



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CAMPO DE LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA

**DEL LIBRO HABLANTE AL MITO DEL INTELECTUAL: “LA GUERRA
SILENCIOSA” DE MANUEL SCORZA EN DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN
CRONÍSTICA LATINOAMERICANA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

MTRO. MARCO POLO TABOADA HERNÁNDEZ

TUTORA: DRA. MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CIALC)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR: MTRA. FRANÇOISE ELIZABETH PERUS COINTET
(CIALC),
DR. CARLOS HUAMÁN LÓPEZ (CIALC).

LECTORES: DRA. MARGARITA LEÓN VEGA (INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOLÓGICAS), DR. MAURO FÉLIX MAMANI MACEDO (UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS)

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, 14 DE ENERO DE 2020.



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.

ÍNDICE

Agradecimientos 7

Nota preliminar 9

Introducción 12

A propósito de “La guerra silenciosa” y su heterogeneidad narrativa 16

Una tradición narrativa no clausurada 21

La organización de este trabajo 27

Capítulo I: “La guerra silenciosa” al trasluz de la *Primer Nueva Corónica* 32

Sobre las crónicas de Indias 32

La crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala 38

Las lecturas de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* 45

La trayectoria escritural de Manuel Scorza 53

Literatura y compromiso social: “¡Ay, Perú, patria tristísima!” 57

El panorama de la narrativa peruana en los años sesenta 63

“La guerra silenciosa” ante la crítica: la trayectoria del desdén 69

“Este libro fantástico es meramente realista”: la huella de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* en “La guerra silenciosa” 80

Capítulo II: Diversidad de materiales e inestabilidad narrativa 90

Heterogeneidad de materiales 91

Los paratextos 92

La información periodística y radiofónica 98

Las canciones: los valeses y los huaynos 102

Los textos traducidos del quechua 109

La posición ambigua del narrador 119

La perspectiva objetiva que remite a sí misma 122

“Un tal Scorza empieza a meterse en camisa de once varas” 128

“Ya se escribirá la crónica de esta lucha de siglos” 134

Capítulo III: Un elemento “disonante” o cómo incorporar la palabra ajena 141

El humor: un arma de lucha 142

La ironía o cómo “proteger a los justos de la justicia” 145

La parodia y la estilización 161

La voz del cronista en pugna con otras voces 165

Capítulo IV: La poética concreta de “La guerra silenciosa” 180

Redoble por Rancas: el libro hablante 182

El sonido y la voz: ¿huellas del mundo andino? 183

El “efecto de visualidad” 186

El narrador “cuentero” 192

Re/pensar y re/presentar el Descubrimiento y la Conquista	202
Lo letrado y lo popular	209
El “zahorí lector”, el lector que imagina	217
<i>La tumba del relámpago</i> o la gesta del intelectual	224
Genaro Ledesma dialoga con sus libros	226
¿Y si los libros se equivocan?	228
El narrador intelectual	235
“Todo lo que ustedes dicen es cierto”: una conciencia desdoblada	238
Remigio Villena: una lectura alternativa	244
La cabeza de la rebelión: lo político y lo religioso	252
Maca Albornoz o cómo desprestigiar la fe	255
El lector, ¿intelectual?	265
¿Hay lugar para el <i>otro</i> ?	266

Apertura 273

Referencias 288

Bibliografía 305

**DEL LIBRO HABLANTE AL MITO DEL INTELECTUAL: “LA GUERRA
SILENCIOSA” DE MANUEL SCORZA EN DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN
CRONÍSTICA LATINOAMERICANA**

MTRO. MARCO POLO TABOADA

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo económico del Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

Desde antes de nacer oigo a los muertos quejarse
Manuel Scorza, “El cordero con espinas”

A Grecia

A Begoña Pulido y Françoise Perus

A mi madre, con indecible nostalgia

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de los cuatro años —tan aciagos como estimulantes— en los que delineé y desarrollé este trabajo de investigación recibí el apoyo de muchas personas: no es un exceso referir que sin ellas el texto y su autor no habríamos llegado a buen puerto.

Expreso toda mi gratitud y admiración a Begoña Pulido y Françoise Perus, quienes me guiaron en este periplo. Su sabiduría, rigor académico, paciencia, respeto, probidad intelectual y calidez son mis alicientes para ejercer la crítica literaria. Los posibles aciertos de este trabajo se deben, sin duda, a la diligente intervención de ambas.

Aprecio la generosidad de Carlos Huamán y Mauro Mamani al compartir conmigo su vasto conocimiento del mundo andino. A Margarita León le agradezco su atenta lectura y sus enriquecedores comentarios.

Algo más que el interés por la literatura latinoamericana me une a mis colegas y amigas Julieta Gamboa, Doran Park y Bisherú Bernal: las risas, confidencias y buenos momentos labrados dentro y fuera de la UNAM. Gracias por ello.

Desde que expresé la intención de emprender este acercamiento a la narrativa de Manuel Scorza conté con el respaldo y el entusiasmo de Ana Rosa Domenella, Aralia López y César Núñez, catedráticos de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. El fallecimiento de la Dra. López me priva de la posibilidad de compartirle este trabajo, pensado y escrito para que ella lo leyera. No obstante, espero que el resultado sea tributario tanto de sus enseñanzas como de la confianza que siempre depositó en mí.

Entre las muchas maravillas que me deparó el Perú, atesoro dos: primero, el privilegio de conocer a Yoni Príncipe Hernández y a su entrañable familia, cuya generosidad, simpatía y

cariño son tan extraordinarios como impagables; después, la oportunidad de recorrer —gracias a los consejos de David Elí Salazar, profesor de la Universidad Daniel A. Carrión—, Cerro de Pasco, Rancas, Yanahuanca, Huayllay y otros escenarios de “La guerra silenciosa”.

La vasta, heterogénea y solidaria familia integrada por mis amigos — Miguel, Hugo, Rosy, Hari, Judith, Elena, Alfredo, Charly, Alejandro, Mayte, Ayocuan, Nora, Mario, Xavier, Yilletzi, Fernando, Mashelin y Alfonso— me ha amparado y soportado en más de un sentido. Su buen humor, tolerancia y compañía son fundamentales para resistir los embates de los Heraldos Negros.

A Grecia le agradezco tantas cosas que no podría siquiera enumerarlas. Me conformo con señalar que leyó las distintas versiones de este trabajo y me ayudó —con sus inquietudes, comentarios y correcciones— a lidiar con el silencio, la duda y la autocomplacencia. Su amor y confianza son, al mismo tiempo, un alivio, un estímulo y un privilegio inestimables.

NOTA PRELIMINAR

El presente texto tiene una doble orientación: al mismo tiempo que desea establecer la trabazón de “La guerra silenciosa” de Manuel Scorza con la tradición cronística latinoamericana (y particularmente andina), considera la manera en que la pentalogía dialoga con dicha tradición y la moviliza. Si el vínculo entre la narrativa de Scorza y las “viejas” crónicas de América me pareció palmario luego de leer la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (a la que el autor se refiere con entusiasmo en diversos textos y entrevistas), las características de las voces que presiden la narración en *Redoble por Rancas* y *La tumba del relámpago*, en cambio, sólo fueron visibles al momento de revisar ambas novelas con detenimiento. Con esto quiero decir que, en vez de constatar una serie de hipótesis *fijadas* antes del análisis, he pretendido —bajo el invaluable magisterio de Begoña Pulido y Françoise Perus— adentrarme en el corpus y (sin omitir su alteridad constitutiva) tratar de plantear algunas preguntas y ofrecer posibles respuestas. Al lector le corresponde evaluar el resultado.

Otro tanto puedo decir con respecto al andamiaje teórico que sostiene esta investigación: en vez de imponer las formulaciones de cualquier autor(idad) a las novelas en cuestión, juzgué pertinente (y a la postre más provechoso) ponerlas a prueba en la pentalogía, mas no *aplicarlas*. Confío en que la teoría es una herramienta fundamental para pensar la literatura y no para dejar de hacerlo, como proponen quienes la reducen a etiquetas o calificativos sin valor heurístico alguno. En todo caso, escritas ya muchas de las páginas que conforman este trabajo me percaté de la sostenida presencia de las ideas de Antonio Cornejo Polar. Además de su innegable lucidez, atribuyo al teórico y crítico peruano la rigurosidad y flexibilidad necesarias para estudiar las

particularidades de nuestras literaturas (las latinoamericanas) sin menoscabo de los aportes provenientes de otras latitudes, perspectivas y tiempos. Este texto es una exigua forma de rendirle homenaje y también un intento por evidenciar la vigencia de sus planteamientos.

