 1995, Chiampí, 1983 y Llarena, 1998.

mente la invención de uno nuevo que conjuga todas las necesidades de análisis. Aquí encontramos el filo anverso de la ficción: al tratar de definirla es fácil cortarse con ella, y al mismo tiempo queda como un bisturí con el cual quien no esté de acuerdo puede viviseccionar el análisis realizado. Ante esta perspectiva, la opción más directa parece ser la mejor, por lo que sencillamente llamaré planos, niveles o grados a los tratamientos y sucesos que rebasan la realidad para enriquecer estéticamente la obra.

Ejemplos hay en todo el ciclo, como cuando a Niño Remigio le vuelan la tapa de los sesos con una ráfaga de metralleta y aparece una mata de geranios: metáfora, por la forma en que crece esta flor, de la masa encefálica ensangrentada que a la vez nos permite vislumbrar la manera que tenía Remigio de mirar el mundo (*Garabombo*, 235); o cuando el caballo de Agapito Robles se pone verde y habla con su jinete al acabársele la vida (*Cantar*, 161); o el caso de Silvestre, un personaje que persigue el misterio de Maca Albornoz y cuando en medio de una balacera está a punto de desentrañarlo recibe un tiro que extiende

su sangre sobre la roca como una enredadera de bugambilia que Maca aprovecha para escapar (*La tumba*, 142).

Scorza muestra una clara influencia de dos escritores en sus manejos ficcionales: Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier. En una entrevista declaró: "García Márquez propone la magia al servicio de un delirio imaginativo, ése es su gran mérito" (Bensoussan, 1975, p. 4). Varios de sus manejos fantásticos pueden hallar un referente en *Cien años de soledad*, por ejemplo, los ponchos en que la ciega Añada teje el porvenir de Yanahuanca con el manuscrito del mago Melquíades donde está escrito el destino de Macondo y los Buendía, una partida de póker entre el juez Montenegro y don Migdonio de la Torre y Covarrubias del Moral que dura 90 días en *Redoble por Rancas* guarda semejanzas con el duelo de glotonerías que se lleva a cabo entre Aureliano Segundo y Camila Sagastume, y son evidentes las resonancias de Remedios la Bella en Maca Albornoz, tanto en su belleza perturbadora como en su fin de ascensión a los cielos y transubstanciación religiosa.

El versado lector esperaría que a continuación se desarrollara una larga genealogía del término “realismo mágico” y el uso que Scorza hace de éste. Sin embargo, si dicho término fuera jabón, hace ya largo rato que se hubiera desvanecido por sufrir un uso tan continuo, pues a prácticamente toda manifestación literaria que se separe de la realidad, se le acostumbra poner este mote. Al mismo tiempo, es una categoría que se encuentra casi umbilicalmente unida al escritor colombiano antes mencionado. Si alguien lo duda, sólo necesita realizar una prueba de libre asociación —en la cual quien se somete a ella tiene que responder lo primero que le venga a la cabeza al proporcionársele una palabra o concepto—. El escéptico podrá probar al decirle al examinado “realismo mágico” lo primero que responderá será “Gabriel García Márquez” o alguna de sus obras. Debido a la ambigüedad que guarda tan gozoso concepto junto a esta vinculación casi indiscernible con un autor específico, es que he decidido prescindir de él.²

²En 1998 el Fondo de Cultura Económica publicó un libro de Seymour Menton, uno de los principales

Sin embargo, el manejo de lo fantástico que más caracteriza la prosa de Manuel Scorza es cuando lo conjuga con realidad. La siguiente frase de José Carlos Mariátegui, principal guía ideológico de Scorza, marca la pauta al respecto: “[...] la experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía” (Mariátegui en Yviricu, 1991, p. 256).

La primera vez que esto ocurre en el ciclo es en *Redoble por Rancas*, cuando describe cómo cambió el color en la piel de los serranos. Los hechos se desarrollan así: en Cerro de Pasco todos ostentaban rostros cobrizos hasta que “La Cerro” llegó. El humo de la fundidora comenzó a cambiar el color de los mineros y habitantes. Si un azul y una ama-

teóricos de este término, llamado *Historia verdadera del realismo mágico*. En él, Menton cita a Charles Werner Scheel quien se muestra reticente de “incluir bajo una sola etiqueta fascinante (realismo mágico) una producción internacional muy compleja” y de aplicar a la literatura los rasgos artísticos señalados en 1925 por Franz Roh a una corriente pictórica europea. Obviamente, Menton no está de acuerdo con esta opinión, pero esta razón se suma a las anteriores para que dicho término no será utilizado en esta tesis.

rilla se casaban, tenían un hijo verde. Scorza ilustra la intoxicación que causaban las emanaciones de la fábrica en los habitantes del lugar (*Redoble*, 99), con la inserción de un plano ficticio lo cual logra una denuncia más profunda que la sola mención de los hechos.

Mucho de lo que sucede en *La guerra silenciosa* tuvo o pudo haber tenido una existencia real por inverosímil que parezca. El manejo de estos hechos guarda un parecido muy cercano con lo que Alejo Carpentier conceptualizó como lo real maravilloso en el prólogo a su libro *El reino de este mundo*, en el cual narra una serie de eventos reales con absoluta fidelidad, a pesar de lo increíbles que puedan parecer.

En otro prólogo que el novelista cubano escribió, esta vez para la versión francesa de *Redoble por Rancas*, figura la siguiente frase: "más allá de las apariencias, nos revela un mundo cuyos impulsos secretos se manifiestan en una dimensión insólita, *magia de lo real cotidiano* vista con sensibilidad de poeta".³ Lo que subrayé en cursivas puede interpretarse como que el mismo Carpentier con-

sideraba dicha novela parte de lo real maravilloso. No es descabellado aventurar la tesis de que Manuel Scorza adopta conscientemente este tratamiento propio a Carpentier para relatar ciertos momentos de sus novelas.

Puente-Baldoceda argumenta, después de una larga disquisición, que este debería ser el término a utilizar para denominar lo suprarreal en la obra scorziana:

[...] sería más apropiado considerar lo sobrenatural en Scorza como manifestación de lo "real maravilloso" —concepto creado por Alejo Carpentier— porque se vincula estrechamente al pensamiento —llámese mítico, mágico, mitológico, mágico-religioso o salvaje— de las sociedades llamadas "primitivas" o "etnológicas", según la terminología acuñada —según Lienhard— por el «etnocentrismo» de la racionalidad occidental. [Puente-Baldoceda, 1989, p. 117.]

³Declaración del propio Scorza, en entrevista con Rojas Zea (unomásuno, 1978b: 18).

Aunque por las razones antes mencionadas no se adoptará como categoría única, éste es el manejo que entrelaza ficción y realidad de manera más fructífera en el campo de la denuncia social.

Manuel Scorza no utiliza este recurso de manera idéntica a Carpentier. La diferencia estriba en que este último siempre aclara que la visión mágica de los negros es falsa y da el referente para comprobarlo, como lo indican las cursivas del siguiente fragmento, cuando el líder negro Mackandal está siendo ejecutado:

Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las hondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.
—Mackandal sauvé!

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardas se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber en las casas y trepaba hacia los balcones y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que *muy pocos vieron que, Mackandal, aga-*

rrado por diez soldados, era metido al fuego , y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. [...]

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo". [Carpentier, 33.]⁴

Mackandal muere incinerado y los negros se quedan con la idea contraria: que sobrevivió y salió volando. En *La guerra silenciosa* hay numerosos pasajes en que los comuneros, como los negros ante la muerte de Mackandal, se hacen una idea colectiva distinta a cómo suceden los hechos. La diferencia estriba en que Scorza no otorga al lector la concesión de cotejar esa idea contraria de la realidad con referente alguno.

Si distinguimos los momentos en que el autor peruano emplea este recurso, parece que su objetivo preponderante de es postrar ante los ojos del lector los increíbles abusos

⁴Los subrayados, así como las subsiguientes cursivas que aparezcan en las citas, son míos a menos de que se indique lo contrario

cometidos por las autoridades del Perú, desde los hacendados hasta los presidentes, y su absoluta impunidad. "Incas, caciques, virreyes, corregidores, presidentes de la república, prefectos y subprefectos eran los mismos nudos de un quipus,⁵ de un hilo de terror inmemorial" (*Rancas*, 140). Aquí es donde se percibe el filo reverso de la ficción, pues una obra de esta índole tiene como meta y función incidir sobre la realidad.

Esta denuncia al poder despótico de los hacendados y sobre todo del Juez Montenegro comienza desde el primer capítulo de *Redoble por Rancas*. Es difícil no creer que un ciclo formado por cinco novelas no haya sido planeado de principio a fin, y siendo así, el contenido y tratamiento del capítulo que lo inaugura todo raramente serán casuales. La historia es la siguiente: en uno de los paseos que acostumbra dar por la plaza de Yanahuanca a las cinco de cada tarde, al juez Francisco Montenegro se le cae una moneda, la

⁵El quipus era un sistema de cordones de lana en el cual mediante nudos y colores los incas codificaban la más diversa información, pues igual con ellos llevaban los censos, la recaudación y distribución de las rentas del estado, que registraban noticias e historias.

cual permanece ahí durante un año entero sin que nadie se atreva a tocarla por pertenecerle a él, volviéndose punto de encuentro y motivo de falso orgullo, pues la supuesta honestidad oculta la cobardía de no tomar esa moneda, hasta que el mismo Montenegro la vuelve a encontrar un año después. Roland Forgues dice que esto denota un increíble fenómeno de psicosis colectiva del castigo sólo explicable por el poder ilimitado del juez (Forgues, 1991, p. 25). Refiriéndose a este capítulo, Scorza asegura en una entrevista de 1972 que narró una historia basada en la realidad (Fossey 1972, p. 10).

Otro caso singular es el del primer infarto colectivo registrado en la historia de la medicina, que sucedió en los Andes Centrales del Perú y que Scorza relata en el capítulo titulado "Curiosísima historia de un malestar de corazones no nacido de la tristeza", historia que tuvo lugar de la siguiente manera: Don Migdonio de la Torre Covarrubias del Campo del Moral, dueño de la hacienda El Estribo, envenenó a quince de sus peones que tenían intenciones de formar un sindicato. Luego envió un telegrama a la autoridad competente,

el juez Montenegro, diciendo que la muerte fue causada por un infarto colectivo. El Juez confirmó esta versión de los hechos y la Corte Superior ratificó el dictamen (*Redoble*, 92-98, 117-118, 120).

Por inverosímil que parezca esta historia, cuando en otra entrevista habla de lo desproporcionada que puede ser la realidad en América Latina, Scorza afirma que el patrón “presentó eso como resultado de un infarto colectivo y consiguió el reconocimiento de semejante explicación por la Corte Superior de Cuzco” (Waksman, 1978, p. 6).

El mecanismo de este comportamiento entre gobernantes y gobernados se entiende muy bien a partir del diálogo que sostienen el Prefecto del departamento y Fortunato, único miembro de la comunidad de Rancas que se opone al gigantesco cerco de alambre de la Cerro de Pasco Corporation. Fortunato le dice al Prefecto. “Está bien. Ya sé que es delito postrar el abuso”. (*Redoble*, 145). Buscar la justicia de quien debería impartirla viene a ser el crimen.

A lo anterior, el Prefecto le responde a Fortunato: “Hace años que soy autoridad. Yo

he servido en casi todos los departamentos. Nunca he conocido un indio recto. Ustedes sólo saben quejarse: mienten, engañan, disimulan. Ustedes son el cáncer que está pudriendo al Perú" (*Redoble*, 146). Resulta evidente que la situación es la inversa.

Al observar el comportamiento de quienes detentaban el poder esta frase: "La autoridad no da explicaciones; da órdenes" (*La tumba*, 229), adquiere su cabal significado. Por lo mismo, cualquiera que enfrentara al juez Montenegro podía caer preso por desacato al Poder Judicial (*Cantar*, 99). "¿De dónde sacó el Personero la idea de que la profesión de un juez es ejercer la justicia?" (*Redoble*, 171).

Esta relación de abuso e impunidad no es sólo local, sino que se extiende al resto del Perú. Lo que sucede en las comunidades de los Andes Centrales sirve de maqueta para mostrar lo que se reproduce a escala nacional y, a veces, subcontinental. La postura de las autoridades representa a la perfección la frase de González Prada que Scorza cita a través de Genaro Ledesma: "En el Perú donde se pone el dedo salta la pus" (*La tumba*, 39).

Al escalar hasta los secretarios de Estado está, por ejemplo, el ministro de Gobierno Elías Aparicio quien en una gira por la región promete regalar frazadas y carpas. Los comuneros llegan a trompearse por los regalos prometidos, aunque lo único que finalmente obtendrán del Ministro será la orden de su exterminio (*Garabombo*, 268-269).

Como se puede observar, Scorza racionaliza la información y no a lo largo de una novela, sino del ciclo entero. Por ejemplo, en *Garabombo, el invisible*, se informa al lector que Ignacio Masías, ministro de Agricultura de Manuel Prado, poseía más de cien mil hectáreas de tierras (p. 168). De que es ingeniero y de que eran suyas nueve haciendas, nos enteramos en *El Jinete Insomne* (p. 78), y finalmente en *La tumba del relámpago* sabemos que se ubican en Cerro de Pasco (p. 67) una de las cuales es invadida por los comuneros (p. 190). Scorza no dice todo lo que tiene que denunciar de golpe, sino poco a poco, sembrando las pistas que el lector hace germinar a lo largo de los cantares, con lo cual logra mayor contundencia y es una forma mediante la cual evita que su literatura caiga en el panfleto.

La colusión que existe entre autoridades y gamonales⁶ por los intereses que comparten, llega a un grado de absurdo tal que al ser invadida la hacienda del vicepresidente de Manuel Prado no sólo llaman al ejército sino hasta a la marina para defender un pedazo de tierra (*La tumba*, 150).

Esta colusión también se da entre los que están en el poder y el capital extranjero que toma forma en las compañías transnacionales. Para el caso de los Andes Centrales se trata de la ya mencionada Cerro de Pasco Co. Esta complicidad de poder es tan descarada que cuando la Guardia de Asalto llega a Cerro de Pasco, los oficiales se hospedan en el hotel que pertenece a la compañía (*Ibidem*, 204). El triángulo se cierra cuando nos enteramos que este emporio minero también es latifundista pues poseía 500 mil hectáreas de tierra divididas en 11 haciendas.

Scorza llega hasta la cima de ese enjambre de corrupción ventilando chismes histó-

⁶Nombre que reciben los latifundistas peruanos. La palabra se deriva de *gamonito*, una planta parásita que se desarrolla en las raíces de los árboles y se alimenta de su savia. No hacen falta mayores explicaciones sobre por qué se identificó a los hacendados con dicha yerba.

ricos como en el caso del presidente que, poco después del cuartelazo que lo llevó al poder, estuvo a punto de matar por atrevido a un embajador que había besado la mano de su mujer, la cual sólo atinó a gritar “¡Apolinario, Apolinario!” (*Redoble*, 121). Dos novelas más tarde (*El jinete*, 140), nos enteramos que el segundo nombre del entonces presidente Manuel Odría es Apolinario.

A pesar de lo inconcebible que resultan las masacres intestinas de una nación, como en el caso de la participación del ejército en docenas de desalojos, en las cuales cayeron más muertos que en todas las batallas que Perú libró con otros países. “Ocho guerras perdidas con el extranjero; pero en cambio, cuántas guerras ganadas contra los propios peruanos” (*Rancas*, 219). Dice el narrador hacia el final de *Redoble por Rancas*, cuando se acerca la primera masacre del ciclo y después de haber enumerado las derrotas con otros países.

La no declarada guerra contra el indio Atusparia la ganamos: mil muertos. No figuran en los textos. Constan,

en cambio, los sesenta muertos del conflicto de 1866 con España. El 3.º de Infantería ganó solito, en 1924, la guerra contra los indios de Huancané: cuatro mil muertos. [...] la isla Tauile y la isla del Sol se sumergieron medio metro bajo el peso de los cadáveres. [...] En 1924 el Capitán Salazar encerró y quemó vivos a los trescientos habitantes de Chaulán. [...] En 1932, el Año de la Barbarie, cinco oficiales fueron masacrados en Trujillo: mil fusilados pagaron la cuenta. Los combates de Manuel Prado también los ganamos: 1956, combate de Yanacoto, tres muertos; 1957, combates de Chin-Chin y Toquepala, doce muertos; 1959, combates de Casagrande, Calipuy y Chimbote, siete muertos. Y en los pocos meses de 1960, combates de Paramonga, Pillao y Tingo María, dieciséis muertos. [*Redoble*, 219-220.]

La violencia mundial y su transmisión inmediata a través de los medios masivos de comunicación hace que estas cifras no parezcan tan impresionantes numéricamente, de hecho no es común que Scorza mencione nú-

meros, pero su mérito radica precisamente en hacernos notar que es igual de terrible si fueron diez millones que si fue uno solo, como dijo Hemingway "Cientos de muertos es una cifra, un hombre muerto es una tragedia". Al ponernos en contacto con quienes fueran masacrados, Scorza hace que nos involucremos en su tragedia.