En los distintos espacios académicos en que he tenido la oportunidad de presentar los avances de esta investigación —seminarios, congresos, coloquios, etcétera— una pregunta, directa o velada, se ha repetido: ¿Por qué estudiar la obra de Manuel Scorza? Es decir, ¿cuál es el posible valor de la obra de Scorza?, pero también ¿por qué un mexicano se interesa en este corpus de análisis? En un momento en el que tanto las reivindicaciones identitarias como la exaltación de las marginalidades están a la orden del día —a veces sin una sólida apoyatura argumentativa—, he procurado no erigir como atributos incontestables la supuesta procedencia andina de Scorza o la tibia (cuando no inexistente) acogida que tiene su narrativa en el ámbito académico y en el editorial, dentro y fuera del Perú. Al desplazar la discusión sobre la personalidad de Scorza o sobre el contenido de las novelas al ámbito de la forma artística, no pretendo obliterar la dimensión social de la obra ni “estetizar” las atrocidades que en ella se narran; antes bien, considero oportuno indagar en la manera específica e insustituible en que la literatura (y en especial la latinoamericana) encara, re/crea y le da sentido a nuestra realidad.

Leí *Redoble por Rancas* hace poco más de quince años, gracias a la recomendación de un amigo. Me cautivó, en ese entonces, la alusión a una realidad concreta y obliterada; después, el humor, los atributos de algunos de sus personajes —la obstinación de Fortunato, por ejemplo— y su desgarrador desenlace. No tardé en adentrarme en el resto de la pentalogía y fue mucho después (cuando llegaron a mí algunos textos críticos sobre ella) que me pareció oportuno iniciar este proyecto. Una de las pocas certezas que ha prevalecido en el proceso de indagación y escritura es la que me insta a buscar en el corpus de análisis (antes que en las hipótesis de los académicos) las respuestas a mis interrogantes: gracias a la propia pentalogía he podido advertir

—por mencionar un caso— las profundas diferencias que separan a una novela de otra, pese al sostenido afán de varios estudiosos de suscribir su aparente uniformidad.

Mi ejemplar de *Redoble por Rancas* (el cual obtuve también hace mucho tiempo por un precio ínfimo, risible) tiene estampado en el canto la palabra MALTRATADO. Me gusta pensar —y así he procurado dar una cómoda respuesta a los curiosos— que esta marca sintetiza no sólo el estado del libro que conservo, sino de “La guerra silenciosa” en la historiografía literaria. Sería osado afirmar que este trabajo aspira a resarcir el menosprecio al que ha sido sometida la pentalogía a lo largo de los años; acaso es más sensato señalar que ansía reanudar el diálogo y azuzar el debate —como hacen bajo tierra los comuneros al final de *Redoble*— en torno a ella.

Pachuca, Hidalgo, 15 de noviembre de 2019

INTRODUCCIÓN

“El ciclo de Scorza reproduce, dentro de una tradición que comienza con las viejas crónicas de América, la constitución actual de la heterogeneidad andina”.

Antonio Cornejo Polar

No es exagerado afirmar que los libros de Manuel Scorza (Lima, 1928-Madrid, 1983) han recibido escasa atención crítica y editorial. Pese a que el peruano fue candidato para recibir el Premio Nobel en 1979, hoy apenas es dable hallar —diseminados en bibliotecas universitarias alrededor del mundo o esparcidos por la red— unos cuantos estudios, mientras que en su país natal ni siquiera se ha publicado su obra completa.¹

Sorprende que comentaristas, críticos e incluso otros escritores le hayan prestado más atención a las anécdotas —verídicas unas, otras no, pero todas rocambolescas— sobre las vicisitudes y el carácter del autor que a su narrativa, a su poesía o a su ingente labor editorial. Truhan consumado, cínico irredimible, ególatra, abusivo y lenguaraz son tan sólo algunos de los calificativos en el inventario de agravios emitidos contra Scorza.² Sin embargo, que a las

¹ Carlos Cabanillas apunta que “ninguna editorial quiso editar a quien con sólo 28 años fuese el infatigable gestor de
² Rodolfo Hinostroza despotrica: “no tenía muchos escrúpulos que le complicasen la vida”, “al hombre le gustaba la plata como a nadie”, “Manuel manipulaba a la gente para usarla en sus propios egoístas intereses”. “El camino de Damasco”, en *Caretas*, núm. 2115, 4 de febrero de 2010, pp. 50-53. Los hijos de Scorza respondieron a estas acusaciones mediante una carta a la redacción de la revista. “Queja filial”, *Caretas*, núm. 2116, 16 de febrero de 2010. En *Asociación ilícita. Breve historia de la literatura peruana*, Animal de invierno, Lima, 2016, Leonardo Aguirre le dedica un capítulo a Manuel Scorza, en el que agrupa las opiniones de Hinostroza y demás detractores. Véase: “Un Virgo con olfato fenicio”, pp. 209-220. Mario Vargas Llosa menciona: “el poeta Manuel Scorza iniciaría en esos años [finales de los cincuenta] unas ediciones populares de libros que tendrían enorme éxito y le harían ganar una pequeña fortuna. Sus arrestos socialistas habían mermado y había síntomas del peor capitalismo en su conducta: les pagaba a los autores —cuando lo hacía— unos miserables derechos con el argumento de que debían sacrificarse por la cultura, y él andaba en un flamante Buick”. *El pez en el agua. Memorias*, Seix Barral, México, 1993, p. 406.

recurrentes injurias o desatenciones hacia su persona y sus textos se añada la duda sobre la propiedad creativa de éstos, permite entrever los alcances de tal animadversión. ¿Hay, acaso, mayor oprobio para un artista que atribuirle a otro (más dotado, se colige) la autoría de su obra?³

El descrédito y la polémica derivaron en silencio: poco es lo que se dijo y se dice sobre el lugar que el poeta ocupa dentro de la denominada “generación del cincuenta”; respecto a los “Festivales del Libro Peruano” y los “Populibros”, proyectos que posibilitaron, en gran medida, la modernización de la industria editorial en el país; o a propósito de su pentalogía novelística, leída con fruición en la década del setenta y traducida a una gran cantidad de lenguas.

Tomás Escajadillo afirmó que la omisión no es accidental sino deliberada, toda vez que “el juicio crítico en torno a la novelística de Scorza ha estado oscurecido o deformado por las

Por su parte, el también escritor Gregorio Martínez desmintió varias de las afirmaciones de Hinostroza y Vargas. Véase: “El ojo del guardián”, en *Caretas*, núm. 2265, 10 de enero de 2013. Por último, Julio Ramón Ribeyro le dedica algunas líneas de su diario personal a nuestro autor: “Manuel, a pesar de los defectos que muchos le atribuyen, es un personaje interesante. Dejando de lado su tendencia a la retórica, es de una inteligencia ágil y una imaginación galopante”. *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*, Seix Barral, Lima, 2017, p. 511. En otra entrada, no escatima los elogios: “como siempre ingenioso, chispeante, divertido, pero esta vez quizás un poco más sincero que de costumbre”. *Ibidem*, p. 423. A manera de colofón, las distintas versiones que circulan sobre la muerte de Scorza —ocurrida el 27 de noviembre de 1983, durante el vuelo que lo trasladaría, junto a Jorge Ibargüengoitia, Marta Traba y Ángel Rama, a un congreso en Bogotá—, refrendan la orientación de las fabulaciones en torno al novelista. Hinostroza dice que “en una bolsa que su cadáver chamuscado aferraba con desesperación había, cash, 20,000 dólares”. “El camino de Damasco”, p. 53. Aguirre cita un testimonio según el cual “reconocieron su cadáver regado por el campo porque tenía abrazado *La danza inmóvil*, su último libro publicado”. *Asociación ilícita*, p. 219. Carlos Cabanillas sostiene que murió abrazado al manuscrito de su más reciente novela, la cual permanecería inédita: *El descubrimiento de Europa*. “El Scorza inédito”, p. 60.

³ Rodrigo Núñez Carvallo (novelista e hijo del reputado intelectual Estuardo Núñez), relata un episodio según el cual Scorza le ofreció a un amigo, bajo el que se traslucen los rasgos de César Calvo, tres mil francos y una participación del treinta por ciento en los derechos de autor por ayudarlo a redactar su primera novela. Véase: “De metal y melancolía”, en *Hildebrandt en sus trece*, 16-22 de agosto de 2013, Lima, pp. 30-33. Hinostroza atiza el fuego al declarar que “muchas veces pasó [César Calvo] por París, invitado por Manuel Scorza. Por ahí decían que César le corregía las novelas a Scorza, de allí las invitaciones a París, donde apenas se le veía de tarde en tarde, porque al parecer se las pasaba chambeando”. “César Calvo: la leyenda, II”, *Caretas*, núm. 2132, 3 de junio de 2010, p. 62. Entre los pocos amigos de Scorza en el ámbito literario peruano destaca, en efecto, César Calvo (1940-2000). Ambos fueron muy cercanos, a tal punto que aquél dedicó a éste la tercera entrega de su pentalogía. Según Dunia Gras, “al introducir, a sugerencia de su amigo, una modificación en el final de *Cantar de Agapito Robles*, el autor se vio impedido a reescribir toda la novela en un período muy corto de tiempo, de forma extenuante, antes de entregarla finalmente al editor”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, Editions de la Universitat de Lleida, Murcia, 2003, p. 163. No es improbable que esta anécdota haya rebasado su cauce y derivado en versiones que alimentaron los comentarios de Núñez e Hinostroza. Por lo demás, los manuscritos, los múltiples borradores mecanografiados (enmendados una y otra vez) de sus novelas y las afinidades entre su narrativa y su poesía despejan cualquier duda sobre la pertenencia intelectual de su obra.

‘simpatías’ y (sobre todo) las ‘antipatías’ que despierta la persona del narrador”.⁴ Al parecer, el esmero por supeditar lo textual a lo vivencial es sólo equiparable al hiato que se abre entre el éxito gozado por Scorza⁵ hasta su prematura muerte y el olvido al que desde entonces lo ha confinado la academia. De ahí que merezca la pena preguntarse si la denuncia de Escajadillo, pronunciada hace más de cuarenta años, continúa vigente. ¿Es que la obra scorziana está condenada a ser una especie de apéndice de su biografía? ¿Debe ser tenida, en consecuencia, por coyuntural e irrelevante?

La presente investigación germinó a partir de estas interrogantes y se orientó, poco después, hacia el escrutinio de “La guerra silenciosa”: conjunto novelístico —integrado por *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (también de 1977) y *La tumba del relámpago* (1979)— en el que se narran las luchas emprendidas por campesinos de los Andes Centrales contra gamonales, autoridades, militares y una compañía minera.

Señalar que esta pentalogía, a la que el autor dedicó poco más de diez años, representa el escaño más alto y ambicioso de su trayectoria escritural quizá resulta una obviedad;⁶ no lo es, en cambio, afirmar que constituye uno de los esfuerzos más sostenidos y amplios, en los confines de la literatura andina, por visibilizar las injustas condiciones de vida de los *otros*: campesinos de procedencia indígena, alejados geográfica y culturalmente de la “ciudad letrada” y sus formas de representación.

⁴ “Scorza antes de la última batalla”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 4, no. 7/8, 1978, p. 184.

⁵ A decir de Gonzalo Soltero, “la obra de Scorza ha sido traducida a una diversidad de idiomas que van del turco al neerlandés; el número exacto es escurridizo: Friedhelm Schmidt discernió 24 idiomas en el *Index Translatorum*; en el prólogo de su poesía reunida por Editorial Siglo XXI se mencionan 36; varias páginas de internet arrojan que son más de 40. En cualquier caso, Manuel Scorza es uno de los autores hispanoamericanos más traducidos”. “Manuel Scorza, responsabilidad y olvido”, en *Signos Literarios*, 1, enero-junio, 2005, p. 125.

⁶ Conviene precisar que, a diferencia de muchos autores cuyo repentino éxito los impele a escribir secuelas de sus obras, Scorza había previsto antes de publicar la primera novela, que dedicaría varias de ellas —siete al principio, luego seis y finalmente cinco— a los conflictos que presencié en la serranía a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta.

Tampoco es intrascendente que “La guerra silenciosa” haya logrado —como no lo hicieron aproximaciones literarias de índole similar, antes o después— establecer un “diálogo” con el referente extratextual del cual surgió. Consigno el episodio más célebre: en 1971, un año después de que *Redoble por Rancas* obtuviera el segundo puesto en el “Premio Planeta de Novela”, el presidente del Perú, Juan Velasco Alvarado, amnistió a Héctor Chacón, un comunero condenado a veinte años de prisión en la Colonia Penitenciaria amazónica “El Sepa” y cuyas acciones de resistencia fueron relatadas en esta novela inaugural.⁷ El revuelo mediático suscitado por el indulto —¿cuántos escritores pueden jactarse de que sus textos han contribuido a reparar una injusticia?— refrendó el vínculo entre el mundo de ficción y el mundo “real” a tal punto que, tanto el autor como algunos críticos, apuntalaron una veta hermenéutica que tendía a difuminar el linde que los separa.

La aproximación a “La guerra silenciosa” esbozada en este volumen se quiere, al mismo tiempo, original y fiel a la complejidad del corpus narrativo. De ahí que considere los dos aspectos medulares insinuados líneas arriba: por un lado, el doble estatuto sociocultural de la pentalogía —es decir, el denodado esfuerzo por apre(he)nder a los *otros* mediante convenciones ajenas a ellos—; por otro, el modo en que la misma escritura —amén de sus ocasionales incidencias en la vida pública, como el “caso Chacón”— apela a la materialidad extratextual. Las preguntas no se hacen esperar: ¿Qué criterios son pertinentes para examinar una obra situada en la conflictiva intersección entre dos culturas disímiles? ¿Cómo analizar, sin menoscabo de su

⁷ Gonzalo Soltero sintetiza el proceso que desembocó en la liberación del campesino: “Todo comenzó con una carta que [Chacón] 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 el Perú que finalmente Scorza fue a recogerlo en un avión enviado por el entonces presidente [...] a la cárcel de máxima seguridad donde se encontraba. Al bajar del avión el abrazo y el baile con el que terminó el asunto ocupó las planas principales de los diarios”. *Manuel Scorza. Literatura y lucha social. Una escalera en nueve peldaños*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 57-58.

estatuto artístico, un corpus narrativo que deliberadamente pretende afianzar el vínculo con su referente?

A propósito de “La guerra silenciosa” y su heterogeneidad narrativa

Este acercamiento crítico se asienta en la consideración esencial de que la obra de Scorza no puede analizarse como la manifestación escritural de un sector de la población que “se habla a sí mismo”; antes bien, constituye un intento —desesperado y monumental, como se verá— por amalgamar la voz propia con la de los *otros*. La operatividad de los aportes de Antonio Cornejo Polar salta, por ende, a la vista: sus reflexiones en torno a las literaturas heterogéneas⁸ serán de vital ayuda para, de un lado, dimensionar el profundo arraigo de “La guerra silenciosa” en la tradición narrativa latinoamericana;⁹ del otro, para percibir los matices diferenciales que la pentalogía agrega. En otras palabras, se trata de entender la simultánea permanencia y renovación de un conjunto de valores que relaciona (no sin tensiones) dentro del mismo sistema de producción literaria, dos universos sociales distintos. Como refiere el mismo Cornejo,

Interesa [...] reflexionar sobre las literaturas que se proyectan hacia un referente cuya identidad sociocultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo pertenecen a un universo y su referente a otro distinto y hasta opuesto. Histórica y

⁸ “Aunque las literaturas heterogéneas son excepcionalmente complejas, el concepto que define es, más bien, simple: se trata de literaturas en las que uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema sociocultural que no es el que preside la composición de los otros elementos puestos en acción en un proceso concreto de producción literaria”. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2005, p. 52.

⁹ A propósito de la pertinencia del concepto de “tradición” frente al de “canon”, considero fundamental atender las palabras de Françoise Perus: “Éste [el de canon], que tiene su origen en el derecho eclesiástico, remite al catálogo de los autores y las obras más representativos de cierto momento considerado ‘clásico’, y por consiguiente también al conjunto de normas y reglas estéticas consagradas [...] La tradición, a su vez, designa un conjunto de saberes y valores que se transmiten de una generación a otra. Como tal conlleva una doble historicidad de las obras literarias, ligada de un lado al presente histórico de su escritura, y del otro a los tiempos y valores de sus lecturas posteriores. Esta doble historicidad es la que permite tejer vínculos orgánicos entre las obras que la componen y la que le confiere su carácter dinámico y activo; mismo que, al perderse de vista, conduce a su estancamiento y a su confusión con conjuntos de normas prescriptivas que acercan esta concepción con el canon”. *Transculturaciones en el aire (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2019, pp. 322-323, n. 16.

estructuralmente, esta forma de heterogeneidad se manifiesta con gran nitidez en las crónicas del Nuevo Mundo. Con ellas se funda en Latinoamérica un tipo de literatura que tiene vigencia hasta nuestros días.¹⁰

La cita es importante en distintos niveles. El primero de ellos concierne al reconocimiento, emprendido por el teórico y crítico peruano, de todo el circuito implicado en la realización y consumo de la obra literaria, la cual no es vista como un objeto *acabado* o aislado, sino *situado* en un contexto particular y en permanente diálogo con el acontecer social. A grandes rasgos, esta perspectiva de análisis posibilita el diálogo entre el texto y el contexto sin omitir la especificidad estética de aquél ni su apertura semántica.