Esta larga cadena de abusos se da porque el poder desproporcionado de autoridades, hacendados y transnacionales encuentra un eslabón más en la ignorancia en que los comuneros se encuentran sumidos. La primera vez que detienen a Garabombo la policía de Lima lo interroga acerca de si hay comunistas en su tierra, a lo que responde que no, que sólo hay papas, camotes y otras legumbres (Garabombo, 78).

Al verse beneficiada de esta situación, la clase dominante tratará de mantenerla tal y como está, por lo que jamás fomentará la educación y los comuneros descubrirán como única alternativa de aprendizaje la cárcel. Esto resulta contraproducente dentro de la lógica absurda de Estado, ya que los rebeldes al régimen se armaban ideológicamente contra éste

en el lugar donde se pretendía que se doblegaran.⁷

“Pero en Pasco, como en todo el Perú, la cárcel es la universidad donde los rebeldes conocen otros rebeldes. Allí aprenden, dolorosamente, la lucidez” (*La tumba*, 136). El Nictálope y Garabombo son el mejor ejemplo. El primero conoce tras las rejas a los compañeros con los que trama el asesinato de Montenegro, y Garabombo se cura ahí mismo de su invisibilidad y aprende a utilizarla como arma en contra de los hacendados.

A tal grado llega lo provechoso de estar en la cárcel que Garabombo se refiere a su estancia en estas palabras:

—Es cierto que estuve encarcelado ¡Agradezco! La prisión es la mejor escuela. Allí los abogados y los políticos me abrieron los ojos y me enseñaron mis derechos. ¡Agradezco! Allí supe por

⁷Son numerosas las ocasiones en que durante el ciclo se mencionan los beneficios de la cárcel como escuela. Como no tiene sentido citar todos los párrafos, a continuación se mencionan las novelas y páginas donde aparecen algunos de los más notorios: *Redoble por Rancas*: 25; *Garabombo, el invisible*: 25, 34, 175-76; *La tumba del relámpago*: 45.

qué estaba preso. En la cárcel están enrolados los mejores hombres del Perú. ¡Los hacendados nunca están contentos! ¡Ojalá todos fuéramos a la cárcel para abrir nuestro pensamiento! [Garabombo, 100.]

Marta Lucía Nesta habla del servicio militar y la cárcel como lugares de iniciación, “[...] que aquí no indica el descenso del héroe, sino que es el lugar donde el héroe concluye su aprendizaje, se pone en contacto con ‘maestros’ o ‘guías’. Cuando regresa a la comunidad ya posee el don preciado: la conciencia” (Nesta, 1991, p. 91).

Esta aseveración es cierta en cuanto a que el servicio militar y la cárcel servían como experiencia iluminadora para muchos indios, un peldaño más hacia la lucidez. “En los cuarteles de Lima, los comuneros no sólo aprenden a usar armas: se enteran de sus derechos” (*La tumba*, 119). En principio no parece tan terrible que la instrucción militar sirva para que los comuneros aprendan. Scorza mismo estudió en un colegio militar, el Leoncio Prado en el que también estuvo matricu-

lado Vargas Llosa. La cárcel aparentaría ser una escuela mucho más aberrante, ya que en principio está destinada para quienes han cometido algún daño a la sociedad, mientras que el servicio militar es obligatorio para todos los varones del Perú. Sin embargo, si se toma en cuenta que la única relación entre las comunidades y el ejército es para ser masacradas por éste, resulta un centro pedagógico todavía más macabro. Este fenómeno también entra en la lógica absurda del régimen autoritario peruano, pues quienes adquieren conocimientos militares, serán fundamentales al organizar las recuperaciones de tierras.⁸

El aprendizaje aquí se da por medio de soldados como Garabombo, ex sargento de caballería, que cuando era instructor de movilizables mostraba a sus conscriptos por qué es mejor pertenecer a una comunidad que a una hacienda, así como la Constitución del Perú y el artículo 211 de la misma, el cual

⁸*La tumba del relámpago*, es la novela en que cristaliza este conocimiento y más se habla de los beneficios inesperados del servicio militar, en las páginas arriba citadas (119, 131, 246), y las siguientes: 181, 226, 233.

dice que los indios pueden expropiar tierras cuando no las tienen.

Parece que la tesis de Scorza en ambos casos es que el tipo de conocimientos adquiridos tanto en la cárcel como en el servicio militar será el que finalmente les servirá a los indios para triunfar en su lucha, pues los aleja del pensamiento mágico.

A pesar de que las autoridades escatiman la tierra antes que dársela a un indio para que la haga fértil, los mejores terrenos de los pueblos se reservan para obras y edificios prometidos por la demagogia del poder, que nunca llegan.

En casi todos los pueblos de Cerro de Pasco —y en casi toda la República Peruana—, los mejores terrenos del pueblo son solares insultados por las malolientes lluvias de las necesidades públicas. Esos terrenos son monumentos a la esperanza. La Municipalidad los reserva para prometidos, imaginarios edificios públicos. Cada vez que el Prefecto o el Diputado prometen una escuela o una posta sanitaria, el optimismo de la Municipali-

dad reserva un terreno. El Ayuntamiento y el pueblo asisten a la solemne colocación de la «primera piedra» de los edificios públicos. Nunca se coloca la segunda. El más modesto villorrio cuenta con docenas de “primeras piedras”: mercados, escuelas, postas médicas, oficinas agropecuarias, avenidas imaginarias ofrecen su única piedra al candor. El Perú íntegro es una primera piedra. [Redoble, 194.]

Al final de la primera novela el enfrentamiento entre dos universos humanos distintos llega a su clímax. “—¡Bandera es mentira! ¡Himno es mentira!” (Redoble, 234) exclama una mujer en el momento de enviudar durante la masacre de Rancas, pues para ellos la nación, el Perú, es una ficción mucho más absurda que los hechos recabados por Scorza puedan parecernos a nosotros. Esta primera piedra es el país entero como proyecto de nación; una promesa que no se cumple para los indios.

PELDAÑO CUARTO
PARATEXTOS

Es común que un autor preceda una obra con unas líneas antes del texto que adoptan la forma de un epígrafe, una dedicatoria o tal vez una nota; al final, en ocasiones, un epílogo. Éstos textos sueltos, que se ubican fuera del cuerpo de las novelas, son los paratextos.

Scorza acostumbra utilizar no uno, sino todos a la vez —por lo menos en las primeras novelas, aunque luego disminuye su uso— y, por lo general, su meta es subrayar que los hechos narrados son reales. Más que una intención, lo que Scorza manifiesta al reiterar una y otra vez en los paratextos de su obra que él sólo es un cronista de la realidad es un ímpetu casi desmesurado por lograrlo.

En algunas novelas, Scorza intercala cables de agencias noticiosas y desplegados de prensa como capítulos. Un ejemplo son los comunicados del Movimiento Comunal Peruano (MCP) y de la "Asociación de Criaderos de

Lanares del Perú” en *La tumba del relámpago*. Los documentos del MCP eran la única forma de llevar información a la capital del país para denunciar los hechos tal y como sucedían en Pasco, mientras que los de los hacendados eran una incitación al uso de la fuerza por parte del Estado. Ambos son importantes en el contexto de la novela, ambos se publicaron en las páginas del diario *Expreso* de Lima en la fechas en que ocurren los sucesos de la quinta novela, y ambos adoptan el formato de capítulos en la estructura de ésta, formando parte del tejido narrativo. Con lo cual este tipo de documentos se vuelve tan parte de la novela como cualquier otro fragmento, y no se consideran paratextos, sino otro impresos con una función precisa dentro del texto.

Descartadas estas inserciones, la atención se enfocará sobre el conjunto de paratextos, un material extraliterario sumamente rico el cual, además de permitir ahondar sobre sus propósitos, literarios o no, es el recurso estilístico más directo que este autor tiende entre realidad y ficción al interior de su obra.

Si todo prólogo, nota del autor, acotación en el ámbito tipográfico de la obra propicia el señalamiento de marcas específicas de la entidad conocida como escritor sobre su trabajo, poniendo en evidencia la problemática de sus intenciones y la posibilidad de reconstrucción de las mismas por parte del lector como tarea ingenua de mecanismos de identificación, de la misma manera, esos textos al margen podrían desempeñar una función especial en el ciclo de novelas de Scorza cuando se los encuentra situados antes o después de la narración en su sentido estricto, siendo plenamente solidarios de ella, parte integrante de su "ficción", al abrir o prolongar expectativas de lectura según los casos. [Rodríguez Ortiz, 1981, pp. 91-92.]

Las entrevistas y los paratextos son los únicos vínculos que el mismo Scorza tendió entre lo que cuenta en sus novelas y lo que asevera de ellas. Al leer las respuestas de Scorza cuando es entrevistado y confrontarlas con los hechos reales de su vida, resulta

evidente que el afán de este narrador por crear historias a veces se extendía a su biografía personal. Por ejemplo, Scorza siempre quiso parecer más indio de lo que era, pues aunque su madre era de la sierra, él era mestizo y costeño nacido en Lima, hijo de una familia urbana perteneciente a la clase media baja. Sobre la escritura de *Redoble por Rancas* una vez declaró que después de romper la quinta versión del manuscrito arrojó los pedazos y de la forma que adoptaron en el suelo se le ocurrió el carácter serpenteante del cerco, mientras que en otra declaró: "Un día la escribí de la primera a la última línea".¹ Scorza era consciente de su propia mitomanía, pues entre lo último que escribió se encuentra un artículo titulado "Fe de erratas". Como se indica en el nombre, su intención era rectificar algunas de estas falacias que había avalado. El texto apareció en el diario *El País* de España seis días después de su muerte.

¹Se puede corroborar en las entrevistas citadas en la bibliografía; estas declaraciones son respuestas a Albert Bensoussan en la entrevista realizada en 1975 (p. 4) y a González Bermejo, que aparece en Moraña, 1983, p. 175.

Por su facilidad para hablar de más en las entrevistas, éstas se vuelven un material poco confiable; prácticamente se convierten en otros textos de ficción. Restan los paratextos y de ahí su importancia; igual hay que tratarlas con hartó cuidado, pues no existe ninguna garantía de su absoluta veracidad.

Los paratextos son el acceso más directo a la realidad y la ficción en la obra de Scorza pues al ponerlos antes y después de cada novela, es obvio que el autor quiere dejar al lector un mensaje especial. No se trata solamente de algún dato que pudiera dar en el transcurso de la historia, sino de algo que el posible receptor debe tener presente desde el momento mismo de comenzar a leer, o que debe quedarle marcado cuando termine la novela.

La totalidad de paratextos en *La guerra silenciosa* es la siguiente:

Redoble por Rancas

a) Subtítulo. *Lo que sucedió 10 años antes de que el Coronel Maruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*

b) Dedicatoria a su esposa: *Para Cecilia, siempre.*

- c) Epígrafe de Milan Kundera: *Tout sera oublié, et rien réparé.*
- d) Noticia (que a continuación se detalla).
- e) Nota periodística sobre las ganancias de la Cerro de Pasco Co. Del 4 de noviembre de 1996.
- f) Epílogo del 24 de junio de 1983, sobre el destino de varios personajes del ciclo en la realidad.

Garabombo, el invisible

- a) Dedicatoria a sus hijos "Mañuco" y Ana María: *Para que leyendo esta historia comprendan que el mejor trabajo es el que hacemos por los demás.*
- b) Noticia sobre la veracidad de la masacre de 1962, en la cual murieron miles de hombres.

El jinete insomne

- a) Dedicatoria a su padre: *A papá, donde esté.*
- b) Pie de página (p. 160), único en el ciclo y utilizado por el autor con el fin de subrayar la veracidad de un pasaje: *El texto del Título que se cita en el libro sigue el original expedido por la Audiencia de Tarma en 1705.*

c) Postscriptum: 24 de diciembre 1974. Reproduce una noticia periodística publicada en *El Comercio* de Lima, en la que un enviado de este diario va con los campesinos a la sierra para investigar un litigio de tierras.

d) Nota periodística del 26 de mayo de 1977.

e) Información escrita en París en 1974, que dice, entre otras cosas, : *Los hechos, los personajes, los nombres y las circunstancias de este libro son auténticos*", menciona las fuentes que los inspiraron para ciertos elementos de la novela y termina encadenándola con el siguiente cantar.

Cantar de Agapito Robles

a) dedicatoria a su hermano César Calvo, *que me ayudó a encender el poncho de Agapito Robles.*

La tumba del relámpago

Ninguno.

Como se puede ver, hay distintos tipos de paratextos. Los que más se repiten son las *dedicatorias*, seguidas de las *noticias e informaciones*. Las primeras son la manera en que el autor le obsequia la obra a alguien; en este

sentido no son tan importantes para adentrarnos en la relación entre realidad y fantasía; en todo caso ayudan a construir el perfil del autor al mostrarnos quién era la gente que sentía más cercana y con qué intención o mensaje les dedica su obra.

Noticias e informaciones son los paratextos fundamentales pues dicen y aseguran, de una manera más directa que si estuvieran dentro de la novela por situarse en sus confines, que todo lo que vamos a o acabamos de leer es cierto, lo cual generalmente enfatizan mediante datos que proporcionan sobre la situación actual de los personajes o el destino final que tuvieron. Esta información además da la idea de que el ciclo, como una forma de vida autónoma, sigue escribiéndose solo, sin la intervención de su autor; ésta es la esencia del último paratexto que Scorza agregara al ciclo seis meses antes del accidente aéreo.

Los agregados que la realidad hace a las cinco novelas son un rasgo característico del ciclo, pues Jean-Marie Lassus menciona un caso similar a partir de la "Información" que aparece en *El jinete insomne*;

Nos enteramos también de que la novela vuelve a la realidad: el que Exaltación Travesaño siga reclamando en 1974 las tierras de su comunidad nos muestra que estas rebeliones son cíclicas e interminables porque el problema no ha tenido solución. [Lassus, 1989, p. 121.]

No es indispensable ver cada paratexto de las cinco novelas para entender la función que cumplen dentro del ciclo. *Redoble por Rancas* es un caso paradigmático para su estudio, no sólo por ser el cantar que cuenta con mayor número de ellos, sino porque entre el primero y el último existe la mayor distancia temporal (1970 - 1983), asimismo, porque es la única ocasión en que Scorza quitó un paratexto que sólo apareció en la primera edición de la novela y agregó un último que funciona como corolario para todo el ciclo.

Un breve análisis y comentario de este recurso estilístico permitirá encontrar el objetivo de Scorza al usar los paratextos con tal profusión, por qué los utiliza más en las primeras novelas y disminuyen hacia el final, y

cómo ayudan a relacionar realidad con ficción y, así, literatura con lucha social.

Redoble por Rancas se publicó en 1970 gracias a que resultó finalista de ese año en el premio literario convocado por Editorial Planeta. El título completo de la novela era el siguiente: *Redoble por Rancas: Balada 1. Lo que sucedió diez años antes que el Coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche*, pero en las siguientes ediciones el título sólo continuó hasta *Balada 1*.

En una reseña de 1975 a partir de esa edición de Planeta, Augusto Tamayo proponía tomar este paratexto como punto de partida para analizar la novela:

Partamos del epígrafe general que indica, dentro de su laconismo, la tragedia y el humor: 'Lo que sucedió diez años antes que el Coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche'. Con él envuelve la segunda balada, aun antes de principiar a relatarnos la primera". [Tamayo, 1975: 690.]

Aquí Tamayo asevera que dicho "epígrafe" sirve como un vínculo que el autor crea desde esta primera novela con la siguiente

Garabombo, el invisible, antes de que sea publicada. Así, los paratextos sirven, entre otras cosas, para relacionar las distintas novelas que forman el *corpus* del ciclo.

Nunca se podrá saber con certeza el porqué de esta eliminación, pero dicha frase jamás volvió a aparecer en ninguna otra edición de la *Balada 1*. Una posibilidad es que Scorza haya cometido una equivocación: si el ciclo abarca sucesos que van del 59 al 62, no puede hablarse de un cementerio fundado diez años después, sobre todo si el segundo panteón de Chinche se forma posteriormente a la matanza de *Garabombo, el invisible*, un año después de los sucesos de Rancas, en 1962. La fundación del cementerio estaba prevista y aparece con las mismas palabras, pues leemos en una carta póstuma que el Niño Remigio, personaje con funciones de patiño, escribe al descubrir que el ejército se avecina para reprimir a los comuneros: "que la Guardia de Asalto de su digna presidencia se dirige a fundar un segundo cementerio en Chinche". Es difícil pensar que en un ciclo tan bien concebido de principio a fin hubiera una falla de tal magnitud. Puede que se haya trata-

do de un simple juego de fechas—descartado posteriormente por el autor— para reiterar la idea de que el paso del tiempo lineal es cuestionable dentro de la cosmovisión india.