El segundo punto a destacar consiste en el distingo entre el estatuto socio-cultural del autor, del texto y del lector frente al del referente. La apuesta escritural de Manuel Scorza no puede entenderse más que como una producción emprendida por un sujeto ciudadano y letrado que se dirige a un público semejante, a través de un texto escrito en castellano y cuyas convenciones discursivas obedecen a las de la cultura occidental (la novela). Al respecto, Antonio Cornejo ha recordado oportunamente que la labor editorial y la producción creativa de Scorza están determinadas —al igual que la de los otros integrantes de su generación, la del cincuenta— por la necesidad de crear una industria de consumo de libros que posibilitara la inserción de su propia obra.¹¹ Desde el otro lado, varios estudiosos de “La guerra silenciosa”¹² han rectificado las aseveraciones de nuestro autor acerca de su pretendida asimilación con la población andina, pues no pocas veces reiteró que era indio en “dos terceras partes”,¹³ que pertenecía a la sierra —“yo

¹⁰ “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, II, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2013, p. 38.

¹¹ Véase: “Sobre el ‘neindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, en *La novela peruana. Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana editores, Lima, 2008, y, sobre la generación del cincuenta, “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, II, pp. 385-407.

¹² Entre ellos Dunia Gras, Roland Forgues y otros tantos más.

¹³ Ada Teja, “Entrevista a Manuel Scorza”, *Mester*, vol. 7, núm. 1-2, 1978, p. 37.

me he criado en esa zona [...] yo vengo de ahí, soy uno de ellos”—¹⁴ o, que “si tuviera que optar por ser peruano o ser indio, optaría por ser indio”.¹⁵ Sea de ello lo que fuere, resulta indudable que, más allá de cualquier anécdota, declaración o, inclusive, de la voluntad del novelista, “La guerra silenciosa” no puede deslindarse del sistema cultural del que emergió y hacia el cual se dirige.

Ahora bien, no hay que olvidar el factor disonante en este proceso: el referente, cuyas características —geográficas, económicas y demás— contrastan con las del resto de los elementos ya mencionados. Las razones de esta disparidad remiten a la organización social instaurada durante la Conquista, pues las consecuencias de esta confrontación violenta entre dos culturas perviven, transfiguradas, en la sociedad peruana contemporánea.¹⁶ En términos generales, puede decirse que un sector impone sus valores, prácticas y formas culturales a otro más vulnerable y, por tanto, subordinado. Con base en esta esquemática síntesis (pues las interrelaciones entre ambos sectores son cambiantes y complejas), no es difícil conjeturar la desigualdad económica, política y social que separa al sector occidentalizado y afincado en la capital del que habita en la serranía y permanece, en varios sentidos, marginado.¹⁷ Bajo tal

¹⁴ Augusto Montesinos, “Tres temas, dos escritores, un hecho: la revolución peruana. Respuestas de M. Scorza”, en *El Nacional, Suplemento: Papel Literario*, 13 de julio de 1975.

¹⁵ Alicia Dujovne, “Entretien avec Manuel Scorza: ‘C’est comme si mon oeuvre savait quelque chose que moi-même j’ignore’ disait-il à la veille de sa mort”, en *Le Monde*, París, 16 de diciembre de 1983 *apud* Roland Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, Lima, 1991, p. 129.

¹⁶ “Si la Conquista fue la primera y más profunda escisión, superponiendo dos universos de racionalidades y valores incompatibles, la resistencia cultural de los grupos étnicos nativos, que hasta hoy preservan su identidad, aunque ciertamente muy transformada, determinó que ese dislocamiento no se subsanara: hoy mismo, aún reconociendo la existencia de nuevos y más eficaces canales de integración, las culturas indígenas siguen siendo distintas con respecto a la cultura moderna, de filiación occidental, que opera hegemónicamente en el Perú”. Antonio Cornejo Polar, “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, I, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2013, pp. 63-64.

¹⁷ Cornejo desenzializa la relación entre ambos sectores al precisar que “no se trata, por cierto, del mitológico deslinde entre una ‘cultura occidental y cristiana’ y otra ‘incaica’; se trata —dato escueto pero decisivo— de la convivencia en solo espacio nacional de por lo menos dos culturas que se interpenetran sin llegarse a fusionar”. “El indio: heterogeneidad y conflicto”, en *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, prólogo y bibliografía de Camilo Fernández Cozama, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2005, p. 23.

perspectiva, tampoco debe extrañar, si atendemos las palabras de Cornejo acerca del vínculo entre la dimensión social y la dimensión literaria, que las condiciones de dominación y sometimiento presentes en aquella se manifiesten, con la peculiaridad que reviste su reelaboración discursiva, en ésta.

El tercer punto que sobresale de la reflexión citada del autor de *Escribir en el aire* tiene que ver, precisamente, con el nexo que se establece entre lo que llamamos el mundo real y su representación literaria en sociedades como la peruana. En primer término —y de acuerdo con los planteamientos del académico en cuestión—, la pugna entre dos sectores socioculturales plenamente diferenciados conlleva también la tensión de varios sistemas al interior de la literatura nacional: así, en las antípodas podríamos discernir el sistema culto¹⁸ (conformado por textos escritos en castellano, que se asimilan a una tradición hispanizante) y el de las literaturas en lenguas vernáculas (ligadas a la reproducción oral, de autoría anónima y colectiva).¹⁹ Estos sistemas, aunque diferenciables, no permanecen aislados sino que, se tocan, tensan y entreveran de manera no armónica, razón por la cual Cornejo Polar propuso pensarlos, en su conjunto, como una totalidad contradictoria.²⁰

¹⁸ Carlos García-Bedoya prefiere la denominación de literatura ilustrada o de élites, pues “el calificativo culta tiene un tufillo etnocéntrico que es mejor evitar: lo popular no es inculto, debemos valorar la sabiduría del ignorante (Ciro Alegria) y no olvidar que no hay culturas inferiores, sino que todas tienen la misma dignidad”. *Para una periodización de la literatura peruana*, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004, p. 55.

¹⁹ En el medio se ubica el sistema de la literatura popular en español, del cual se puede afirmar que “en términos laxos, la producción está a cargo de toda la comunidad en su conjunto. El texto se estructura en base a normas tradicionales propias de la colectividad en referencia, o intenta asumir, reformulándolos y generalmente a destiempo, códigos procedentes de la cultura dominante”. *Ibidem*, p. 56.

²⁰ Una de las constantes en la trayectoria intelectual de Antonio Cornejo Polar es, sin duda, aquella que cuestiona las categorías (las más de ellas trasladadas sin variantes desde otros horizontes culturales) sobre las que se asienta la conformación de la tradición literaria peruana. Esto explica su interés por revisar críticamente los estadios de la historiografía literaria: así advierte la implantación, en pleno siglo XIX, de una tradición de carácter hispanista/oligárquica, enarbolada por José de la Riva-Agüero (y la cual pretendía establecer una continuidad histórica entre la Colonia y la República) y sostenida en tres principios fundamentales: que la literatura peruana era castellana (es decir, escrita en esta lengua), provincial (debido a su ubicación geográfica, periférica) y española (porque expresaba el “sentir” de esa raza y civilización). Posteriormente, surgió —esgrimida desde distintas y hasta antitéticas posiciones ideológicas— una tradición mestiza (de carácter antioligárquico y que le brindó su lugar a las expresiones indígenas como germen de la literatura peruana). A decir de Cornejo, con José Carlos Mariátegui el

De lo ya referido se desprende que las literaturas heterogéneas son la muestra más tenaz de la problemática convergencia de dos culturas y de dos formas de representarla. Para Antonio Cornejo Polar, entre las distintas manifestaciones de heterogeneidad literaria, las crónicas del Nuevo Mundo tienen una importancia capital, pues no sólo cimentaron un modo inédito de interpretar la realidad americana, sino que ese modo recorre, renovado, la historia del subcontinente —y de su diversidad económica, política y social— hasta nuestros días, ya en el indigenismo, ya en “el negrismo centroamericano y caribeño, [...] la literatura gauchesca del Río de la Plata y la ligada al concepto de lo «real maravilloso»”.²¹