Scorza abunda en diferentes tipos de paratextos, pero no acostumbra apadrinar cada novela con fragmentos de sus autores favoritos. La frase de Kundera: *Tout sera oublié et rien sera réparé* (Todo se olvidará y nada será reparado) es el único epígrafe que Scorza utiliza en el ciclo. Esta cita además resume la intención primigenia que lo lleva a escribir la serie de cinco novelas: darle memoria a un hecho condenado al olvido.

En el transcurso de esta tesis ya ha sido citada en contextos diferentes la siguiente "Noticia". A continuación se cita una vez más, completa, debido a la importancia que tiene como puerta a todo el ciclo y puente entre realidad y ficción. Acerca de ésta Mabel Moraña afirma: "La 'Noticia' inicial de *Redoble por Rancas* tiene la doble función de servir de apertura a la ficción y de fijar la "verosimilitud" de los hechos que se congregan en su base" (Moraña, 1983, p. 176).

Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. Los protagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza, casi tienen aquí sus nombres verdaderos.

Héctor Chacón, El Nictálope, se extingue desde hace quince años en el presidio del Sepa, en la selva amazónica. Los puestos de la Guardia Civil rastrean aún el poncho multicolor de Agapito Robles. En Yanacocha busqué, inútilmente, una tarde lívida, la tumba de Niño Remigio. Sobre Fermín Espinoza informará mejor la bala que lo desmoronó sobre un puente del Huallaga.

El doctor Montenegro, Juez de Primera Instancia desde hace treinta años, sigue pasándose por la plaza de Yanahuanca. El Coronel Marroquín recibió sus estrellas de General. La "Cerro de Pasco Corporation", por cuyos intereses se fundaron tres nuevos cementerios, arrojó en su último ba-

lance, veinticinco millones de dólares de utilidad. *Más que un novelista, el autor es un testigo.* Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades, demuestran que *los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad.* Ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres, han sido excepcionalmente modificados para proteger a los justos de la justicia

M.S.

[Scorza, 1970, p. 7.]

Las cursivas se han puesto para señalar las partes —considerables para la cantidad de líneas que forman esta Noticia— en las cuales la intención testimonial se manifiesta con mayor claridad. En el primer fragmento subrayado se tiene que al autor se asume como cronista, es decir, relata las cosas como ocurrieron sin inventar nada. En el segundo, que casi todo mantiene el mismo nombre que ostenta u ostentaba en la realidad, por lo que puede ser confirmado. En el siguiente, el au-

tor reitera su papel como fuente que puede relatar lo que sucedió, se sitúa en el mismo papel que las fotografías y las cintas, es una especie de documento fidedigno. Finalmente, el último subrayado es el núcleo duro de toda esta reiteración, el argumento que le da tanta importancia a esta noticia. Por más que Scorza exagere o utilice la ficción, jamás podrá alcanzar la realidad tal y como esta ocurrió.

Se ha mencionado ya la influencia de Carpentier sobre Scorza, la cual también se refleja en los paratextos con los cuales ambos anteceden sus novelas. Los cuatro subrayados en la "Noticia" de Scorza prácticamente sintetizan todo el prólogo de Carpentier; la última frase de éste es: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?", mientras Scorza asevera en su primera línea: "Este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria..." No es descabellado pensar incluso que la «Noticia» que precede a *Redoble por Rancas* viene a ser el equivalente del prólogo de Carpentier a *El reino de este mundo*. Aunque uno se explaya más que el otro, ambos auto-

res lo utilizan para establecer la mimesis, al decir que lo que cuentan es verdadero, confirmando por medio de nombres verídicos, documentos y cronologías.

Por último está el "Epílogo" que escribe en 1983. En éste hace mención a varias de las repercusiones que sus novelas tuvieron en la realidad: la liberación de Héctor Chacón, una demanda por difamación y calumnia que le levantó un subprefecto al sentirse identificado, pero sobre todo, el fusilamiento de Pepita Montenegro —que sobrepasaba en maldad a su marido y cuyo nombre real era Alcira Benavides de Madrid— por combatientes de Sendero Luminoso en la plaza de Yanahuanca, comunidad donde se desarrollan varios de los conflictos principales del ciclo. En este paratexto reitera que el ciclo seguirá siendo escrito por la realidad. "Indiferente a la voluntad del autor, la realidad de la que nacieron estas novelas sigue (y acaso

En términos coloquiales la mimesis es el contrato que se establece entre un autor de ficción y su lector; el primero va a contar una mentira que el segundo está dispuesto a seguir, siempre y cuando esté bien contada. Para una definición más académica, cfr. Beristáin, 1995.

seguirá) escribiendo capítulos que nunca figuraron en *La guerra silenciosa*".

Con los paratextos Scorza proporciona al lector un vínculo hacia su obra; una puerta, un puente o incluso un tobogán para que se deslice de manera inmediata a lo que ocurre en la novela y para que mantenga la certeza, no importa qué obstáculos el mismo autor le ponga enfrente, de que todo lo que está leyendo es verdadero.

De esta manera logra insistir en la causa con la que su literatura está comprometida y encuentra la mejor licencia para extenderse libremente en los recursos literarios que sirven para realzar la belleza de su obra. Al recurrir a paratextos que insisten en la realidad de lo contado, Scorza puede darse el lujo de relajar los límites de lo verosímil dentro de la novela, pues ha enraizado la mimesis desde la primera "Noticia", y a partir de ahí, todo está permitido

PELDAÑO QUINTO
HUMOR

*Si quieres decir la verdad
a la gente, es mejor que les
hagas reír, de lo contrario,
te matarán.*

George Bernard Shaw

El humor, cuyas consecuencias inmediatas pueden ir de una carcajada fácil a una sonrisa reflexiva, es una de las constantes estilísticas de Manuel Scorza y su manejo no deja de asombrar en un tema como las masacres indígenas. Emplearlo de manera tan hábil aleja su obra de la solemnidad y del realismo duro, casi naturalista, que permea la mayoría de la literatura indigenista.

La ironía, la parodia y la sátira, son recursos retóricos que le imprimen a la novela neoindigenista de Scorza un tono humorístico y socarrón que es

una innovación radical en comparación con la actitud grave y trágica de la tradición indigenista" (Puentes-Balceda, 1989, p. 77).

En este punto hay consenso entre quienes lo han analizado dentro de la obra de Scorza, por ejemplo, Tomás G. Escajadillo habla de cómo utiliza "el humor, licencias poéticas audaces y pinceladas irónicas para un 'material' que siempre fue narrado con la más absoluta seriedad, casi con solemnidad" (Escajadillo, 1978, p. 189). Mientras que Darío Puccini argumenta que "[...] las ha despojado [a las reivindicaciones de las comunidades indias] de ese misterio y de esa apariencia sacra con que una literatura pietista y paternalista las había envuelto por un tiempo" (Puccini, 1986, p. 71).

Pero el humor dentro del ciclo es, ante todo, la manera más cruda y directa de poner la realidad en evidencia. Para profundizar en este recurso estilístico, su uso y efectos, es necesario subdividirlo, ya que Scorza utiliza el humor negro, la ironía y el sarcasmo. El grado de incisión y de presencia de cada

uno varía en las cinco novelas, pero su principal función es poner en evidencia a las autoridades despóticas y sus abusos.

El análisis que Mijail Bajtin dedica a la obra de Rabelais muestra el valor fundamental que tenía la risa en el medievo y el Renacimiento: “la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre[...]”. Sin embargo, a partir del siglo XVII esta concepción de la risa se trastorna y se le toma como algo superfluo sin ninguna de las características anteriores, cayendo en el falso supuesto de que “lo que es esencial e importante no puede ser cómico” (Bajtin 1990, p. 65).

Bajtin desarrolla asimismo otra faceta fundamental de la risa, la que implica la superación del miedo, pues ésta nunca ha sido empleada por la violencia ni la autoridad, nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo, tampoco pudo nunca oficializarse, y siempre ha sido un arma de liberación, pues en palabras de Herzen, a quien cita, “La risa contiene algo revolucionario” (*Ibid.*, 86-89).

En la novela indigenista y en general de corte social permanece vigente el mismo principio acartonado del siglo XVII acerca de la risa. Scorza por el contrario rescata los valores que se le atribuían en el Renacimiento, pues otorga a la risa su justo valor revolucionario, no en balde comentaba "La risa es también un arma que, siendo muy poderosa, no cuesta nada: es el arma de los pobres" (Bensoussan, 1975, p. 4), pero esta carga humorística no le resta ni un ápice de seriedad a lo que cuenta, sino al contrario, lo enriquece.

Las razones por las que el autor de la pentalogía andina utilizaba el humor son claras:

He seguido siempre ese tono conversacional que mezcla realidad y fantasía, tragedia y comicidad. Esto es deliberado. El humor es el único modo de aliviar una historia tan trágica. Esto me lo enseñaron los clásicos y nos lo repite la realidad. En el Perú la gente es muy graciosa, aun en las cárceles, muy cerca de la tortura, he visto a la gente reírse: es una manera de enfrentarse al absurdo. [*Idem.*]

Según el diccionario de Maria Moliner el humor es la "Cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de cómico o ridículo en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia". Scorza utiliza el humor no con malevolencia pero si con malicia, para denunciar los abusos, dejar bien claro a qué se refiere y mantener al lector atento.

El humor se manifiesta pícaramente en otro aspecto en las novelas de corte social: el tratamiento abierto y desenfadado que Scorza le da al sexo. Aquí el uso del humor permite al lector ahondar en la personalidad de los personajes y así acercarlo a ellos. Por ejemplo, cuando menciona que el cura de la región, el Padre Chasán, tiene un chancro de dudoso origen en cuanto a que no sabe quién de tantas pudo habérselo pasado (*Jinete*, 101); o que el personaje con retraso mental que se caracteriza por un onanismo público y constante tenga el sobrenombre de Brazo de Santo (*Garabombo*, 66.)

En las dos primeras novelas del ciclo los nombres de los camiones que transportan a los protagonistas tienen rasgos de humor muy claros que además introducen una caracte-

rística particular de Scorza. En la primera novela Fortunato se apresura a llegar a Rancas para prevenirla sobre la llegada del ejército; para lograrlo toma de Huánuco el *Así y todo me quiere tu hermana*, para luego subirse en el *Yo también fui último modelo* (Capítulo 32). En *Garabombo, el invisible* el protagonista homónimo regresa a Chinche, su comunidad, en el *Me ves y te acomplejas* (p. 175). Hacia el final de la novela, después de la masacre aparece el *No se gana, pero se goza*, camión que transportaba pan y cuyos tripulantes son obligados a detenerse y cargar los cadáveres recientes (p. 259).

Estos nombres son tomados de una realidad que no es tan simpática como ellos mismos.

Cuando yo estuve en Cerro y la policía me apresó, me llevaron en un camión lleno de prisioneros. ¿Sabes cómo se llamaba el camión? *Yo también fui último modelo*. Y detrás venía otro vehículo viejo y vacilante que se llamaba *Así es la vida* " (Bensoussan, op. cit, p. 4).

Al contraponer datos graciosos con hechos desoladores, el autor logra un efecto de comicidad trágica.

Por otro lado hay situaciones intrínsecamente cómicas, propias a la comedia de enredos, como las que aparecen en *Cantar de Agapito Robles*, provocados por Maca Albornoz con los altercados que ocasiona entre hacendados y autoridades (capítulos 9 y 11), con los cuales altera el orden establecido por los notables, quienes se vuelven sus pretendientes enloquecidos, abandonan a sus familias para luego ser plantados y desplantados, “vestidos y alborotados”, al grado de hacer necesaria la intervención de las Fuerzas Armadas.

Hay otras donde las situaciones se vuelven cómicas por la forma en que son narradas. Cuando el superintendente de la Cerro de Pasco, Harry Troeller, le corta la luz a la comunidad, Scorza pinta la situación de la siguiente manera:

El pueblo furioso se dividió entre los que decían que-para-qué-carajo-nos-metemos-con-los-gringos y los que

sostenían qué-bueno-que-por-fin-comience-la-pelea. En el segundo bando se alineaban los flechados por Cupido. La oscuridad crepitaba de besos. Las muchachas salían a comprar pan: volvían con un hijo. [*Redoble*, 185.]

Un caso especial es el de Niño Remigio, personaje en el que convergen defectos físicos y mentales con una cierta sabiduría, cuya suma da como resultado cartas como la siguiente, siempre dirigidas al Sargento Cabrera, quien encabeza las fuerzas armadas del puesto militar:

Queridísimo sargento:

Estando preso creo que es inútil que oculte mi identidad: soy yo.

[...] No es que yo piense que la policía acepte sobornos, pero sí caballos, putas, terrenitos y regalos. Y ¿qué mejor regalo que un pavito?

Simpático sargento: el pavo fue recibido con aplausos. El suscrito también, pero en el culo. [...] A mí me metieron en el calabozo y al pavo al horno. [...] Si el Presidente de la República está libre, ¿por

qué estoy yo preso?

Distinguidísimo Capitán: Mi Capi: usted se merecía este ascenso. Usted es justo, honrado y nunca acepta regalos. El pavo no lo aceptó porque me lo quitó el cabo Minches. (Entre paréntesis, ¿cómo estaba la pechuga? Porque hasta aquí llegó un olorcito de chuparse los pies.)

[...] ¿Por qué no está preso el Presidente de la Corte Suprema? Hay juicios en el Perú que duran cuatrocientos años. Hay comunidades que reclaman sus tierras hace un siglo.

¿Quién les hace caso?

¿Por qué no está preso el juez Montenegro?

¿Porqué no está detenida la justicia? Y sobre todo, ¿por qué no está preso usted? Si se la da de macho, métase preso. Usted sabe que es culpable. Y en cambio, yo sé que no soy culpable. Teniente: si usted sigue paseándose por el Puesto mordiendo una pata de pavo y sin contestarme, lo vuelvo a degradar.

Alférez: le doy treinta segundos. O me da la pata de pavo o lo reduzco a su verdadera condición.

Guardia Cabrera: usted no es ni siquiera un hombre inferior, es un vegetal superior. [*Garabombo*, 55-57.]

Jorge Yviricu define con precisión el objetivo que cumplen estas cartas: "Los escritos de Remigio, aunque de tono francamente humorístico, resultan ser la crónica de la rapacidad militar, de la corrupción administrativa y social imperantes en el distrito" (Yviricu, 1991, p. 250).

Si oscurecemos los tonos, tenemos que para el Diccionario de la Real Academia Española el humor negro es: "Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, *contemplados desde otra perspectiva*, piedad, terror, lástima o emociones parecidas". La definición resulta atinada para ver la diferencia, pues la demás literatura indigenista analiza las cosas desde esa *otra perspectiva* con la intención de causar directamente lástima o piedad, mientras que Scorza las consigue por el camino alternativo del humor.

En *Redoble por Rancas*, por ejemplo, se lleva a cabo una carrera de caballos. Todos los jinetes diestros se inscriben, pero cuando

Montenegro decide competir para todos resulta obvio que la carrera la ganará él, así que los concursantes intentan desistir, sin embargo, el que lo hiciera sería arrestado y “Sólo tan oportuno recuerdo del espíritu olímpico retuvo a los inscritos” (*Redoble*, 54).

En la misma novela, cuando Héctor Chacón mata al asesino contratado por Montenegro para liquidarlo, Amador Cayetano (a) el Cortaorejas, Scorza narra de la siguiente manera el regreso de su cadáver, que el Juez recibe en su propia casa con toda pompa “Así, Amador ingresó en la provincia como ciertos políticos: en hombros. [...] Se cumplió así con el Cortaorejas el destino de los grandes artistas: muerto se le abrieron las puertas negadas en vida” (*Redoble*, 187). Nótese cómo aquí los dos puntos y la predisposición que crean hacia lo que sigue son fundamentales para lograr el efecto del humor negro.

El capítulo 32 de esta novela es, como ningún otro, significativo en cuanto a los manejos humorísticos de Scorza, por lo que saldrá a colación varias veces. Al comandante Vaudenay, encargado en la vida real de dirigir las masacres, Scorza lo bautiza como

Bodenaco, por medio de dos apodos le agrega los atributos de “el Carnicero” y “el Cumplidor”, y al narrar sus acciones los va alternando. Las implicaciones de ambos apodos tiene una fuerte carga de humor negro, pues ambas se refieren a los “desalojos” –sangrientas expulsiones de comuneros— que llevó a cabo (el Carnicero), y a la sangre fría con que los ejecutó (el Cumplidor).

La ironía, por ser una figura retórica,¹ cuenta con más definiciones. “Manera de expresar una cosa, que consiste en decir, en forma o con entonación que no deja lugar a duda sobre el verdadero sentido, lo contrario de una cosa. (Figura retórica)”, según María Moliner, y según el Diccionario de la Real Academia Española “Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario a lo que se dice”.

De acuerdo con Friedhelm Schmidt, “La función de la ironía consiste en denunciar la arbitrariedad de los poderosos y en poner en ridículo el oportunismo de los pequeños burgueses”. (Schmidt, 1991, p. 242). Ada María

¹Figura que altera el significado de las expresiones por lo que afecta al nivel semántico de la lengua [...] el cambio producido por el tropo es de significado. (Helena Beristáin, 1995: 487-488)

Teja profundiza sobre el papel de la como recurso para llegar a la verdad:

En este sentido la ironía de Scorza se acerca mucho al espíritu de la ironía socrática, porque su fin es desencubrir dialécticamente la realidad. Este conocimiento a través del proceso dialéctico llega a eliminar las máscaras del poder y la ideología. La ironía en Scorza revela además que su actitud ante la realidad es de tipo moral y se expresa como indignación civil. [Teja, 1978, p. 263.]

En *Cantar de Agapito Robles*, el deslumbrante personaje de Maca Albornoz se rodea de un séquito de retrasados mentales; los nombres de sus integrantes son todos de oficiales del gobierno en turno y héroes del ejército:

Así, a un enano que padecía la incurable costumbre de robar caramelos, lo motejó general Prado. Un barrilito de grasa que arrastraba una pierna resultó el Coronel Balta. Dos cretinos

de Chacayán ascendieron a General La Mar Y General Gamarra. Un retaco de cuello arbolado por el bocio acabó en el Mariscal Ureta. Y no obstante mis súplicas, no hubo manera de cambiarle el apellido a un estúpido que ella juramentó como el Presidente Piérola. Pocos días después adoptó al Opa Leandro y a Brazo de Santo, quienes— pese a ser tan babosos como su superiores jerárquicos— nunca pasaron de comandantes. [*Cantar*, 41.]

La anterior, aunque nunca expresada directamente, es la opinión implícita de Scorza sobre estos personajes de la vida real.

Para mostrar la actitud del gobierno con respecto al reclamo de los comuneros por sus tierras, Scorza saca a relucir este comentario del entonces presidente (Manuel Prado) quien llevaba a cabo la política de los desalojos, comentario que por su origen y profundidad resulta más efectivo que denostar a su autor:

“Así vivimos durante la segunda presidencia de ese simpático humorista que, en un raptó de inspiración, des-

tiló esta gota de elixir filosófico: 'En el Perú —precisó el Presidente Prado—hay dos clases de problemas: los que no se resuelven nunca y los que se resuelven solos'. La incultura de los campesinos impidió la propagación de tan interesante axioma filosófico. [*Redoble*, 231.]

La ironía también se manifiesta en comentarios como el siguiente: "Pero entre 1900 y 1911 en el Putumayo se arrancaron 4,000 toneladas de caucho a costa de 30,000 huitotos. Buen precio: siete vidas por tonelada" (*Redoble*, 219).

Un capítulo cuyo contenido entero es irónico es el 26 de *Redoble por Rancas*, en el cual hace su aparición un "desconocido virus" que impide a las autoridades ver cómo la Cerro de Pasco se apropiaba de inmensas extensiones de tierras por medio del cerco de alambre.

Nunca se supo por qué una epidemia azotó Cerro de Pasco. Un desconocido virus infectó los ojos de los habitantes. Aparentemente, las víctimas goza-

ban de la integridad de su visión, pero un novedoso daltonismo les escamoteaba algunos objetos. Un enfermo capaz de señalar, por ejemplo, las manchas de una oveja a un kilómetro, era incapaz de distinguir un cerco situado a cien metros. [*Redoble*, 180.]

Para el susodicho virus propone las siguientes causas:

Se murmuraba que el virus provenía de la selva. Muy posible. Cerro de Pasco es un paso obligado para los camiones que transportan fruta de Tingo María a Lima. ¿Era la fruta? La gente pobre, los hijos de los mineros, desconoce el sabor de las papayas y manzanas. Los Notables se deleitan con la frescura de los melocotones y la dulzura de los plátanos de Tingo María. Quizá por ello les afectó el virus. [*Idem*]

Éstas causas son todavía más irónicas en cuanto aluden a una situación de desigualdad: la alimentación que festejaban los notables, frente a la deficiente nutrición de los comuneros.

El sarcasmo es la suma de la ironía y el humor negro. Tiene la misma función que la primera en tanto recurso retórico, y la carga de amargura del segundo llevada al extremo. Lleva algo de reclamo y de ardor. No por nada el Diccionario de la Real Academia la define como "Ironía amarga con que alguien se queja de una cosa", y María Moliner lo hace como "Burla sangriente, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a personas y cosas. Figura retórica que consiste en emplear esta especie de ironía o burla".

Como ya se mencionó, el capítulo 32 de *Redoble por Rancas* es paradigmático en el uso del humor, particularmente del sarcasmo. En él Scorza contrapuntea las acciones del comandante Bodenaco con las que Simón Bolívar llevó a cabo más de 130 años antes.

Así las cosas, una mañana, Guillermo el Cumplidor se detuvo en la bifurcación del camino entre Cerro de Pasco y Rancas. Guillermo el Carnicero descendió del jeep. [...] En ese lugar, algo así como cincuenta mil días antes, otro jefe detuvo a su tropa: el General Bolívar, la víspera de la Batalla de Ju-

nín, librada en esa pampa. Minutos más, minutos menos, casi a la misma hora, Bolívar contempló los verdosos techos de Rancas. [*Redoble*, 214-215.]

Lo mismo sucede con la enumeración de las guerras peruanas: de 11 sostenidas con el extranjero ocho fueron perdidas, pero todas las emprendidas contra los indios fueron ganadas, lo cual en buena parte se le debe a Bodenaco, pues: “Gracias a su valerosa labor durante ese sexenio se enfriaron más cadáveres que en nuestra épicas batallas (la mitad de los muertos de la batalla de Junín y el doble de los héroes de la batalla del Dos de Mayo incluyendo las bajas españolas, dos de ellas de cólico)” (*Redoble*, 214).

En esta modalidad del humor también entra la alusión que el narrador hace a la conversación que San Martín y Bolívar tuvieron en Guayaquil, cuyo contenido la historia desconoce, cuando narra el encuentro entre dos de los personajes más oscuros del ciclo. “Se encerraron en el despacho. Lo que don Migdonio de la Torre y don Francisco Montenegro conversaron durante los siguientes sesenta

minutos se desconoce, como se ignora lo que San Martín y Bolívar parlamentaron en Guayaquil". Y unas líneas más adelante, cuando se les une el sargento Cabrera, con respecto a lo que discutieron: "permanece también en el misterio como en neblina histórica permanece lo que Napoleón y Alejandro I discutieron en la celeberrima balsa" (*Redoble*, 117).

Todo esta enumeración y confrontación histórica de rasgos paródicos a fin de cuentas es sarcástica pues toda ella guía a la frase devastadora que resume la situación de los comuneros en el Perú: "Bolívar quería Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¡Qué gracioso! Nos dieron Infantería, Caballería, Artillería" (*Redoble*, 228).

Oscar Wilde decía, "Los escritores encuentran la realidad cruda y la dejan sin cocer". Esto es precisamente lo que Scorza lleva a cabo mediante el humor. En una ocasión que se le preguntó por qué practicaba con tal profusión el humor negro, respondió "El estilo practica el humor negro porque la sociedad lo practica cruelmente" (Bensoussan, op. cit., p. 4).

Puente-Baldoceda postula que el narrador se vale de los recursos retóricos para re-

velar el trasfondo ideológico de los diferentes discursos y denunciar el abuso de los aparatos represivos (Puente-Baldoceda, 1991, p. 5). En el siguiente fragmento que precede a la masacre esta denuncia no sólo es contra las fuerza represoras sino contra la realidad misma, vuelta toda ella un entorno represor más allá de lo verosímil. Cuando la realidad alcanza ciertos límites, sólo queda burlarse de ella.

Los campesinos se obstinaban, tozudamente, en permanecer en sus tierras mascullando palabras incomprendibles, mostrando documentos sebosos y agitando banderitas peruanas. Primer error: el uso del bicolor nacional prohibido a los civiles sin permiso, exasperaba los sentimientos patrióticos de Guillermo el Carnicero. El reglamento es categórico: el pendón nacional se reserva a instituciones y autoridades [*Redoble*, 214.]

En 1978 Scorza declaró: “La broma más sangrienta que se está realizando en Latinoamérica es la ola de asambleas constituyen-

tes selectas nada menos que por los ejércitos, que son los primeros violadores de la Constituciones". (Rojas Zea, 1978, p. 19). Seis años antes, en *Garabombo, el invisible*, puso estas palabras en una carta de Niño Remigio dirigida al sargento Cabrera:

[...]que en estos casos sus ahijados aducen que el artículo cien mil de nuestro libro nacional de chistes, también llamado Constitución o Constipación, estipula que en el caso de que pretextando frívolas razones de miseria los comuneros se subleven, la Guardia de Asalto les señalará un cementerio por cárcel[...] [*Garabombo*, 234.]

La constante verificación que la realidad efectúa sobre la ficción hace evidente que cuando Manuel Scorza utiliza la ironía, el sarcasmo o el humor negro, se debe a que la realidad es todavía más oscura.

PELDAÑO SEXTO
TIEMPO

Hacer un ciclo con cinco novelas que a su vez son cientos de historias y al final una sola epopeya es algo que Manuel Scorza logra, en buena medida, gracias a que maneja el tiempo desde dos perspectivas diferentes: como recurso narrativo y como materia ficcional.

En cuanto a recurso narrativo es claro cómo la maleabilidad con que Scorza lo trabaja le permite una gran libertad de acción y aunque la médula argumental —las luchas que llevan a cabo los comuneros de Pasco— se desarrolla entre 1959 y 1962, el lector pocas veces sabe el momento preciso en que se desarrolla cada uno de los acontecimientos en las novelas. Resulta revelador que la primera referencia en el *corpus* del ciclo a la fecha en que se desarrollan los eventos sea en el capítulo 28 de *Redoble por Rancas*. “Recién en este texto se hace una específica referencia temporal de la realidad histórica —noviem-

bre de 1959— que sirve como referente histórico a la representación novelesca” (Puente-Baldoceda, 1991, p. 167).

Al diluir así los múltiples eventos que se narran sin mencionar la fecha, Scorza monta un escenario de elasticidad temporal, cosa que también logra proporcionando parcamente fragmentos de información a lo largo de las mil páginas en que se desarrolla el ciclo, lo cual contribuye a la ambigüedad del momento presente en la narración.

Scorza manipula el tiempo sobre todo a partir de regresiones (conocidas también como *flashbacks*) y de prolepsis —que son más frecuentes y que consisten en alterar el orden cronológico presentando un resultado antes de su causa—, recurso que utiliza en las novelas y el cual según Anne-Marie Aldaz obliga al lector a poner mayor atención a los sucesos internos para poder reconstruir la secuencia cronológica correcta (Aldaz, 1990:72). La fragmentación del tiempo y la inserción de distintos momentos en un orden no cronológico, son fundamentales en la estructura de *La guerra silenciosa*.

[...] el avance narrativo no se corresponde con el avance de lectura. La continuación de episodios en capítulos alejados, las interrupciones del relato, el avance de situaciones careciendo el lector de información cabal de todos los elementos... conforman una lectura en la que el ritmo adquiere una dimensión inusual. [González Soto, 1996, p. 170.]

Esto ocurre desde el principio de la novela pues, por ejemplo, el capítulo sexto de *Redoble por Rancas*, concerniente al nacimiento del cerco es muy anterior al capítulo dos, en el cual: «[...]el tiempo narrado es el inmediatamente anterior a la llegada del ejército para el exterminio, acción que tiene lugar en el treinta y cuatro y último» (*Idem*). Que el capítulo seis sea anterior al dos, y el dos simultáneo al 34, son muestras de las prolepsis que caracterizan todo el ciclo.

Lo anterior inicia desde la primera frase de toda *La guerra silenciosa*: “Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la Guardia de Asalto para fundar el segundo cemen-

terio de Chinche [...]· (*Redoble*, 15). Desde este primer renglón Scorza comienza a entretejer el ciclo con una prolepsis sutil y audaz, pues el segundo cementerio de Chinche se funda al final de la siguiente novela *Garabombo, el invisible*. Estos manejos son fundamentales para vincular cinco novelas autónomas y formar una sola epopeya.

Esta temporalidad alterna ha suscitado la creencia de que Scorza la emplea para representar la percepción indígena del tiempo, lo cual viene a ser una conclusión fácil como lo demuestra Friedhelm Schmidt:

[...] la negativa de Scorza a contar los acontecimientos en su orden cronológico-histórico, no significa estrictamente una influencia del referente indígena en la manera de escribir. Scorza no incluye, como lo afirman algunos críticos, referencias al concepto indígena del tiempo, sino más bien elabora formas familiares a la literatura moderna. No obstante, su renuncia a una narración lineal tiene en cuenta la función de la memoria humana, trabajando en forma de asocia-

ciones no cronológicas. [Schmidt, 1991, p. 238.]

Es decir, si su forma de escribir guarda relación con alguna forma específica de percepción, es con la manera en que funciona la memoria humana, y no debe olvidarse que el ciclo pretende ser la memoria de estas luchas campesinas.

Un manejo del tiempo tan diestro le permite a Manuel Scorza mayor versatilidad en la narración, e incluso ocultar algunos errores de continuidad e incoherencias que ocurren a lo largo del ciclo,¹ y es llevado hasta sus últimas consecuencias cuando el tiempo enferma y, por ende, se transforma en materia de ficción.

Los primeros malestares del tiempo se manifiestan cuando éste corre distinto, caprichosamente, lo cual se perfila desde *El jinete insomne* con la indecisión de Magdaleno, pri-

¹Como por ejemplo la que se mencionó en el capítulo concerniente a los paratextos: un subtítulo de *Redoble por Rancas*, sólo aparecido en la primera edición con relación al segundo cementerio de Chinche, que contra lo que dice, no se funda 10 años después de la masacre de Rancas, sino 18 meses más tarde.

mer narrador de esta novela, sobre qué día o mes sucedieron las cosas: "Una mañana de agosto (pero quizás era diciembre) [...] El jueves (pero quizás era viernes o lunes)". Estos comentarios entre paréntesis se dan cuando el narrador alude a un momento temporal exacto, cuya precisión se le escapa sin ninguna razón aparente. También que las palabras "domingo" y "corriente" estén entrecomilladas en ese primer capítulo es un indicio de que algo está por sucederle al tiempo y al río (*El jinete*, 11-12).

El siguiente síntoma es cuando se habla en la novela que las aguas del río Chaupihuaranga comienzan a detenerse y al mismo tiempo los relojes de la comunidad y sus alrededores enferman mortalmente. Como resulta evidente, es imposible que las aguas de un río dejen de correr; no que el río se seque, sino que sus aguas literalmente se detengan. Para comprobarlo Magdaleno compra anilinas de distintos colores y las vierte en el agua. Al día siguiente el agua continúa teñida de los mismos colores en los mismos lugares donde fueron depositados, lo que es absurdo, pero no inverosímil para lo que el au-

tor quiere demostrar. Aunque hidrológicamente imposible, el alto de las aguas lleva un mensaje que, a diferencia de ellas, no se detiene ahí.

Como también es evidente, no es común que los relojes enfermen. No que se descompongan sino que sean atacados por enfermedades incurables: que súbitamente comiencen a oler mal y a supurar viscosidades hasta fallecer en medio de convulsiones. Este cuadro patológico se contagia de manera epidémica a todos los relojes de la provincia. Orológicamente esto es imposible, pero, al igual que los ríos, persigue un fin preciso.

Lo que estos dos sucesos fantásticos anticipan es que el tiempo se ha detenido en la provincia por decisión del juez Montenegro, quien tiene poder suficiente para cerrar definitivamente el servicio postal a su antojo, al igual que para cambiar el calendario gregoriano vigente en el resto del planeta. Al no tener correo la provincia se desvincula del resto del mundo;² si se pierden los parámetros

¹En *Redoble por Rancas* hay un antecedente cuando durante la partida de póker, al ausentarse las autoridades, envejecen los telegramas (*Redoble*, 129).

para medirlo, el tiempo como medida se atrofia, deja de correr: "Desterrada de preocupaciones, cerrada y perfecta, la provincia engordó, los relojes se pudrieron, el Chaupihua ranga se volvió lago, los niños y las plantas cesaron de crecer" (*El jinete*, 98). Se debe a esta arbitrariedad del Juez que el tiempo ya no visite Yanahuanca.

Scorza opina: "No es una fantasía literaria pues que detuvo el tiempo. Porque en ese libro, en efecto, se paran los ríos, toda la vida se detiene, el tiempo se congela en toda una zona. Es una metáfora, pero una metáfora que obedece minuciosamente a la realidad" (Waksman, 1978, p. 6). La imposición del calendario Montenegro altera el funcionamiento de la naturaleza y el tiempo, por un lado, se detiene, nadie envejece ni muere, pero por el otro se acelera y la provincia recorre algunos siglos del siguiente milenio.