La categoría de heterogeneidad narrativa permite, además, sustraer a la pentalogía scorziana del afán (nada desdeñable en sí mismo, por cierto) de encuadrarla en los márgenes de la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta del siglo XX. El problema, empero, reside en que esta filiación se ha convertido en fijeza: más que explicar la singularidad de “La guerra silenciosa” a partir de la examinación de su composición estética, se la subordina, sin muchos miramientos, a los confines ya del indigenismo, ya de la “nueva novela latinoamericana”. En suma, y haciendo eco del título elegido por el autor, la acogida que ha tenido la pentalogía en el campo académico es, en cierto modo, “silenciosa” u omisa, en vista de que se la (des)califica

asunto es pensado desde otra perspectiva: el “Amauta” cuestiona el carácter orgánicamente nacional de la literatura peruana y propone la existencia de distintas manifestaciones que, por su desemejanza, negarían el principio de unidad y continuidad propuesto tanto por Riva-Agüero como por los prosélitos del mestizaje. La acepción de pluralidad, como coexistencia de varias literaturas, no resuelve, según Cornejo, la jerarquización que existe entre ellas ni permite pensarlas como móviles, insertas en la sociedad y en la historia y, por tanto en términos de totalidad. La noción de totalidad contradictoria, de cuño suyo, debe, en consecuencia, encuadrarse en este diálogo y sus alcances, sin duda valiosos, permiten estrechar los lazos entre la creación verbal y la sociedad de la que emana sin omitir la especificidad discursiva de aquélla. Por lo demás, la extensión y validez de las formulaciones de Antonio Cornejo exceden los límites de la literatura peruana y resultan, como él mismo apunta, útiles para pensar otros procesos históricos y manifestaciones literarias. Véase: “Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de la literatura latinoamericana”, en *Critica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, I, pp. 41-49; “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, en *ibidem*, pp. 51-73; “El desvío hispanista”, en *Critica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, II, pp. 9-27. Tampoco debe desestimarse la contribución, en la misma línea argumentativa e historiográfica, del trabajo ya citado de Carlos García-Bedoya.

²¹ “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, p. 30.

como una *tardía* incursión en el indigenismo o como una manifestación intrascendente de la “nueva novela latinoamericana” entronizada por *Cien años de soledad*.²²

Sobra decir que los esfuerzos por inscribir la pentalogía dentro de una u otra vertiente han revelado su inoperatividad: algunos de los rasgos fundamentales de la obra (el lirismo o el humor, por ejemplo) se apartan de las convenciones del indigenismo al tiempo que otros (su dimensión política y su manifiesta denuncia de acontecimientos recientes y constatables ocurridos en la serranía) son desemejantes a los asuntos tratados por la narrativa “urbana” y la “nueva novela” que se popularizaba con celeridad tanto en el Perú como en el resto de América Latina a finales de los sesenta y principios de los setenta.²³ Conscientes de lo huidiza que resulta “La guerra silenciosa” a los encasillamientos, algunos investigadores propusieron matices diferenciales o nuevas denominaciones sin profundizar, las más de las veces, en su singularidad, sobre todo en lo que concierne al tratamiento de la “realidad” en la pentalogía.

Una tradición narrativa no clausurada

Como señalé antes, el “caso Chacón” inauguró una forma de entender “La guerra silenciosa” que se decantaba por la amalgama del texto con los hechos narrados. En un extremo se hallaban quienes sustentaron la subordinación de la realidad empírica a lo plasmado en la saga, olvidándose de que toda escritura constituye un proceso de mediación; en el otro, estaban

²² Antonio Cornejo Polar reconoce —a diferencia de tantos otros académicos, empecinados en adscribir la narrativa scorziana a una corriente u otra— su doble inserción: “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”. “Sobre el ‘neointigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 196.

²³ Tomás Escajadillo acuñó el término de “neointigenismo”, categoría en la que incluyó no sólo la pentalogía de Scorza, sino textos de Arguedas, Carlos Eduardo Zavaleta y los cuentos de Eleodoro Vargas Vicuña. Por lo demás, es de nuevo Cornejo quien, con su agudeza habitual, remarca que “sería inútil este recurso nominativo [el ‘neointigenismo’] si no se analizara lo que significa, en concreto, en las novelas de Scorza”. *Ibidem*, p. 197. El resto de los investigadores se concentraron en el análisis de los elementos discordantes y los adjetivaron como “fantásticos”, “neofantásticos”, “maravillosos”, “imaginativos” y demás, sin ofrecer un marco conceptual preciso o descartando la manera en que tales elementos (de haberlos) se imbrican con los demás dentro de la misma obra.

aquellos que denostaron, sin más, la obra y le negaron cualquier valor (sobre todo el estético) debido a su “infidelidad” respecto del referente extratextual. Así, mientras que los más entusiastas consideraron la pentalogía como una “fotografía” que “calcaba” o “reproducía” lo ocurrido a los campesinos, los detractores condenaron su “mendacidad”. Salta a la vista que en ambos casos impera un criterio ajeno a lo literario y que, de modo análogo al que evalúa “La guerra silenciosa” al sesgo de la personalidad de su creador, no ofrecen novedades para la crítica especializada. Tampoco parece haberlas para quienes, desde las antípodas, pugnan por la autonomización del objeto artístico y desestiman las múltiples estrategias discursivas mediante las que el mundo de la ficción apela al mundo “real”. Respecto a este ligamen, Antonio Cornejo Polar aventuró una posible vía para el análisis:

Sería tergiversador no añadir que la materia histórica que revela la obra narrativa de Scorza concluye hacia 1962, y que *en este caso no es posible desligar la índole del estímulo real*, el levantamiento campesino en los Andes Centrales del *tipo de escritura* escogido para relatar esos hechos. En otras palabras: *la opción de Scorza por la narración tiene razones referidas al desarrollo de la narrativa hispanoamericana, pero también se explica por el carácter de los hechos sociales que son materia del relato*. Tampoco puede omitirse la condición de *testigo*, y en cierta medida *actor*, que tiene Scorza con respecto a la realidad que revela en sus libros.²⁴

Sobresale, por un lado, la clara alusión a lo reciente y plenamente identificable de la “materia histórica” que sirve como estímulo al autor;²⁵ por otro, el énfasis en que el tipo de escritura elegido para vehiculizar el mensaje se ajusta a la tradición narrativa del subcontinente a la vez que es indisociable de los acontecimientos representados, con lo cual subraya el nexo entre la dimensión narrativa y la social; por último, la proximidad y la participación de Scorza (su condición de “testigo” y “actor”) respecto de lo relatado en sus libros.

La singular mixtura entre historia y ficción, entre lo verdadero y lo verosímil en “La guerra silenciosa” (es decir, su carácter “fronterizo”) advierte que los compartimentos estancos son

²⁴ “Sobre el ‘neindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 195. El énfasis es mío.

²⁵ En otro momento, el investigador aclara que los referentes de Scorza son constatables, como ocurre con la Cerro de Pasco Corporation, compañía multinacional “que no es una institución inventada como ‘el Consorcio’ de *Todas las sangres* [de José María Arguedas]”. *Ibidem*, p. 196.

insuficientes para explicar su conflictiva inserción dentro de la historiografía literaria. La irreductibilidad a categorizaciones temáticas, su mixtura de discursos, géneros, elementos de diversa índole y la tensión patente entre el texto y su referente tienen un precedente innegable — como oportunamente indicó Cornejo— en las crónicas del Nuevo Mundo, pues en ellas se mezclan “historia y épica, realidad y ficción, rigor e imaginación, naturaleza y civilización”.²⁶

Este estudio retoma el camino interpretativo abierto por Antonio Cornejo Polar, Françoise Perus y otros académicos, quienes han subrayado la necesidad de “dejar atrás el sistema de encallamientos de las obras dentro de corrientes y movimientos literarios inmovilizados en un pasado supuestamente clausurado”²⁷ para explorar la posible “matriz” narrativa de la novela latinoamericana de los siglos XIX y XX en las crónicas del Descubrimiento, la Conquista y la Colonización, en vista de que las tensiones políticas, sociales, ideológicas y, sobre todo, discursivas que éstas expresan perviven —no sin transformaciones y matices importantes— en aquella.

Antes que identificar esta “matriz” cronística en “La guerra silenciosa”, establecer coincidencias y obliterar las diferencias —proceso que la sometería a un nuevo encasillamiento—, el objetivo es tratar de pensar la potencialidad discursiva de la crónica en un contexto distinto y en consonancia con los requerimientos estéticos de la segunda mitad del siglo XX. Para decirlo en grueso, el acercamiento aquí propuesto consiste en examinar de qué manera Scorza se apropia de la crónica y la actualiza para reformular (desde una tradición supuestamente “clausurada”) tanto la oposición imperante entre el realismo mimético del indigenismo y la vanguardia narrativa de la “nueva novela latinoamericana” como la relación entre la obra y su referente.