Semejantes desmanes cronológicos comienzan cuando Pepita, la esposa del Juez que adora las fiestas, comienza a resentir su falta. El sargento Arutingo le sugiere a Montenegro que recorra el calendario para adelantarse la Semana Santa; lo hace y así comienza

un adelantar crónico de días feriados con el consiguiente desfase hasta volverlo una orden y un nuevo calendario que rige el acontecer de la provincia.

El mantenimiento del calendario gregoriano se estimó desde entonces un “desacato al Poder Judicial”. En la práctica era contradecir la realidad. Los meses comenzaron a alargarse o acortarse según las circunstancias. Octubre engordó hasta tener ochenta días y noviembre murió apenas a los nueve días de edad. [El jinete, 146.]

Al final de *El jinete insomne* el lago Chaupihuaranga sigue detenido. Para probarlo al principio de la novela Magdaleno lo tiñó de anilinas; para probarlo al final se tiñe con la masacre de los comuneros y por eso cambia de nombre a Yawarcocha —“lago de sangre” en quechua—, porque así se queda, tinto en sangre como prueba de que las cosas no cambiaron: la injusticia y los desórdenes de la naturaleza continúan como lo demuestra que “En todo caso, aquí las aguas siguen enlutadas de rojo” (*El jinete*, 210-211).

En la entrada a la cuarta novela, *Cantar de Agapito Robles*, se sabe que el Yawarchocha permanece como tal (*Cantar*, 11). También, cuando Agapito regresa de la prisión (*Cantar*, 22), se mantiene atornillada en el mismo punto del cielo la nube con forma de hormiga que estaba cuando los hombres comandados por Raymundo Herrera salieron y regresaron de levantar el plano (*El jinete*, 203, 204, 206), lo cual significa que, al igual que en la novela anterior, el tiempo sigue detenido, y por lo tanto el poder de Montenegro y sus caprichos se siguen imponiendo sobre la gente y la naturaleza, como lo demuestra el siguiente párrafo tan semejante al arriba citado

Desde que el tiempo avanzaba o se detenía según las órdenes del juez Montenegro, la diferencia entre treinta días y un mes podía ser una cosecha. ¿Quién sabía ahora en qué mes estaban? Y aunque lo supieran ¿quién podía decir cuántos días tendría? El último junio había partido tres días después de su llegada y julio llevaba, en cambio, más de noventa días sin columbrar su término. [*Cantar*, 33.]

Ya que el tiempo enfermó por el capricho y poder de Montenegro, el único remedio será el fin de su poder despótico. "El día que aceptamos que el doctor Montenegro acortara los meses para acercar las fiestas, el tiempo enfermó. Y cuando el juez cambió el calendario a su capricho, enloqueció. Esta atrocidad sólo terminará el día que acabemos con su tiranía" (*Cantar*, 101).

Huarautambo, la hacienda del juez Montenegro, es un símbolo de invulnerabilidad que contribuye a su propia imagen, pues los comuneros creían que era invencible y ningún atentado en su contra tendría éxito. La tenencia de la tierra determina el orden del mundo andino, si los indios logran cambiarla, si Huarautambo cae, el orden del mundo se trastocará (*Cantar*, 191), y así se comprueba cuando la comunidad entra a la plaza de la hacienda donde nunca nadie lo había hecho sin autorización.

Cuando los comuneros organizados por Agapito Robles toman la hasta entonces inexpugnable hacienda del Juez, y simultáneamente el aire le quita su eterno sombrero y queda al descubierto su cabeza encanecida,

los comuneros entienden que Montenegro es mortal y que el tiempo no había dejado de correr, con lo cual el Juez se ve derrotado. Lo mismo sucede con Pepita, quien había probado ser igual o más terrible que su esposo. Durante el *lapsus* rígido del tiempo lo único que corría en la provincia eran las lágrimas. Esta imagen se vuelve más significativa con la única lágrima que, a causa de verse en estas circunstancias, el hasta entonces mayor antagonista del ciclo echó al mundo, ya que con ella le devuelve el curso y movimiento a todo, pues queda claro que nunca fue capaz de detener el curso de las aguas y el tiempo, mas que en el imaginario colectivo de los comuneros ya que todo su poder se cimentaba en el miedo que le tenían.

Al comprender los comuneros que los ríos corren y que el juez Montenegro envejece, se produce un cambio de conciencia, una disolución casi total de la visión mítica como no había antes en el ciclo. El Juez queda derrotado pues la percepción que de él tenían los campesinos se transforma, y tan es así que *La tumba del relámpago*, última novela del ciclo, es la única donde Montenegro no sólo no

es el centro del conflicto sino que ni siquiera aparece. Es la prueba de que él y Pepita sufrieron una derrota mucho más profunda que la de una momentánea ocupación de tierras. Lo que demuestra que en la escalera hacia la conciencia que forma el ciclo “[...]el trabajo del tiempo dentro del discurso novelesco se manifestará como una de las formas principales a través de las cuales se vehiculiza la perspectiva ideológica que ordena los relatos” (Moraña, 1983: 185), con lo cual los comuneros ascienden un peldaño más.

Este proceso y su valor simbólico termina por aclararse en la quinta novela según la lógica occidental que opera en la mente de Genaro Ledesma, con lo que al mismo tiempo sirve de explicación al lector.

Los comuneros decían que en un tiempo el Chaupihuaranga se había detenido. Todos los cursos de agua, todos los ríos, todas las cataratas de Yanahuanca se habían parado. Eso decían. ¿El agua o el tiempo? Ledesma admiró la hondura de la verdad escondida en el mito. Porque en el Perú, hacía

cuatrocientos cuarenta y dos años que el tiempo no corría. ¡No corría allí! Desgraciadamente, en el universo el tiempo seguía fluyendo. Y ese tiempo no era el tiempo humano de los antiguos sino el tiempo enloquecido de la sociedad capitalista. [La tumba, 245.]

Para terminar de subir este peldaño es indispensable dedicarle especial atención a una de las frases más citadas de *La guerra silenciosa*, relacionada con el transcurso del tiempo: "En los Andes las masacres se suceden con el ritmo de las estaciones. En el mundo hay cuatro; en los Andes cinco: primavera, verano, otoño, invierno y masacre" (*Cantar*, 22). La cita, junto con los relojes que enferman y los ríos que se detienen, lleva a reflexionar qué es más descabellado, creer que el tiempo se detiene como hacen los comuneros, o vivir dentro de la lógica temporal que occidente ha impuesto al resto del mundo y que incluye ciclos de muerte como éste que Scorza evidencia una y otra vez en cada uno de los ciclos que forman el gran ciclo épico de *La guerra silenciosa*.

PELDAÑO SÉPTIMO
PERSONAJES ASCENDENTES

El ascenso ideológico en el transcurso épico se personifica en los héroes de las cinco novelas. Cada uno de ellos es un peldaño más hacia la conciencia. Cada uno se caracteriza por la hipérbole de cierta facultad individual que, al igual que el contenido de la novela protagonizada, simboliza su proximidad a la iluminación ideológica. Es necesario entonces detenernos en los cinco héroes y, para compenderlos a fondo, en sus antagonistas.

Héctor Chacón, el Nictálope

Héctor Chacón obtiene el sobrenombre de *Nictálope* por la aguzada visión que le caracteriza, con la cual puede distinguir la huella de una lagartija en la noche. Todos los autores que mencionan este punto coinciden, de una o de otra manera, en que "Este motivo alude de manera indirecta a la lucidez ideológica del héroe [...]" (Puente-Baldoceda 94).

La nictalopía de Chacón simboliza que tiene una perspectiva sobre la tiranía del juez Montenegro, gracias a la cual puede vislumbrar una solución. “No sólo los ojos de Héctor Chacón ven más en la noche, también puede comprender el abuso de poder que comete Montenegro y la situación de explotación a la que somete a la comunidad” (Nesta, 1991, p. 53). Su nictalopía equivale a la conciencia necesaria para planear una acción individual, el asesinato de Montenegro, que ayudaría a liberarse parcialmente del sojuzgamiento.

Garabombo, el invisible

Por medio de la exageración de una situación real en el Perú, Scorza le otorga a Fermín Espinoza Borja, alias Garabombo, una condición poco común: la invisibilidad. En este personaje cristaliza en su grado máximo algo que todos los indios han vivido: la sensación de no ser vistos, de no existir frente a los ojos de las autoridades y la gente de otra condición social. Los de la comunidad sí ven a Garabombo, los soldados de la Guardia de Asalto, no. “—¡Pero yo lo veo! —Es que usted es de nuestra sangre, pero los blancos no me

ven." La invisibilidad de Garabombo es el racismo llevado a un extremo fantástico.

Su transparencia lo alcanzó mientras bajaba a Yanahuanca por el puente de Chichuac para presentar una queja porque se oponía a que su mujer fuera sometida a la tradición de ser "inaugurada" por el gamonal Gastón Malpartida y sus yernos al haber cumplido 15 años (*Garabombo*, 29). Al llegar, las autoridades no lo atienden. Siete días pasó en la puerta del despacho sin que nadie se dignara verlo, iban y venían sin mirarlo, como si fuera invisible, generando así su condición.

Garabombo estuvo preso durante 30 meses lo cual, como para los demás comuneros que estuvieron en la cárcel, fue fundamental en su formación. Cuando Garabombo sale de la cárcel dice que ya no es invisible, pues ha aprendido sus derechos frente a las autoridades. En las discusiones de los apristas contra los comunistas entiende que "no lo veían porque no lo querían ver" (*Ibidem*, 175-176). Cuando Garabombo entiende la causa de su invisibilidad, se cura de ella. Sobre esta notable mejoría comenta Scorza: "Lo que yo quería hacer resaltar no es tanto la invisibi-

bilidad de Garabombo, sino el momento en que Garabombo deja de ser invisible. Para que Garabombo se transforme en un ser visible es necesaria una revolución” (Rosalba Campra, 1987, p.175).

Decidido a emprender una lucha de recuperación por las tierras que le pertenecerían a la comunidad de Chinche, Garabombo se vuelve invisible por voluntad. Antes lo era por ignorar sus derechos, ahora se vuelve transparente porque la conciencia adquirida le permite ver los beneficios de impulsar semejante leyenda: “El error de su ignorancia sería el arma de su lucidez” (*Garabombo*, 176-177), ya que: “Sólo un hombre de cristal podía eludir los vigiladísimos portones de Chinche, Uchumarca y Pacoyán. ¡Vigilancia inútil! A plena luz, Garabombo despreció los winchester que vigilaban los accesos” (*Ibidem*, 92). Si Garabombo decide reivindicar su invisibilidad es porque sabe que este subterfugio puede suplir la ausencia de conciencia social en sus compatriotas indígenas: “¿Qué comunero no secundaría a un hombre que jamás sería capturado? ¿Qué peligro corrían con un ser que a voluntad se disolvía?” (*Ibidem*, 177).

Fermin Espinoza decide volverse invisible para llevar a cabo la organizaci3n comunal. De la venganza solitaria que buscaba el Nict3lope a la acci3n colectiva organizada hay, claramente, un pelda3o de distancia.

Raymundo Herrera, el jinete insomne
Mantener a lo largo de los 257 a3os que lleva sin dormir 63 a3os de edad, es lo que caracteriza a Raymundo Herrera. Su insomnio y los recuerdos que le traen las noches en vela son el puente fant3stico que permiten un recuento de fechas hist3ricas peruanas de atr3s hacia adelante; 1824, la Independencia; 1881, la guerra con Chile; 1890, cuando van a recuperar el T3tulo de Cajamarca; 1914, cuando Inri Campos propone fundar la ut3pica Yanacocha Nueva. Raymundo Herrera es el apoderado desde 1705, como consta en el T3tulo (*El jinete*, 60), igual que en 1824 y en 1881 (*Ibid.*, 155) manteniendo la misma edad hasta 1962, sucede la novela. Estas fechas tienen en com3n que alg3n obst3culo impide la recuperaci3n del T3tulo o de la tierra.

En el contexto andino tarde o temprano todo muere, lo 3nico que permanece es la

queja india. Ésta es la razón de su insomnio, vigilar y observar las penas, abusos y quejas de los indios para darles seguimiento. El insomnio de Herrera, como la invisibilidad inicial de Garabombo, surge de la falta de respuesta por parte del sistema a las demandas de los indios (Aldaz, 1990, p. 85). “En el comienzo de toda memoria existía el viejo partiendo o llegando con su queja” (*El jinete*, 205). Después de haber vivido tanto, de haberlo vivido casi todo, para poder dejar su lección Raymundo Herrera emprende la tarea de levantar un plano de los linderos comunales con el falso objetivo de usarlo para reclamar. Sólo alguien que ha vivido en tantos años puede llevar a cabo la hazaña de levantarlo.

En la novela, se dirigen a él así:

No sé si eres espanto o maravilla. Te conozco desde niño. Yo peleé en la guerra contra los chilenos. En Miraflores me marchitaron el brazo. Tú tenías entonces sesenta y tres años. Yo te he visto siempre con ese mismo cuerpo magro, esta rabia gorda y tu

cara cavada por la tristeza. Raymundo Herrera, ¿quién eres? [*El jinete*, 185.]

A lo que Mabel Moraña responde: “Es la memoria ancestral de Yanacocha” (Moraña 1983, p. 185), y Marta Nesta sintetiza así:

Raymundo Herrera tiene la edad de las luchas de su comunidad y es la memoria que no duerme, y que asume la misión de despertar en los comuneros la rabia que alimenta esa memoria [...] La función del personaje es la de una conciencia histórica viva que desde el interior del grupo va despertando las conciencias paralizadas de los demás. [Nesta, 1991, pp. 54-55.]

Con Herrera, las 30 noches de jornada que tardan en trazar el plano se transforman en 257 años; el fracaso de esta tarea demuestra que esos dos siglos y medio de reclamos —al igual que trazar el plano— no han servido de nada. El objetivo de Herrera se cumple al no cumplirse. Su objetivo era probar que esas instancias no sirven para nada, y una

vez que lo logra, está listo para el sueño final que reparará todo el insomnio de su vida.

— He probado lo que quería probar.

— ¿Y qué quería probar?

— ¡He probado que no podemos probar nada! Y cuando todos los hombres comprendan que es imposible probar una causa justa entonces comenzará la Rabia. Les dejo de herencia lo único que tengo: mi rabia. [*El jinete*, 203.]

“*El jinete insomne* hace de la memoria un arma temible: provoca el furor” (Peralta, 1981, p. 28). Raymundo Herrera prueba que la lucha tal y cómo la habían emprendido no sirve de nada. Es necesaria la fuerza.

Agapito Robles

Agapito destaca por los ponchos multicolores que le teje la ciega Añada, y que no cumplen una función simbólica específica como las cualidades de los anteriores héroes —en tanto Chacón es la visión, Garabombo el racismo revertido y Raymundo Herrera la memoria—, lo cual podría estar relacionado con que Robles es el héroe de transición hacia Genaro

Ledesma, protagonista de la quinta novela, que se caracteriza precisamente por no tener ninguna facultad mítica-fantástica. Además la aparición simultánea de Maca Albornoz en todo su esplendor le quita a Agapito la atención del lector, aunque justamente ése es el objetivo del autor, como se verá cuando el personaje de Maca sea analizado.

La gran victoria de Agapito es demostrarle a los comuneros que el juez Montenegro era tan vulnerable como cualquiera de ellos, lo cual queda en evidencia cuando invaden Huarautambo, su hacienda y máximo reducto de poder. Con esta derrota la visión mítica recibe su primera herida profunda, lo cual se manifiesta desde el principio, cuando el Título de propiedad deja de brillar, y coincide al final, con los ríos que vuelven a correr y el tiempo que vuelve a fluir, como la lucha indígena.

Genaro Ledesma

El abogado que sirve como guía político a la comunidad de Cerro de Pasco, antes maestro de la escuela comunal y alcalde, no cuenta con ningún rasgo fuera de lo común porque

es el héroe que protagoniza la conciencia, en consecuencia con la tesis sostenida por el autor a lo largo del ciclo de que sólo cuando la visión objetiva de la realidad se imponga sobre la visión mítica, la lucha saldrá adelante. Ledesma, que ya no es contemplado mediante esta visión mítica, comparte la concepción marxista-mariateguista de Scorza, con la cual confecciona toda la estrategia de recuperación que se aplica en *La tumba del relámpago* y que está a punto de alcanzar la victoria, pero un tropiezo con la visión mítica precipita la invasión y en buena medida la hace fracasar.

Los protagonistas se comprenden mejor como una escalera al tener en cuenta que la suma de personajes simboliza un protagonista histórico: la comunidad indígena. "El autor estaría así tematizando la epopeya del pueblo indígena peruano, que actúa como personaje colectivo en las cinco novelas que componen la saga" (Moraña, 1983, p. 180). O, como Roland Forgues arguye, que todos los héroes vienen a ser la conciencia colectiva de la comunidad.

Aun así, un héroe, para poder serlo, necesita contra quien luchar. A pesar de que en el ciclo algunos de los enemigos más terribles actúan como fuerzas antagónicas sin cuerpo como la Cerro de Pasco Corporation, hay un enemigo que merece revisarse por su función primordial y contradictoria.

El símbolo más significativo en todo el ciclo es el relámpago; para Scorza representa la revolución y la conciencia. Según el Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot: "En la mayoría de las religiones encontramos la divinidad oculta y luego el rayo como súbita e instantánea demostración de su poderosa actividad. En todas partes se encuentra esa imagen del Logos hiriendo las tinieblas" (Cirlot, 1982, p. 382). Lo que Idalia Villanueva glosa "El relámpago representa la energía o luz que da fuerza a los diferentes movimientos revolucionarios que las comunidades han organizado" (Villanueva, 1994, p. 99).

El cielo relampaguea en los momentos cumbre de iluminación del ciclo, como cuando un hacendado intenta cooptar a Garabombo ofreciéndole el puesto de primer caporal, éste duda sobre qué hacer y va a meditarlo al ce-

menterio, donde un relámpago lo ilumina. “Y de pronto lo cegó la luz. ¡Una luz que anulaba la pedrería del cielo, casi lo derribó! Un relámpago engordado por miles de relámpagos destituyó a la noche, instaló un mediodía casi insoportable” (*Garabombo*, 81). Ahí se da cuenta de que debe volverse invisible para convencer a los comuneros de que se organicen y peleen.

La guerra silenciosa cierra con una reflexión en el monólogo interno de Genaro Ledesma sobre el relámpago:

Otro relámpago iluminó la cabina. Así, un instante, pensó Ledesma, el inolvidable fulgor de un relámpago ardió en la negrura, iluminó la historia de los campesinos ¡Hemos fracasado! La esperanza duró menos que este relámpago, ceniza ya de la oscuridad. [*Cantar*, 267.]

El relámpago, a pesar de su ser efímero, que se refleja en la intensidad y brevedad de la lucha campesina, se concentra hasta formar un personaje, Maca Albornoz, quien tiene un papel doble en *La guerra silenciosa*, su-

mamente importante por las funciones opuestas que cumple.

Maca aparece en el capítulo 18 de Garabombo (107), aunque sólo se le mencione como motivo de disputa entre el invisible y otro comunero. Sobre su historia hay dos versiones disímiles en el ciclo; ambas coinciden en que, nacida en la más temida familia de bandoleros, se cría como hombre y era considerada como tal, pero difieren en la manera en que se transforma al lado femenino. En *Cantar de Agapito Robles* luego de que es apresada, queda desmayada en la cárcel; sus compañeros de celda la descubren mujer y se aprovechan de su inconsciencia. Al darse cuenta de este ultraje Maca se asume como mujer, como la más terriblemente femenina que haya existido nunca.

Una vez hembra, no pierde oportunidad de usar sus encantos con —o más bien contra— las autoridades y hacendados de mayor poder, con lo cual pone a la provincia de cabeza. Su belleza radical e irreverente, la convierte en el único individuo capaz de trastocar el orden establecido por latifundistas y notables.

Don Migdonio de la Torre, primero de los poderosos que cae a los pies de Maca, se refiere así a la primera vez que la vio: “[...] cuando de los eucaliptos no talados por las aguas, emergió *la relampagueante razón* por la que ahora y a la hora de mi muerte los mando a todos ustedes a la pura y mismísima mierda” (*Cantar*, 21). Y continúa su descripción:

Maca siguió bailando. Esa noche supe que después de haber dormido con cientos de mujeres yo era virgen. Conocí, maldita la hora en que mis padres se entreveraron, conocí que el cielo y el infierno tienen la misma puerta tibia, y que *se puede vivir dentro de un relámpago*” (*Cantar*, 17).

A través de estas referencias a Maca que la relacionan con el relámpago, Scorza sutilmente señala que este personaje es una metáfora de dicho símbolo y, por ende, de la revolución. Maca contribuye a la revuelta al seducir a los poderosos. “Provocando y humillando públicamente a los hombres, Maca empieza a retirarles el poder” (Forgues, 1991: 96,97), como cuando le palmea la mejilla a

Montenegro y lo ningunea en público (*Cantar*, 47, 78, 85). El capítulo 26 de la cuarta novela confirma esta versión, ya que es la voz en *off* de Maca hablándole a Agapito, aclarando como su misión fue distraer a las autoridades mientras él predicaba y convencía.

En *La tumba del relámpago* cambia radicalmente la versión de la conversión femenina de Maca. Aquí nuevamente es Maco el bandolero, quien aparece matando a un personaje conocido como el murciélago en plena plaza y luz del día, y llevando a cabo una serie de correrías que un nuevo personaje, Silvestre, sigue de cerca intentando desentrañar su misterio. En esta novela Maco no se transforma en Maca sino hasta cuando muere místicamente carbonizada después de haber usado una estratagema para acostarse con su hermano Roberto, del que estaba enamorada, suceso que la convierte en Santa Maca.

Su asociación a la virgen viene desde que Nuño, el capataz de Don Migdonio, se enamora de ella en *Cantar de Agapito Robles* y retrata su efigie en una serie de murales que comienza a pintar a partir de que se enamora "asociándola de esa manera al culto de la Vir-

gen María y al de los ángeles” (Yviricu, 1991, p. 253). Después de arder en santa su adoración comienza a propagarse, lo que se comprueba cuando los feligreses van a confesarse con el padrecito Chasán y le hablan de todos los milagros que ha cumplido la Santa (*La tumba* capítulos 11, 15, 20, 22).

Maca se convierte así, después de haber sido una metáfora de la revolución, en una fuerza fatídica para el movimiento. Es el mejor ejemplo en el ciclo de cómo la visión mítica obstaculiza la lucha social, pues cuando al Arpista de Lima se le aparece Santa Maca en un sueño y le dice que la recuperación debía emprenderse antes de la fecha que habían acordado todas las comunidades rebeldes, la comunidad de Yarusyacán lo toma como una señal y comienza la invasión precipitando las cosas, con lo cual:

Destruye de esa forma la sincronización de las comunidades indígenas y provoca su derrota. Santa Maca acaba en traidora. [...] Su función paradigmática, como símbolo de lo religioso a través de la obra —a pesar del carácter eminentemente autócto-

no y popular de su culto—, es la de provocar una identificación forzosa entre fantasía y religión, y por lo tanto la de socavar y satirizar la vigencia de la religión y sus mitos, al ejemplificar la traición de los dioses. [Yviricu, 1991, pp. 257-258.]

Los héroes, sin importár sus facultades, finalmente se ven derrotados por un antagonista que no es Santa Maca sino la fuerza que ella encarna y el motivo que esta escalera quiere dejar atrás y abajo: la visión mítica, que a continuación veremos.

PELDAÑO OCTAVO
VISIÓN MÍTICA

La visión mítica viene a ser el núcleo duro del ciclo y punto clave del estilo narrativo de Manuel Scorza, pues el mensaje principal de *La guerra silenciosa* en cuanto a propuesta social es que para que los comuneros puedan alcanzar la victoria deben trascender esta visión del mundo. Por esta categoría se hará referencia a la concepción mágica-religiosa que los habitantes de los Andes Centrales tienen —formada por tradiciones, creencias y supersticiones en una suma sincrética de su pasado prehispánico y la religión católica—, y con base en la cual interpretan la realidad.

La visión mítica tiene una presencia constante y variada en todas las novelas del ciclo por lo que nos detendremos en sus manifestaciones principales. “Scorza asume vigorosamente la racionalidad mítica y buena parte de sus relatos no pueden entenderse

más que a partir de esta opción” (Cornejo, 1984a, p. 556, 557). Sin embargo:

A este respecto es indispensable hacer algunas precisiones. En primer lugar, el universo de creencias míticas que despliega el ciclo de Scorza no representa la expresión de contenidos míticos efectivamente vividos por el pueblo quechua del centro [...] sino de construcciones libres elaboradas por el narrador a partir de la dinámica general de ese tipo de racionalidad, lo que implica que la intencionalidad básica no es la de testimoniar las plasmaciones históricas de esa mítica, sino la de internalizar su estructura mental y hacerla discurrir inventivamente por nuevos cauces. [*Idem*]

Estas versiones libres que Scorza utiliza surgen a partir de mitos reales como el de Inkarrí, el de la mosca azul y el de Pariacaca, “Yo he inventado una buena parte de los mitos porque para mí el mito era simplemente una exageración de la realidad. Pero en algunos casos he tomado elementos de la mi-

tología quechua” (Suárez, 1984, p. 93). A veces para hacer verosímiles ciertas cosas a través de ellos, y a veces para criticarlos como parte del mayor obstáculo para la rebelión campesina.

Al final de *Garabombo el invisible*, en el capítulo de la masacre, Scorza inserta un fragmento del mito de la mosca azul—tomado del libro *Dioses y hombres de Huarochirí*, recopilado por Francisco de Ávila y traducido del quechua por José María Arguedas— en el cual se explica que en los tiempos antiguos cuando un hombre moría, a los cinco días se desprendía su alma en forma de una mosca azul exclamando ¡sio! Durante la matanza, cada vez que uno de los comuneros es asesinado, sale de su cuerpo la susodicha mosca azul. Laura Lee Crumley ha realizado el siguiente análisis al respecto:

La matanza de los indígenas entonces es un acontecimiento que se interpreta en tres niveles. Primero, corresponde a un hecho histórico comprobable, aun en ese silencio de la ‘Guerra Callada’. Segundo, ese acontecimiento histórico se transforma en un aconte-

cimiento espiritual a través de la incorporación de la concepción andina de la muerte y la mosca azul, el ánima que se escapa 'sio diciendo'. Y finalmente, la incorporación textual de este fragmento del mito establece una base arcaica profundamente simbólica para todos los acontecimientos relatados. Encontramos simultáneamente una visión irónica, trágica y mitificadora. [Lee Crumley, 1984, p. 752.]

El mito de Inkarrí tiene una relación más global con *La guerra silenciosa*, en especial con su proceso de escritura y concepción como ciclo. Se dice que este dios fue muerto y desmembrado por los conquistadores quienes enterraron sus extremidades en lugares muy apartados. Sus miembros se están juntando y cuando por fin lo logren renacerá el imperio inca. Una recreación de esto ocurre en el primer capítulo de la última novela, cuando Remigio Villena lo observa en uno de los ponchos en que la ciega Añada tejía el futuro. Para Friedhelm Schmidt, "En *La tumba del relámpago*, y sobre todo en el pensamiento de

Ledesma, el mito ya no es un mito de restauración del Incanato, sino una simbolización de las luchas campesinas. Las cinco partes del dios Inkarrí representan las cinco rebeliones descritas en las cinco novelas del ciclo" (Schmidt, 1997a, p. 5).

Pariacaca es mencionado en el contexto sincrético del Arcángel Cecilio que se analizará a continuación, con las propiedades que le corresponden en el mito a pesar de ser nombrado como santo. "San Pariacaca, nacido, según él, de cinco huevos y propietario de cinco cuerpos de fuego, de lluvias, de relámpagos, de tierra y de viento y capaz de crecer a su gusto" (*Cantar*, 129-130). En este caso también parece haber una relación directa entre los cinco huevos y cinco cuerpos con las cinco novelas del ciclo.

Otra manifestación la tenemos en las prácticas y creencias tradicionales que forman el cuerpo tangible y cotidiano de la visión mítica. Una de las más comunes es que antes de emprender alguna acción temeraria los involucrados consultan a la coca, es decir, mastican la hoja de esta planta para ver qué augura "Mamá coca". Este acto se lleva

a cabo cuatro veces a lo largo del ciclo,¹ y en cada una de estas ocasiones la coca "es dulce", propicia para llevar a cabo lo planeado; los desenlaces de estas acciones demuestran que la coca no es precisamente muy confiable, lo que a su vez reitera que el pensamiento mítico sólo funciona como un lastre.

La visión mítica de los personajes de *La guerra silenciosa* muestra una penetrante influencia de la religión católica, generalmente de manera sincrética, que se manifiesta reiterativamente, como en la desconcertante aparición del arcángel Cecilio Encarnación, o en el sueño del caporal Egoavil en *Gara-bombo*, en el que Fortunato aparece crucificado.

Que Fortunato, un indio quechua, se haya investido con la figura central de la religión cristiana quizá sorprenda en un principio. Pero es justa prueba de la capacidad de un mundo cultural como el andino: capaz de incorporar, modificándolos, mitos que

¹Una vez en *Redoble por Rancas* y en *Cantar de Agapito Robles*, y dos en *Garabombo el invisible*.

no le son propios. [González Soto, 1996, p. 174.]

Según el mismo autor, esta adaptación simboliza por un lado la figura cristiana más próxima a los humildes, y por el otro un Cristo triunfante que vence en la acción.

González Soto también descubre la figura de Juan Bautista en el capítulo veinte, cuando Fortunato inicia una marcha hacia Cerro de Pasco con una oveja muerta sobre los hombros. Rancas entero le seguirá. Justo en el momento de recoger a la bestia, el narrador dice: "El Personero Rivera, que tenía en su casa la historia de Jesucristo, recordó que en uno de los grabados un profeta, otro hombre airado, se había colocado una oveja sobre los hombros, antes de predicar la perdición y el fuego, pero no dijo nada" (*Redoble*, 140).

Al final de *El jinete insomne* las madres de los muertos persiguen caminando sobre el lago las lanchas en que se transporta el escuadrón que asesinó a sus hijos, de manera similar a cuando Jesús caminó sobre las aguas (*El jinete*, 207-209). Del personaje Inri

Campos, quien es el guía hacia una especie de tierra prometida libre del influjo de los hacendados (*Idem*, 183), no hay mucho más que agregar sobre su nombre.

Este bagaje mítico cultural tiene su propia lógica, y ésta actúa según sus propios silogismos al enfrentarse con algo desconocido; si el mito surge cuando el hombre se encuentra ante una realidad que no puede explicarse, se comprende que cuando aparece el cerco de alambre (con el que la Cerro de Pasco Copper Corporation encierra hectáreas de tierra que no le pertenecen en las que los comuneros pastaban su ganado, aislando a éste de alimento hasta que mueren por miles) éste sea visto como una criatura viva, un monstruo serpenteante de hambre descomunal: "Nueve cerros, cincuenta pastizales, cinco lagunas, catorce puquios, once cuevas, tres ríos tan caudalosos que no se hielan ni en invierno, cinco pueblos, cinco camposantos, engulló el Cerco en quince días" (*Rancas*, 73).

El avance progresivo del Cerco, que simboliza la intromisión de las transnacionales, va siendo mostrado des-

de la visión desamparada e ingenua de los indígenas, y propicia el surgimiento de un proceso también creciente de concientización, que no pasa, sin embargo, el nivel de una interpretación primaria de la realidad [...] [Moraña, 1983, p. 181.]

Scorza dice que en la novela utilizó la visión mítica para relatar este suceso porque:

[...] el Cerco, a los ojos de los comuneros se presentó siempre como una serpiente inexplicable que avanzaba devorando punas, colinas; tragándose ríos, lagunas; creciendo, creciendo. Inexplicable porque nadie conocía su origen y las mismas autoridades, que sabían bien de dónde venía, pretendían no verlo. Recurrir al mito era en este caso la única forma de ser realista. [Bensoussan, 1975, p. 4.]

El serafín Cecilio Encarnación, quien “se ahogó en el río, subió al Cielo y Dios lo nombró ángel”, es un caso muy distinto, pues a diferencia de lo que sucede con el Cerco ésta no es una reacción ante un hecho real. Se

trata de un supuesto ángel rebelde, pues predicaba la verdad en quechua y el fin del Reino de la Injusticia. No permitía a los blancos entrar a misa y proclamaba que venía a dirigir a los indios en la batalla contra éstos (*Cantar*, 120-128).

En *Cantar de Agapito Robles*, el capítulo 17 es el apogeo de este personaje y su título, "Prosigue la nada inventada historia del Arcángel Cecilio Encarnación", contiene un guiño implícito acerca de la veracidad de estos hechos. Scorza deja abiertos los medios y significados del ángel, nunca sugiere qué es realidad o hasta dónde llega ésta. La manera en que es humillado cuando lo arrestan después de la brevísima y opulenta teocracia que instala sin que ocurra ningún castigo divino prueba que no tiene poder alguno (tal vez en semejanza a la derrota de los dioses incas cuando llegaron los conquistadores españoles), sin embargo al momento de su detención el ángel mira directamente a Agapito, lo llama por su nombre sin jamás antes haber tratado con él y le dice que sólo triunfará la lucha armada, dejando todavía más abierta esta celeste historia (*Cantar*, 135).

Se podría interpretar que Cecilio Encarnación, como apunta su apellido, encarna a la visión mítica; su suerte es un indicio más acerca de cuál es el único destino de esta concepción, mientras que las palabras dirigidas a Agapito indican el verdadero camino para terminar con el Imperio de la Injusticia.