²⁶ Mercedes Serna, “Introducción”, en *Crónicas de Indias. Antología*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 16.

²⁷ Françoise Perus, “La literatura latinoamericana ante la República mundial de las Letras”, en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Universidad de Pittsburgh, 2006, p. 171.

Ahora bien: si se tiene en cuenta que el violento choque cultural suscitado por el Descubrimiento (o, para decirlo en los términos de Edmundo O’Gorman, la Invención) de América y su posterior Conquista se manifestó (y consolidó) también en el plano escritural, es decir, en la conflictiva combinación de concepciones provenientes de dos universos de representación distintos —los textos griegos y latinos, la historia medieval de cuño eminentemente cristiano, los libros de caballerías y hagiográficos, de un lado; los mitos precolombinos o indígenas transmitidos por la tradición oral, del otro—, no extraña que en las respuestas ofrecidas para explicar este Nuevo Mundo se (con)fundan “pasado y presente, lo maravilloso y lo cotidiano, lo real y lo irreal”.²⁸ Empero, las características de tales mezclas y respuestas distan de ser idénticas u homogéneas. El corpus histórico y literario al que hoy denominamos de manera general como crónicas de Indias se conforma de textos que se apoyan en fuentes diversas y cuyas motivaciones, finalidades, aspectos tratados y territorios de estudio difieren entre sí.

Con base en lo antes dicho, vale la pena cuestionarse: ¿Qué crónica comparte con la pentalogía scorziana el afán de hacer frente al discurso oficial y reivindicar a los vencidos? ¿Cuál, en el maremágnum de crónicas escritas durante los siglos XVI y XVII, recurre a múltiples discursos, registros y estilos para denunciar los atropellos cometidos contra los indígenas del área andina? ¿Cuál de ellas pretende no sólo dar cuenta del pasado sino incidir en el presente para modificar las condiciones vigentes —políticas, económicas y sociales— de existencia? ¿Qué crónica evade la literalidad para mostrar, de manera soterrada, los abusos perpetrados por los detentores del poder? Las respuestas a estas interrogantes perfilan una crónica en especial a la que, por cierto, el propio Manuel Scorza aludía a menudo como ejemplo paradigmático dentro de

²⁸ Mercedes Serna, “Introducción”, p. 16.

la literatura peruana: la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala.²⁹

Las similitudes entre ambas obras —pese a la considerable distancia temporal—, no son accesorias: uno y otro autor se asume como testigo y cronista, dispuesto a relatar (calificado, se infiere, por su cercanía con los acontecimientos) una historia hasta entonces inédita;³⁰ en sendos proyectos narrativos se pugna por la restitución de las tierras arrebatadas a los nativos y se objetan las estrategias y resultados de la dominación extranjera (la Conquista emprendida por los españoles y el expansionismo de las empresas multinacionales en connivencia con las autoridades locales, respectivamente); Guaman Poma y Scorza, hombres de letras, fungen como “intermediarios” entre la cultura que reivindican y aquella a la que dirigen sus textos, situación que expresa el doble estatuto sociocultural —y desde luego formal— que los sostiene, es decir, su heterogeneidad narrativa; ambos escritores entreveran una gran variedad de materiales discursivos pertenecientes también a distintas tradiciones (rezos, canciones, sermones y fragmentos de otras crónicas, en el primer caso; noticias periodísticas y radiofónicas, canciones y

²⁹ En una entrevista ofrecida en 1979, cuando la última novela de la saga estaba aún en prensa, el escritor señaló: “Yo creo que hay dos líneas de narradores [...] Los cronistas que acompañan a los conquistadores y los cronistas que intentan acompañar a los pueblos vencidos [...] los que acompañan a los españoles, que van desde Bernal del Castillo hasta Mario Vargas Llosa en el Perú, y los que acompañan a los vencidos, que van desde Guaman Poma hasta José María Arguedas”. Tomás Escajadillo y Manuel Scorza, “Scorza antes del último combate” (Entrevista/Documento), en *Hispanérica*, Año 19, no. 55, abril de 1990, pp. 69-70. De igual manera, Scorza evidenció, en la “Noticia” que precedería *El jinete insomne* pero que permaneció inédita, las similitudes entre el Perú colonial y el contemporáneo, entre la obra de Guaman Poma y la suya: “Quien recorra los Andes con las crónicas de la conquista en la mano se encontrará con una realidad en poco o nada cambiada desde que Pizarro, el afortunado porquerizo que se apoderó del Perú, detuvo el tiempo precolombino”. Jean-Marie Lassus, “Una ‘Noticia’ inédita de Manuel Scorza. Primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de ‘La guerra silenciosa’”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 15, no. 30, 1989, p. 132.

³⁰ Así lo confirman las líneas inaugurales de la *Corónica*, donde Guaman Poma advierte que su libro registra “historias cin escriptura nenguna, no más de por los quiptos [cordeles con nudos] y memorias y rrelaciones de los yndios antiguos de muy biejos y biejas sabios testigos de uista”. *La Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, Siglo XXI, México, 2006, p. 5. (El número de página de la *Corónica* aquí apuntado obedece a la secuencialidad —y enmienda de las redundancias y equivocaciones del cronista— propuesta por John V. Murra y Rolena Adorno en su edición). Lo mismo puede decirse respecto a “La guerra silenciosa”, pues en la “Noticia” que abre *Redoble* y la saga toda se lee: “Este libro es la crónica exasperadamente 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”. *Redoble por Rancas*, p. 11.

narraciones prehispánicas, en el segundo) para legitimar su enunciación; las dos obras plantean su denuncia no sólo de manera frontal, sino también disimulada o implícita, en diálogo y confrontación con otras voces y formas de representación; tanto en la *Corónica* como en “La guerra silenciosa” se traslucen los contornos de una utopía andina, es decir, de la figuración de una sociedad futura —y alternativa— donde no hay una convivencia armónica entre dominadores y oprimidos, sino la liberación de estos últimos y la restitución de formas de organización social anteriores³¹ o una revuelta de carácter nacional capaz de subvertir el orden existente.³²

La compatibilidad entre la *Primer Nueva Corónica* y “La guerra silenciosa” perfila la manifiesta recuperación y actualización emprendida por Scorza del discurso de resistencia colonial cimentado por Guaman Poma de Ayala en aras de encarar los problemas socioculturales del Perú contemporáneo. Si el peruano acude al texto del cronista es porque en él encuentra la actualidad y la especificidad necesarias (la plasmación de un problema social semejante, por un lado; la negación de la Conquista y la franca resistencia a la dominación, por otro) para replantear la dicotomía tradición-vanguardia imperante en el panorama narrativo de los años setenta;³³ para desarrollar desde otros referentes no inmediatos una denuncia eficaz a la vez que en consonancia con las experimentaciones artísticas más recientes.

³¹ A propósito de la utopía en la *Corónica*, Rolena Adorno sintetiza: “Su punto de vista particular respecto de las cuestiones políticas se puede resumir fácilmente: oponiéndose al gobierno directo de los extranjeros, Guaman Poma abogaba por la restitución de las tierras y por el *retorno a la forma de gobierno tradicional andina*”. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, Siglo XXI, México, 1982, p. 13. Énfasis mío.

³² Coincido con Gras cuando expresa que “Ledezma [el protagonista del último libro de la saga: *La tumba del relámpago*] no considera la recuperación de tierras como un fin en sí mismo, sino como una táctica de distracción hasta conseguir armas suficientes para llegar a su objetivo real: iniciar una revolución armada que trascienda a nivel nacional”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 174.

³³ Dicha confrontación es patente en las críticas al indigenismo en tanto expresión literaria “caduca” en comparación con las innovaciones formales presentes en la obra de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y el resto de autores vinculados al denominado «boom» de la literatura latinoamericana. Así, por ejemplo, Vargas denomina “arcaica” la novelística de José María Arguedas respecto a la “novela de creación” que atribuye a los autores más jóvenes. Véase: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011. Otro tanto puede decirse de la polémica protagonizada por el propio Arguedas y Julio Cortázar entre 1967 y 1969. Véase: Miriam Noemí Di Gerónimo, “Redes y constelaciones: perspectivas en torno a las polémicas intelectuales en América Latina”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, no. 1, Mendoza, pp. 193-201.