Buena parte de este desprecio que Scorza sentía hacia la mentalidad andina radica en que ante la desgracia la reacción más común de los indios sea pensar que se trata de un castigo divino, como sucede en *Redoble por Rancas* y en *La tumba del relámpago*. En el primer cantar, cuando yacen muertos en sus tumbas comprenden —incluso Santiago Teodoro, el más religioso de todos— que sus males no eran una maldición divina, sino responsabilidad de los estadounidenses y del gobierno (*Redoble*, 229). Paradójicamente esto ya se los había dicho un cura, el padre Chasán, “No es Dios, es la Cerro de Pasco Corporation” (*Redoble*, 91).

Los primeros intentos para vencer a la visión mítica se dan manipulándola para convencer a los comuneros reticentes de emprender ciertas acciones. Por ejemplo, para bur-

lar la vigilancia de las autoridades, poder reunirse y planear la recuperación, deciden construir una escuela cada vez más inmensa y quemarla tres veces. Para los comuneros hacer una escuela y prenderle fuego es una locura, pero hacerlo como lo plantea Garabombo, como una manda "es otra cosa" (*Garabombo*, 147).

Aunque este tipo de acciones sirven como medio para alcanzar logros parciales, el objetivo final por el que se emprenden, la recuperación de tierras, fracasa. Parecería entonces que el autor quiere dejar en claro que aunque manipular la visión mítica puede servir para lograr ciertas tareas, con esta concepción nunca se logrará la victoria total. "El mito fue adoptado por los personajes de *La guerra silenciosa* en forma revolucionaria hasta que toman conciencia verdaderamente que la revolución no puede ser mítica sino tiene que ser real" (Suárez, 1984, p. 93).

El caso de la invisibilidad de Garabombo corrobora que la visión mítica no sirve como ideología posible para la rebelión, ya que el mito que propaga de su transparencia para organizar a los comuneros, falla. "A través de

Garabombo fracasa nuevamente —pero esta vez de manera aún más decisiva, a pesar de la fuerza del mito y los elementos sobrenaturales— el conglomerado indígena” (Moraña, 1983, p. 184).

Después de estos intentos fallidos, los héroes recurren menos a emplear la visión mítica para la organización y más a convertir a los comuneros hacia una visión más material y moderna, por lo que se entabla un forcejeo entre visión mítica y visión realista que se incrementa a lo largo del ciclo. Esta pugna se da principalmente entre quienes se han educado en la cárcel alejándose de la concepción mágica y los demás comuneros a quienes quieren convencer de luchar. A continuación viene un ejemplo, en el cual la segunda voz pertenece a Agapito Robles:

—El doctor se entera de todo. Tres veces nos hemos reunido y tres veces el doctor lo supo y nos mandó azotar. Esto desmoraliza a la gente. Los colonos creen que el doctor tiene poderes —Efectivamente: tiene el poder del dinero. Compra traidores y corrompe a las autoridades judiciales de Huánuco

que lo renuevan eternamente desconsiderando las protestas y las quejas. [Cantar, 156.]

O en el caso antes mencionado en que se disponen a quemar la escuela, ante la reticencia de los comuneros Garabombo los convence revirtiendo el concepto de pecado “—¿Estás loco? Eso sería como escupir sobre el pan. Nunca por nunca los comuneros aceptarían. ¡Sería pecado! —Pecado es permanecer toda la vida con la cabeza metida en la mierda” (Garabombo, 180-181).

Este forcejeo permite que la conciencia vaya ganando terreno, lo cual se refleja simbólicamente en el fulgor dorado que despiden el Título de la comunidad en *El jinete insomne*.

¡Una llamarada lo untó de oro! Más cegado por el asombro que por el miedo retrocedió. Protegido por una pila de sacos de cebada observó que el incendio que tostaba la somnolencia de los trastos olvidados se amansaba en un fulgor soportable. Con regocijo, con terror comprobó entonces que lejos de ceder a la humedad del altillo

donde había dormido cuarenta años el Título de propiedad de Yanacocha, brillaba peor que una generación de luciérnagas. [*El jinete*, 18.]

El Título de propiedad brilla en esta novela porque es lo que puede iluminar a los comuneros en su lucha. En *Cantar de Agapito Robles* el Título pierde este brillo mítico, ya que en la novela anterior se probó que sólo sirve para reclamaciones legales y este recurso nunca había conseguido otra cosa que muerte y vejaciones para quien lo intentaba.

¡El Título por el que se inmolaron tantas generaciones era sólo papel apagado! Despidiéndose, el Título hablaba por última vez: toda reclamación es insensata. Yanacocha sólo recobraría su país por la fuerza. El día atravesó su corazón. Y Agapito Robles decidió que Yanacocha no imploraría nunca más. [*Cantar*, 32.]

La pérdida del brillo representa la inutilidad del Título y revela un peldaño más en la escalera hacia la lucidez.

La visión mítica encuentra su mejor referente concreto en el personaje de la ciega Añada, y este forcejeo encontrará su punto culminante a través de ella. Después de trabajar toda su vida como cocinera del juez Montenegro, al perder la vista es despedida y acogida por la comunidad de Yanacocha. Como agradecimiento, promete tejer ponchos en los que bordará la historia de la comunidad, pero creyendo tejer el pasado lo que teje es el porvenir.

No pudiendo avanzar bajo la luz, por el Mundo de Afuera, la ciega había viajado por el Mundo de Adentro. Y en alguna andanza, llegada a alguna encrucijada, doña Añada se había extraviado. Y sin saberlo, había recordado lo que todavía no había sucedido (*La tumba*, 10).

Borges decía, "Filosóficamente, la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro", y el ciclo busca ser memoria. Sin embargo, que una ciega haya sido quien podía ver el futuro va de acuerdo con la opinión de Scorza sobre la visión mítica,

pues quien no puede ver sólo verá cosas que no son ciertas. A pesar de que “Las profecías de la ciega se habían cumplido con espantosa minuciosidad” (*La tumba*, 31), el final de los ponchos en los que había cosido el destino de la comunidad rectifica este parecer, y llevan el forcejeo ideológico a su momento crucial: cuando Remigio Villena renuncia a un destino que viene del pasado y, por ende, a la visión mítica.

Villena llega a la Torre del Futuro, que custodiaba los oráculos de lana tejidos por la ciega y después de vencer la tentación de ver la suerte deparada para el levantamiento, los quema, pues cae en la cuenta de que el único que puede decidir su futuro son él y sus acciones. “¡Intuyó que había llegado al futuro, y lo rechazó! Porque no quería ya acatar ninguna ley emitida en las sombras por la mano de una delirante sombra ciega, sino ordenarse él mismo y obedecerse él mismo, asumir su propio futuro”. Y así debería ser con las luchas de la comunidad: “¡Nuestra empresa sólo depende de nuestro coraje! ¡Nadie decidirá más por nosotros!” (*La tumba*, 200-202).

Lo cual no permite dudas acerca de que la propuesta final de Scorza afirma en *La tumba del relámpago*, «supone la dolorosa negación de la capacidad movilizadora del mito y la convicción de que la revolución necesita el soporte de una racionalidad moderna y pragmática» (Cornejo, 1984a, p. 555).

Sin embargo, esta propuesta no se cumple en el lapso de las cinco novelas. Aunque en *La tumba del relámpago* recibe la estocada última, los comuneros no abandonan su visión mítica del mundo; ésta no muere con suficiente antelación para que triunfe el movimiento. La revuelta no triunfa porque se trata, una vez más como en cada novela del ciclo, de conciencias individuales, la de Villena, Ledesma y Scorza y no la de todos los comuneros, como lo demuestra la aparición de Santa Maca que precipitó la invasión más allá de lo recuperable.

No deja de ser intrigante que Scorza haya evitado otorgarles la victoria a los comuneros en la última novela, cuando finalmente descubren y aceptan la necesidad de adoptar una visión realista de su situación. ¿Querría acaso guardar fidelidad absoluta a los hechos

ocurridos? “Yo aspiro a plantear una historia vital; por eso, repito, mis libros son una marcha hacia la lucidez” (Osorio, 1984, p. 59). La derrota de la visión mítica es el último peldaño hacia la lucidez, sin embargo, así como cuando Villena tiene ante sí la posibilidad de ver los ponchos en los que se inscribe el futuro decide quemarlos, puede que al alcanzar la cima de la escalera la perspectiva no sea la que se esperaba.

PELDAÑO NOVENO

CONCLUSIONES PARA DESLIZARSE POR EL BARANDAL

Comencemos a terminar por dos citas. Scorza declaró alguna vez: "El compromiso que un escritor tiene que tener fundamentalmente es con la literatura. Sucede que a veces vivimos en realidades tan extremas que no queda otra posibilidad que reaccionar políticamente" (Guerrero Martín, en González Soto, 1996, p. 164). Gracias a esto, tantos críticos opinan que "El indigenismo llega a su mayoría de edad con la obra de Manuel Scorza. Deja de ser un fenómeno histórico para convertirse en una expresión artística del más alto calibre" (Prieto, 1989, p. 20).

La literatura de Scorza logra destacar tanto en el aspecto estético como en el social porque la suya es una literatura doblemente comprometida, primero consigo misma y después con la realidad. Como es natural, cumplir semejante compromiso simultáneo trae consecuencias. En la tesis de doctorado de

Friedhelm Schmidt acerca de Juan Rulfo y Manuel Scorza aparece el siguiente epígrafe de la escritora policial Dorothy L. Sayers: "Facts are like cows: if you stare at them long enough they usually go away" [Los hechos son como las vacas: si los miras mucho rato, generalmente se van]. Esta frase describe el problema metodológico que se manifestó en este análisis, pues los niveles de algunos recursos estudiados, como el humor, se entrelazan tanto que es prácticamente imposible diferenciarlos; pero precisamente lo correosa que se muestra *La guerra silenciosa* para ser disectada y categorizada es una prueba más de la maestría con que Scorza entretejió todo.

A pesar de esta simbiosis es posible interpretar los mensajes que Scorza dicta en estas cinco novelas en cuanto a propuesta social. Estaba convencido, por ejemplo, de que ningún recurso legal serviría a los comuneros para recuperar sus tierras y de que el único método efectivo para lograrlo sería la lucha armada. Elemento fundamental de su pensamiento social y objetivo mismo del ciclo es mostrar que los indígenas necesitan una ideología moderna para triunfar en esta lu-

cha. A pesar de que Scorza pugna por que los indígenas incorporen a su lógica el pensamiento occidental, afirma no creer que la incorporación de éstos a dicha sociedad sea la solución.

Ahora la sociedad moderna ha pulverizado o está acabando con la sociedad indígena para incorporarla al tipo de sociedad subdesarrollada, pobre, miserable, vasalla del imperialismo. Una sociedad de tipo colonial que no nos ofrece otro porvenir que la servidumbre o la miseria proletaria en el último extremo del planeta. Yo sigo escéptico sobre los beneficios de esta incorporación. [Suárez, 1984, p. 90.]

Ésta declaración resulta algo incongruente con lo que plantea en la pentalogía andina, pues si los indios deben despojarse de la ideología y concepción mítica perderían la cosmovisión que, a fin de cuentas, les ha permitido resistir cinco siglos de opresión y represión. Al intentar despojarlos de ella la propuesta social de Scorza no puedes sustraerse de una filiación reaccionaria.

La relación misma entre ficción y realidad esconde una clave muy directa a esta faceta del pensamiento social de Scorza, lo cual se vislumbra a partir de que el fundamento histórico no es una verdad monolítica, ya que tiene sus propias fisuras de ficción, pues las luchas en que se inspiró Scorza no necesariamente terminaron tan trágica e infructuosamente como en las novelas, a diferencia de otros movimientos indígenas peruanos que sí fueron sangrientamente aplastados.

En el ciclo hay ciertos detalles que denotan lo anterior, como cuando Garabombo visita Rancas y comprueba que el levantamiento sirvió porque a fin de cuentas la poderosísima compañía transnacional tuvo que retirar su cerco. La mejor fortuna que tienen los levantamientos de Pasco respecto a otras regiones se debe a su estratégica situación geográfica, pues es paso obligado para el abastecimiento de alimentos a Lima, como se reconoce casi al final de *La tumba del relámpago*. "Por Cerro de Pasco atraviesan las vías de comunicación vitales del Perú, Genarito. La mitad de los abastecimientos de Lima cruza obligatoriamente la carretera central. Si

una acción revolucionaria la obstruye, ¿cómo se alimentará la capital?" (*La tumba*, 226).

Scorza aseveró en la "Noticia" previa al ciclo, así como en numerosas entrevistas, que había tomado fotos y grabaciones de los personajes del ciclo y de sus testimonios. ¿Por qué nunca las publicó? Las que han aparecido son escasas y apenas de algunos participantes. Según él mismo, estos documentos tuvieron el siguiente destino "[...] infortunadamente hace poco los arrojé porque vi que no tenían ya importancia las declaraciones de los propios comuneros que grabé y tuve un tiempo" (Suárez, 1984, p. 92). ¿Por qué dejaron de ser importantes estas declaraciones?, y si no tenían importancia, ¿por qué destruirlas fue algo infortunado?, sobre todo, ¿por qué hacerlo si hubieran sido una evidencia irrefutable sobre la veracidad de los hechos narrados que tanto buscó recalcar? Estas preguntas sugieren la probabilidad de que dichos testimonios en realidad nunca existieron.

La misma invención se muestra tramposa. Un personaje es aquél que se transforma a lo largo de la ficción que protagoniza. En el

ciclo no son muchos, Maca Alborno, el Niño Remigio y el Juez Montenegro. Hay, sin embargo, uno más, la comunidad indígena, que a través de cada novela sube otro peldaño hacia la conciencia según la noción de Scorza.

Mis novelas narran cinco rebeliones campesinas que culminan todas con un fracaso, pero, detrás de esa aparente repetición, hay una marcha hacia la conciencia: los protagonistas evolucionan hacia la lucidez. *Redoble por Rancas* es la rebelión de un hombre solitario; *Garabombo el invisible* es ya la revuelta de un grupo que no alcanza todavía a captar la realidad; *El jinete insomne*, la historia de un fracaso.

Después de la derrota de la segunda rebelión, hay que reencontrar, explorando el pasado, las raíces, las razones por las cuales hay que luchar; y es *El jinete insomne* quien relata el despertar de la memoria. El cuarto libro, *El cantar de Agapito Robles*, conduce a las multitudes a la victoria. En *La tumba del relámpago* se llegará al fracaso final, pero, al mismo tiempo,

a la completa toma de conciencia: los personajes comprenden que deben participar en la lucha contemporánea, esto es en una guerra de clases que requiere de una ideología. En diez años pasaron del estadio de la rebelión mitológica, de la "nictalopía", a la acción política lúcida. [Peralta, 1981, pp. 26-27.]

A pesar de que en principio pueda parecer lo contrario, la comunidad no se transforma, sólo atraviesa cambios superficiales y por eso en el ciclo los comuneros no consiguen otra cosa que ser masacrados, casi como castigo por emprender la lucha. La victoria es algo inalcanzable, ¿por qué?, "Manuel Scorza-personaje toma la palabra y expone su propia concepción de la lucha campesina: el indio necesita una dirección política; es, únicamente, cuestión de canalizar su violencia" (Prieto, 1989, p. 19). Pareciera que no pueden triunfar si no son guiados.

Como se vio en la escalera de personajes, en la quinta novela hay cambios fundamentales, entre ellos, que el héroe no sea un miembro de la comunidad, y que el autor aparezca como personaje. Scorza se proyec-

taría así como el líder al que las masas deberán seguir para alcanzar la victoria:

Scorza ya no se contenta con la identificación indigenista con los indígenas y con la reivindicación de su cultura y sus derechos políticos, sino reclama a la vez el liderazgo de su movimiento. El escritor, el letrado, le da voz al pueblo, que debe ser la boca del que no tiene boca, se transforma en la vanguardia política y cultural del país. Pero esta coalición utópica fracasa a lo largo de la novela. En la novela las causas de este fracaso se adjudican a la falta de fusiles, doctrina y, sobre todo, pensamiento racional, pero en realidad se debe a la falta de comunicación que hay entre intelectuales y comuneros. Esta comunicación es bien visible en los pensamientos de Ledesma con respecto a la organización de los campesinos y en sus interpretaciones de las teorías marxista y mariáteguistas, que casi nunca expresa en diálogos con los campesinos, sino en monólogos interiores. [Schmidt, 1997a, p. 6]

Aunque la estructura de cada una y de las cinco novelas en suma conduce a un fracaso final que contribuye a comprobar esta hipótesis, no por eso se debe pensar que el ciclo funciona solamente como una vitrina que el escritor construyó para exhibir un ego descomunal. *La guerra silenciosa* sirve, en el aspecto estético, como una serie de novelas de incuestionable calidad literaria, y en el aspecto social como representación de un hecho histórico que difícilmente será superada y que además logró afectar a la realidad.

En las últimas líneas del ciclo, cuando Genaro Ledesma es llevado a la colonia penal del Sepa y reflexiones amargas sobre el movimiento ocupan su cabeza, se explica por qué el ciclo lleva por nombre *La guerra silenciosa* "Y lloró de nuevo. Porque sobre la lápida de esa sublevación, nadie borraría el más pobrísimo epitafio. ¡Ninguna mano arrojaría ninguna flor sobre la tumba de ese relámpago!" (*Cantar*, 267). Las luchas indígenas de Pasco estaban destinadas a pasar inadvertidas, a ser esa "guerra callada", sin embargo el ciclo de cantares escrito por Scorza es pre-

cisamente esa flor y ese epitafio. *La guerra silenciosa* deja de serlo en el momento en que Scorza escribe de ella, ahí está su mayor paradoja y también, ahí está el punto donde la ficción comienza a incidir sobre la realidad.

A lo largo de este escrito se ha utilizado el término *incidir* y no *transformar*. Es una falacia pensar que la literatura sea una herramienta de transformación. José Saramago, un autor vigente al grado Premio Nobel que no ha dejado de mostrar interés por los conflictos sociales, dice que es una tendencia ingenua: "incluir a la literatura entre los agentes de transformación social, entendiéndose tal denominación, en este caso, no tanto como referida a las consecuencias sociales de los factores estéticos, pero sí a supuestas influencias determinantes" (Saramago, 1993, p. 12). Mientras que incidir significa, según María Moliner, "Penetrar en una cosa cortándola, como el bisturí en la carne", y así es exactamente como la ficción creada por Scorza afecta la realidad. Héctor Chacón salió de la cárcel nueve años antes de lo que su condena exigía. Alcira Benavides de Madrid, quien aparece como Pepita Montenegro y probó ser

más terrible que el propio Juez, murió fusilada públicamente por Sendero Luminoso. Aunque en el ciclo haya situaciones ficticias y no todo lo que se registra haya ocurrido exactamente de esa manera, por medio de estas novelas el lector se acerca más a la realidad que por medio de los libros documentales o los periódicos. La historia, finalmente, no es sino un relato, y el que Scorza nos proporciona es mucho más ameno y fidedigno que el oficial.

La paradoja de *La guerra silenciosa* continúa hasta nuestros días, porque a pesar de que la obra de Scorza ha sido multitraducida y, por ejemplo, la séptima edición que *Redoble por Rancas* tuvo en México fue de cincuenta mil ejemplares, actualmente poca gente la conoce, y confrontar los tirajes presentes dejaría un mal sabor de boca. Dicha ausencia de un público mayor se debe en buena medida a que Scorza se movió de manera autónoma a los grupos literarios y culturales de Perú y el mundo. En un par de artículos se ha mencionado que Scorza parece ser invisible como Garabombo. Tomás G. Escajadillo ha abundado acerca de este fenómeno y re-

salta como un ejemplo claro al respecto que mientras Manuel Scorza vivió, ninguna de sus novelas fue publicada en el Perú.

Difícilmente un libro de historia alcanza un número de ejemplares y traducciones semejante. La literatura de compromiso, la buena, cumple así una función social clara. Cincuenta mil lectores ya es un número considerable. ¿Cuántos lectores habrá tenido, tiene y tendrá Scorza en todo el mundo? ¿Cuánta gente se necesita enterar para que un evento gane membresía en la Historia Universal de la Infamia, o en la memoria colectiva de la humanidad?

¿Cuál puede ser entonces la relación entre ficción y realidad, entre literatura y lucha social? Tal vez que al desdibujar el límite entre las primeras se alcanza la mejor relación posible entre las segundas. Así como la vida de cada quien es según la recuerda, Scorza nos otorga recuerdos de una lucha épica y terrible, trascendente por universal, con lo cual le da existencia. "El canto de las sirenas es literatura. La literatura engaña o confirma. El canto existe: las sirenas, no" (Contreras, 1998, p. 1). Puede que las sirenas

nunca empuñen un fusil, pero no por eso su canto es menos bello. Guardar la memoria no es lo mismo que la lucha social directa, pero su mérito, como bien lo prueba Manuel Scorza, es igual de importante.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos

- Ainsa, Fernando, "El novelista latinoamericano según Manuel Scorza: ¿un marginal sin poder o un rebelde con causa?", *Unesco-Perspectivas*, núm. 67 (1974), pp. 6-9.
- Campos, Jorge, "La maravillosa realidad de Manuel Scorza", *Ínsula*, XXXIV (1979), núms.396/397, pp. 27-28.
- Contreras, Ariel, "La provocación literaria", manuscrito.
- Cornejo Polar, Antonio, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año IV, núm. 7, Lima, 1er semestre de 1978, pp. 7-21.
- _____, "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza", *Revista Iberoamericana*, 50 (1984), núm. 127, pp. 549-557.
- _____, "Manuel Scorza. *La danza inmóvil*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, X (1984), núm. 19, pp. 190-191.

- Crumley de Pérez, Laura Lee, "El intertexto de Huarochirí en Manuel Scorza: una visión múltiple de la muerte en *Historia de Garabombo, el invisible*", *América Indígena*, 44 (1984), núm. 4, pp. 747-755.
- Díaz Caballero, Jesús, "Manuel Scorza: La tumba del relámpago", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IX (1983), núm. 17, pp. 252-255.
- Echeverría, Evelio, "Manuel Scorza, *Historia de Garabombo, el invisible*", *Revista Iberoamericana*, 40 (1974) núm. 86, pp. 182-183.
- _____, "(sobre *El jinete insomne* y *Cantar de Agapito Robles*)", *Revista Iberoamericana*, 46 (1980), núms. 110-111, pp. 321-323.
- _____, "Entre la magia y las invasiones. Las dos grandes novelas campesinas de Manuel Scorza". "Revista de la Semana", Supl. dominical de *El Universal*, 25 de julio 1976, p. 10.
- Escajadillo, Tomás G. "Scorza antes de la última batalla". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IV (1978), núms. 7/8, pp. 183-191.
- _____, "Proyección literaria de Manuel Scorza", *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, (1994) núm 43, enero-febrero, pp. 211-225.

González Soto, Juan, "El tiempo del mito en *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza", *Boletín Americanista*, 36 (1996), núm. 46 pp. 161-182.

_____, "La memoria de los olvidos: Manuel Scorza", <http://www.nexus.net.mx/ojala-1/letralia/texto/letra013.txt>

Jakobson, Roman, «El realismo artístico», en Lukacs George et al, , *Polémica sobre realismo*, Compilador Ricardo Piglia, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972 2a ed.

Lassus, Jean Marie, "Una noticia inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de 'La guerra silenciosa' ", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 15 (1989), núm. 30, pp. 119-133.

Llarena, Alicia, "La polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano" en *Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura, Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*, UAM, México, 1998, (Cultura Universitaria, 67).

Moraña, Mabel, "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Contemporánea*, IX (1983), núm. 17, pp. 171-192

- Neira, Hugo, «Manuel Scorza; biografía ordenada de un mago», *Socialismo y participación*, (1985), núm. 31, pp. 57-60.
- Nesta, Marta Lucía, «La narrativa de Manuel Scorza como metaficción histórica», en *Memorias del Primer Congreso Internacional de Literatura, Medio Siglo de Literatura Latinoamericana 1945-1995*, UAM, México, 1998, (Cultura Universitaria, 67).
- Pranzetti, Luisa, «Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XIII (1987), núm. 25, pp. 109-119.
- Puccini, Darío, «Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XI (1986), núm. 23, pp. 63-71.
- Rodríguez Ortiz, Óscar, «Manuel Scorza: El cerco de arriba, el cerco de abajo», En su: *Sobre narradores y héroes: A propósito de Arenas, Scorza y Adoum*. Caracas, 1981, pp. 77-111.
- Saramago, José, «Sobre literatura, compromiso y transformación social», *Quimera*, (1993), núm. 119, Barcelona, pp. 12-15.
- Schmidt, Friedhelm, «Redoble por Rancas de Manuel Scorza, una novela neoindigenista», *Revista de Crítica Literaria*

Latinoamericana, 17 (1991), núm. 34, pp. 235-247.

_____, "¡Nada logramos! ¿Lo atestiguamos! ¡Así vivimos!". El exilio de Manuel Scorza en México y en Francia", ponencia, *XIII Simposio Internacional de Literatura: Inmigración/Emigración: Exilios buscados y forzados*. California State University Dominguez Hills, Carson (CA), 14.-18 ago. 1995. Aparece en *Alba de América*, vol 15 (1997), en prensa.

_____, "The Good Guys and the Bad Guys, El intertexto del *Western* en *La Guerra Silenciosa*", aparece en *Letras*, Lima, en prensa.

Scorza, Manuel, "Una doctrina americana", *Cuadernos Americanos*, 61 núm. 1, Madrid, (1952), pp. 20-35.

Tamayo Vargas, Augusto, «Manuel Scorza y un neoindigenismo», *Cuadernos Americanos*, núm. 300, Madrid, junio 1975, pp 689-693.

_____, "Persistencia del indigenismo en la narrativa peruana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350, pp. 367-377.

Teitelboim, Volodia, "Manuel Scorza: los miembros dispersos del dios Inkari", *Plural*, XIII (1984), núm. 154, julio, pp. 191-197.

Yviricu, Jorge, «La metamorfosis en dos personajes de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 34, (1991),

Bibliografías

Escorza, Cecilia, "Suplemento a la bibliografía de Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (1993), núm. 37, pp. 355-359.

Schmidt, Friedhelm, "Bibliografía de y sobre Manuel Scorza", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 17 (1991), núm. 34, pp. 273-283.

_____, "Bibliografía de y sobre Manuel Scorza: nuevas aportaciones", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19 (1993), núm. 37, pp. 355-359.

Diccionarios

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7a. ed., México, Porrúa, 1995.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 5a ed., 1982.

Corominas, J., et. al, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 3a reimp., 1991.

Moliner, María, *Diccionario de uso del espa-*

ñol, Gredos, CD-ROM, edición pirata.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21 edición, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Entrevistas

Bensoussan, Albert, "Entrevista con Manuel Scorza", *Ínsula*, XXX (1975), núm. 340, pp. 1 y 4.

Deschamps R., E, "La revolución peruana, agraria, no militar", *Excelsior* (México), 3 oct. 1972, pp. 1-A, 12-A, 17-A.

Fossey, Jean-Michel, "Manuel Scorza, en París. En Latinoamérica, la historia es más fantástica que la novela", *Diorama de la Cultura*, Supl. de *Excelsior*, 20 ago. 1972, pp. 10-11.

Guzmán, Humberto, "Diálogo irresponsable", *Revista de la Universidad de México*, XXVII (1973) núm. 5, pp. 43-46.

Lannes, Sophie, "Los indios se revelan", "La Onda", Supl. dominical de *Novedades*. 15 julio 1973, pp. 1 y 8-9.

_____, "Perú gestará epopeya", "La Onda", Supl. dominical de *Novedades*, 22 julio 1973, pp. 16-17.

Mejía Prieto, Jorge, "Manuel Scorza novelista y universal habla de su notable obra de

creación”, “El Heraldillo Cultural”, Supl. de *El Heraldillo de México*, 26 nov. 1978, pág. 5.

Osorio, Manuel, “La literatura es el Tribunal Supremo”, *Cuadernos para el diálogo*, num. 248, 28 ene. 1978, pp. 43-45.

_____, “Conversación con Manuel Scorza: América Latina, los fantasmas de la historia”, *Plural*, IX (1980), núm. 151, pp. 56-59.

Peralta, Elda, “Liberar lo imaginario: entrevista a Manuel Scorza”, *Plural*, X (1981), núm. 114, pp. 26-30.

Prieto, René, «La representación del indio en la novela hispanoamericana: corrientes de ayer, expresión artística de hoy», *Ínsula*, (1989), núms 512-513, pp. 18-20.

Rojas Zea, Rodolfo, «Entrevista exclusiva con el escritor peruano: Las Constituciones en América Latina plantean un mundo irreal: Manuel Scorza», *unomásuno*, 5 nov. 1978, pág. 19

_____, «Mario Vargas Llosa es el escritor de la derecha peruana: Manuel Scorza», *unomásuno*, 6 nov. 1978, pág. 18.

Suárez, Modesta, “Manuel Scorza habla de su obra” *Socialismo y participación*, núm. 27, (1984), pp. 89-94.

- Teja, Alda, "Entrevista a Manuel Scorza", *Mester*, VII (1978), núms 1/2, pp. 32-41.
- Waksman Schjinca, Daniel, "Manuel Scorza: Los hechos que cuento en mis novelas son rigurosamente ciertos", "El Gallo Ilustrado", Supl. dominical de *El Día*, 3 dic. 1978, pp. 6-7.

Libros

- Aldaz, Anne-Marie, *The Past of the Future. The Novelistic Cycle of Manuel Scorza*, Nueva York, Peter Lang, 1990.
- Aguirre Gamio, Hernando, *El proceso peruano. Cómo, por qué, hacia dónde*, Ediciones el Caballito, México, 1974.
- Alegría Fernando, *Literatura y Revolución*, FCE, (Colección Popular ,100), 1976
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, México, 1990, (Alianza Universidad).
- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 1a reimp., 1994.
- Campra, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, entrevistas Siglo XXI, 1987.
- Chiampí, Irlemar, *El realismo maravilloso; for-*

- ma e ideología en la novela hispanoamericana, Monte Ávila, Caracas, 1983.
- Forgues, Roland, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1991.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 10a edición, 1996.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, 16 ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, Décimo tercera edición, Madrid, 1990.
- Handelman, Howard, *Struggle in the Andes*, University of Texas, San Antonio, 1975.
- Kapsoli, Wilfrido, *Los movimientos campesinos en Cerro de Pasco 1800-1963*, Instituto de Estudios Andinos, Huancayo, 1975.
- _____, *Los movimientos campesinos en el Perú, 1876-1965*, Delva Editores, Lima, 1977.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Editorial Era, México, 1979.
- Montemayor, Carlos (coord.), *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, CNCA, México, 1993.

- Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho, Barcelona, 1985.
- Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1969.
- Scorza Manuel, *Redoble por Rancas*, Editorial Planeta, México, 1970.
- _____, *Redoble por Rancas.*, Editorial Siglo XXI, Obras Completas vol. 2, México, 1991.
- _____, *Historia de Garabombo el invisible*, Editorial Siglo XXI, Obras Completas vol. 3, México, 1991.
- _____, *El jintete insomne*, Editorial Siglo XXI, Obras Completas vol. 4, México, 1991.
- _____, *Cantar de Agapito Robles*, Editorial Siglo XXI, Obras Completas vol. 5, México, 1991.
- _____, *La tumba del relámpago*, Editorial Siglo XXI, Obras Completas, vol. 6, México, 1991.
- _____, *La danza inmóvil*, Editorial Siglo XXI, Obras Completas, vol. 7, México, 1991.
- Shumacher García, María Esther, *El Perú contemporáneo*, SepSetentas, México, 1975.
- Skidmore, Thomas E., y Peter H. Smith, His-

toria Contemporánea De América Latina, Editorial Crítica, Barcelona, 1996.

Villanueva, Darío y Viña Liste, José María, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «realismo mágico» a los años ochenta*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1991.

Otros textos

Scorza, Manuel, "Advertencia". *Poesía contemporánea del Perú. Antología*. de. Manuel Scorza. Lima, 1963, VII-XV.

Tesis

Contreras Pérez, Ricardo Ariel, *Aproximación social a la poesía de Miguel Hernández*, UNAM, FFyL, Colegio de Letras, México, 1984.

Nesta, Marta, L. *El «ciclo de La guerra silenciosa»: La narrativa de Manuel Scorza como hermenéutica de la historia*. Nueva York, New York University, 1991.

Puente-Baldoceda, Blas G., *Narrativa, lenguaje e ideología en la literatura neoindigenista y la literatura de la negritud del Perú: Manuel Scorza y Gregorio Martínez*, Austin, University of Texas, 1989.

Schmidt, Friedhelm, *Stimmen ferner Welten*,

*Realismus und Heterogenität in der Prosa
Juan Rulfos und Manuel Scorzas*, Bielefeld,
Aisthesis Verlag, 1996.

Villanueva-Benavides, Idalia, *Irony and Myth
in Five Novels of Manuel Scorza*, Cambridge,
University of Missouri, 1994.

ÍNDICE

Peldaño primero Introducción	13
Peldaño segundo Realidad y ficción	39
Peldaño tercero Ficción de doble fila	65
Peldaño cuarto Paratextos	89
Peldaño quinto Humor	107
Peldaño sexto Tiempo	129
Peldaño séptimo Personajes ascendentes	143
Peldaño octavo Visión mítica	161
Conclusiones (para deslizarse por el barandal)	181
Bibliografía	195

Manuel Scorza: literatura y lucha social. Una escalera en nueve peldaños se terminó de imprimir en noviembre de 1998, setenta aniversario del nacimiento de Manuel Scorza. El diseño y cuidado de la edición estuvieron a cargo del autor, que gandayamente aprovecha este espacio para mandarle un beso a Mónica y exclamar:

¡GOYA!