Es imperioso especificar que este trabajo no pretende hacer de la crónica del siglo XVII el hipotexto (Genette *dixit*) de la narrativa scorziana ni mucho menos debe entenderse como un ejercicio próximo a la literatura comparada; antes bien, se orienta hacia la indagación sobre las incidencias y el vigor de una larga tradición narrativa en pleno siglo XX. La mostración de las semejanzas entre la *Corónica* y “La guerra silenciosa” no clausura el posible diálogo que la obra de Scorza pueda mantener con otros corpus narrativos (ya se trate de otras crónicas o de textos más recientes), sino que, primero, desea visibilizar una compartida matriz discursiva, una común genealogía que no por antigua es menos actual; después, aspira a servir de marco para discurrir sobre la *particular resolución artística* que plantea la pentalogía a esas añejas confrontaciones, desigualdades, heterogeneidades socioculturales.

La organización de este trabajo

A sabiendas de que toda investigación es deficitaria y parcial, he decidido —en vista de las dimensiones de “La guerra silenciosa”: poco más de mil páginas— centrar el análisis en el primer y en el último libros: *Redoble por Rancas* y *La tumba del relámpago*, aunque frecuentemente me apoyo en los volúmenes restantes. Esta selección no es azarosa: pese a que la pentalogía constituye una totalidad coherente y cohesionada, también es cierto que en ella se operan modificaciones importantes, las cuales han sido señaladas en su momento por el propio Scorza y advertidas más tarde por los críticos.³⁴ Confío en que dichas variantes son más notorias en este par de libros (el comienzo y el final), amén de que ambos son, quizá por el lugar que ocupan en el conjunto, los más conocidos. La examinación de la poética concreta del primero y el quinto libros

³⁴ El peruano sostenía que *La tumba del relámpago* representa un cambio drástico respecto a las anteriores entregas y que dicho cambio se resumía en un recorrido del pensamiento mítico de los personajes a su progresiva conciencia histórica: “Yo parto del mito para llegar a la historia”. “Scorza antes del último combate”, p. 72. Esta hipótesis es sostenida por todos los estudiosos de la saga, incluidos Tomás Escajadillo, Dunia Gras, Aralia López y Mabel Moraña.

permitirá dar cuenta del derrotero que sigue la narrativa de Scorza (es decir, hacia dónde se orienta su apuesta novelística) y deslindará esta propuesta de lectura de las ofrecidas por los otros estudiosos.

La división de este trabajo es bastante convencional, como se verá en los párrafos siguientes; el instrumental teórico y crítico que le sirve de base, en cambio, quizá no lo es tanto. Aunque la presente investigación es tributaria de los planteamientos de Antonio Cornejo Polar —elaborados *ex profeso* para literaturas signadas por una Conquista, como las latinoamericanas—, no desatiende las aportaciones provenientes de tiempos, latitudes y posiciones críticas diversas: así, será dable encontrar, diseminadas a lo largo del texto, las ideas de Mijaíl Bajtin, Émile Benveniste, Hans Robert Jauss y algunos formalistas rusos. Antes que *aplicar* las formulaciones de dichos autores, se ha querido ser fiel a la complejidad y singularidad de la pentalogía, en el entendido de que la teoría y la crítica son puntos de partida y no de llegada.

En el capítulo I apuntalo la pertinencia de una lectura capaz de demarcar a “La guerra silenciosa” de las vertientes narrativas más inmediatas en aras de emparentarla con la tradición cronística (en general) y con el texto de Guaman Poma de Ayala (en particular). Parto, entonces, del reconocimiento de un tipo de discurso singular, nacido en el choque entre “dos mundos” y signado por su doble estatuto sociocultural, cuya huella pervive en “La guerra silenciosa”. Por ello, primero establezco los rasgos diferenciales que, de acuerdo con la crítica especializada, caracterizan a la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* y doy cuenta, tan brevemente como es posible, de la trayectoria hermenéutica de este documento colonial (primero vilipendiado o ignorado y, más tarde, enaltecido y analizado desde distintas disciplinas). Después, ya en pleno siglo XX, hago lo propio con “La guerra silenciosa”: reúno las principales interpretaciones que, desde el ámbito académico, se han emitido sobre ella; ofrezco algunos indicios que permitan comprender cuál era la discusión sobre la novelística en el Perú a mediados de los sesenta

(cuando nuestro autor comenzó la redacción de la pentalogía) y, finalmente, establezco, a partir de los comentarios del propio Scorza sobre la crónica del siglo XVII, las bases que permiten asociar ambas obras. Se trata, en suma, de echar luz sobre las *formas de leer* asociadas a la pentalogía scorziana. Tal perspectiva implica, por un lado, evidenciar cómo el limeño lee la *Corónica* y de qué manera se la apropia y actualiza, de cara a las convenciones e innovaciones estéticas de su propia época; por otro, la indagación sobre cómo (es decir, desde dónde, en términos de historiografía literaria) se ha leído “La guerra silenciosa”, para establecer otra genealogía y con ella otra mirada, apoyadas ambas en la crónica de Guaman Poma de Ayala. Esta doble operación supone un puente entre *La Primer Nueva Corónica* y “La guerra silenciosa” que, sin embargo, no omite las tres instancias principales que intervienen en el proceso literario: el autor, la obra y el lector.

El capítulo II está centrado en dos aspectos fundamentales de “La guerra silenciosa”: la diversidad de materiales discursivos insertos (los paratextos, las noticias periodísticas y radiofónicas, las canciones —valeses y huaynos— y fragmentos de origen prehispánico) y la inestabilidad del narrador que presenta los acontecimientos. Al poner en “diálogo” ambas estrategias narrativas con las utilizadas más de trescientos años antes por Guaman Poma de Ayala, se pretende mostrar no sólo una resolución textual similar, sino —y sobre todo— su vigencia. Así, antes que identificar y clasificar la variedad de textos presentes en “La guerra silenciosa”, interesa reflexionar sobre la finalidad que cada uno de ellos cumple al interior del corpus novelístico y cómo es que, desde su especificidad, refrendan el vínculo de la pentalogía con las convenciones de la crónica, toda vez que pretenden afianzar la relación entre el texto y la realidad empírica a la que aluden. En el mismo tenor, poco importa calificar a las voces narrativas que presiden las novelas, debido a su movilidad, como manifestaciones de “sujeto migrante” (según la categoría acuñada por Antonio Cornejo Polar); el desafío crítico consiste en

aventurar una respuesta sobre el sentido de dicha movilidad y su relación con el resto de los elementos puestos en juego en la ficción. Los hallazgos apuntan, de un lado, hacia la crisis del narrador “monolítico”, universal y estable cuando se pretende dar cuenta de una cultura distinta a la propia; del otro, hacia el rendimiento de la oscilación (espacial, temporal y focal) de la figura del narrador para acercarse o alejarse de lo referido según convenga.

El capítulo III explora los elementos humorísticos de la pentalogía, calificados por los críticos como “disonantes”: la ironía y la parodia. A propósito de la primera, me detengo en su función subversiva, ya que por medio de la bivocalidad presenta simultáneamente dos maneras de considerar los acontecimientos narrados: una explícita (en la que resuena el discurso oficial que enaltece las acciones de las autoridades) y otra implícita (que desmonta esta versión oficial/convencional y denuncia la iniquidad). En relación con la parodia, muestro el “juego” mediante el que las voces narrativas imitan un modo típico de referir la realidad para evidenciar su inadecuación y, desde luego, burlarse de él. En uno y otro caso, es notoria tanto la apropiación de la palabra ajena como la invitación al lector a evadir la literalidad y descubrir el sentido oculto, tal y como ocurre en la *Corónica* a través de la estilización, la “polémica disimulada” y los dibujos realizados por Guaman Poma.

No debe extrañar que el IV y último capítulo sea el más extenso y también el más importante, pues hacia él se dirigen las reflexiones reunidas en los tres anteriores. La finalidad de este apartado es analizar la poética concreta de *Redoble por Rancas* y *La tumba del relámpago*, lo cual conlleva la búsqueda de la especificidad estética de ambas novelas. De esta manera, más que fijar la atención en sus temas o en la supuesta “evolución” del pensamiento mítico al histórico, la indagación se concentra en el sujeto de enunciación que, en cada caso, preside la narración: ¿cómo asume el relato, se configura a sí mismo, al *otro* y al lector virtual? Las respuestas son, en cada caso, diferentes, pese a la monotonía o uniformidad que le atribuyen los estudiosos a “La

guerra silenciosa”. Mientras que en *Redoble por Rancas* la resolución artística se encamina hacia la recuperación de lo popular a través de una voz que simula las inflexiones de la oralidad para producir el efecto de un relato improvisado frente a un vasto auditorio; en *La tumba del relámpago*, por distintas vías se reivindica e impone la escritura y un modo específico de leer. La diferencia entre ambas novelas permitirá ofrecer una respuesta sobre si, pese a la ajenidad sustantiva que caracteriza a las literaturas heterogéneas, es dable hallar en la pentalogía alguna tentativa de contacto o diálogo con ese *otro* al que pretende representar, visibilizar y “dar voz”.

El derrotero de “La guerra silenciosa” me lleva, en el cierre o “Apertura”, a repensar su singularidad, manifiesta no sólo en la desestabilización misma del lector virtual (tironeado desde dos convenciones opuestas), sino en su peculiar relación con el referente y la resolución artística que plantea frente a la dicotomía tradición-vanguardia. En las líneas finales reflexiono sobre la incidencia de nuestro autor en las discusiones de la época sobre el lugar del escritor en la sociedad. Estimo que esta veta, inexplorada aún, puede abrir nuevas interpretaciones sobre los alcances de la apuesta narrativa de Manuel Scorza.

Confío en que sustraer a “La guerra silenciosa” del pasado y del olvido no es una tarea infructuosa. Supone, como desafío, mantenerse lejos de los calificativos al uso y volver a ella con otros ojos: los de la tradición narrativa latinoamericana, abierta al devenir social. En el camino, es muy posible que descubramos algunas respuestas a la vez que renovadas interrogantes sobre nuestra heterogeneidad constitutiva y nuestra particular manera de asediarla mediante la ficción. Comparto, a continuación las que, desde el ámbito de la crítica, he recogido a lo largo de estos años.

CAPÍTULO I

“LA GUERRA SILENCIOSA” AL TRASLUZ DE LA *PRIMER NUEVA CORÓNICA*

Para establecer un puente/diálogo que permita identificar y explicar la huella de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* en “La guerra silenciosa” es indispensable reconocer las “afinidades” que existen, a casi cuatrocientos años de distancia, entre ellas. Sin embargo, una ligazón de esta índole sería incompleta (y errática) si olvidara subrayar que tales “afinidades” o “coincidencias” no son producto del azar, sino el resultado del (des)encuentro problemático entre culturas, lenguas y formas de representación originado por el Descubrimiento de América. De ahí que este apartado comience con las crónicas (en tanto escritura heterogénea que pone en tensión diferentes cosmovisiones), prosiga con la exposición de las lecturas que han suscitado los textos de Guaman Poma y Manuel Scorza, y culmine mostrando la manera en que éste interpreta la obra de aquél y la vincula con la suya. Este recorrido hará visible la pervivencia de una tradición narrativa que responda a la siguiente interrogante: ¿Qué hay en la *Corónica* que pueda ser al mismo tiempo útil y vigente, permanente y moderno, para un novelista del siglo XX?

Sobre las crónicas de Indias

No hay duda de que la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas en 1492 supuso un hito en la historia: el contacto entre dos “mundos” distintos cuyos destinos, desde entonces, se entreveraron conflictiva y permanentemente. Los resultados del encuentro son de sobra conocidos: la posterior Conquista, destrucción, saqueo y depredación de los nuevos territorios, a

la vez que la concomitante imposición, durante la Colonia, de los diversos planos (político, económico, geográfico, religioso, filosófico, etcétera) y formas de organización de la vida social europea en latitudes americanas.

Sin embargo, con el arribo de la flota española comandada por Colón a la isla de Guanahaní, el célebre 12 de octubre, comenzó también una serie de equívocos y desencuentros que repercutirían en la manera de aprehender, representar y difundir las características de esa realidad inédita. El Almirante fue el primero en ofrecer una interpretación exterior del Nuevo Mundo, singular no sólo por lo sorprendentes y desconocidos que resultaban los parajes americanos para los ojos de los navegantes, sino porque Colón creyó haber conseguido su objetivo (el cual estaba lejos de “descubrir” algo): hallar una vía marítima más corta para llegar a Cipango y las costas orientales de Asia. De esta manera, inició la descripción de un mundo que debía ajustarse, primero, a los tópicos ofrecidos por otras fuentes (desde Aristóteles, pasando por Marco Polo, hasta llegar a los libros de caballería) sobre lo *otro*, entendido como no europeo; y, después, a las necesidades del propio viaje o, para decirlo de modo distinto, el Almirante sometió a toda costa la evidencia que ofrecían los nuevos territorios a las prefiguraciones que tenía sobre aquellos a los que se propuso llegar. Tal y como precisa Beatriz Pastor:

En sus diarios y cartas, el Almirante afirma describir cuando verifica, pretende desvelar cuando encubre, y describir cuando inventa. Dentro de unas coordenadas que determinan la función *ficcionalizadora* del discurso centrada en la necesidad personal y social que tiene el narrador de identificar América con sus modelos previos, por una parte, y de caracterizarla en función de las necesidades y expectativas del mercado europeo, por otra, Cristóbal Colón utiliza unas técnicas de descripción y caracterización cuyo resultado es la sustitución de la realidad americana por una ficción que expresa los sueños de realización personal y económica del Almirante.³⁵

Es precisamente este proceso de sustitución, “que oscilaba entre la invención, la deformación y el encubrimiento”,³⁶ el que instaura una tradición narrativa donde se imbrican historia y ficción,

³⁵ “Cristóbal Colón y la definición del botín americano”, en *Discurso narrativo de la Conquista de América: mitificación y emergencia*, Casa de las Américas, La Habana, 1983, p. 34.

³⁶ *Ibidem*, p. 2.

realidad e imaginación, y cuyo eco pervivirá hasta nuestros días en gran parte de la novelística latinoamericana contemporánea (y, desde luego, en la pentalogía de Scorza, como se verá más adelante). Antes, sin embargo, vale la pena precisar que la impronta de esta mixtura presente en los escritos de Colón repercutirá, “poderosamente, a lo largo de los años, en los cronistas y en la imagen que Europa se formaría de las nuevas tierras”.³⁷

La tensión entre el deseo de describir “lo más fielmente posible” la singularidad del Nuevo Mundo y la concomitante necesidad de supeditarla al repertorio de elementos simbólicos, históricos y conceptuales de la tradición europea (entre los que se encontraban los mitos medievales y renacentistas, los relatos hagiográficos, los bestiarios, los libros de caballería, los relatos de viaje e incluso las nociones sobre Oriente) constituye uno de los rasgos fundamentales del corpus narrativo que hoy agrupamos bajo la denominación genérica de crónicas de Indias.³⁸ Como puede apreciarse, en esta tensión subyace el inexorable y siempre problemático vínculo entre la escritura y su referente empírico, que los cronistas intentaron resolver apelando a la “fidelidad” de su enunciación y a la “verdad” que sus textos contenían. Como apunta Rolena Adorno, el género cronístico tenía un estatuto historiográfico y en sus manifestaciones “prevalecía la aspiración —o la pretensión— de descubrir o comunicar verdades objetivas de la historia”.³⁹

³⁷ Mercedes Serna, “Introducción”, p. 26.

³⁸ Incluyo aquí, bajo el rótulo de crónica, la producción escrita durante el Descubrimiento, la Conquista y la colonización de América y cuyo eje temático gira en torno a los nuevos territorios. No desatiendo que las segmentaciones a las que ha sido sometida la obra de los cronistas de Indias son complejas, polémicas y tan variadas como las motivaciones que los impelen a escribir, como la multiplicidad de fuentes y discursos a los que acuden en tanto formas legitimadas que autorizan su propia voz, como los temas en los que se concentran y sobre los que discuten, como los territorios y periodos desde y acerca de los que escriben, como las distintas posiciones étnicas, sociales, políticas e ideológicas que ocupan dentro de la organización del Nuevo Mundo. Sin embargo, la exposición de las particularidades de este corpus rebasa, con creces, los alcances de esta investigación, razón por la cual me concentro en sus semejanzas para, en el apartado siguiente, mostrar la singularidad de la crónica de Guaman Poma de Ayala.

³⁹ *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 11.

Ahora bien: el deseo de “comunicar verdades objetivas” al que alude Adorno implica, por un lado, hacer uso de las convenciones discursivas vigentes y autorizadas (de carácter jurídico, histórico o religioso) para brindar validez a la enunciación del cronista; por otro, que dichas convenciones establecen un “modelo” de representación de la realidad que condicionó las posibilidades y los límites de su enunciado. En este tenor, merecen atención las siguientes palabras de Antonio Cornejo Polar :

Inclusive las crónicas más evidentemente imaginativas y hasta tergiversadoras obedecen a una concepción mimética dura y se acomodan dentro del espacio de la ‘realidad’ que pretenden representar y con respecto a él (y a la conciencia de su tiempo) generan las normas convencionales de aquello que les es *decible*: o si se quiere cambiar de perspectiva, su legibilidad está bajo el amparo (pero también bajo el imperio) de una cierta concepción de la historia y de lo verosímil, sin duda en la versión occidental de su época. En el fondo, se trata de la legalidad impuesta por el género crónica.⁴⁰

Esta “concepción mimética dura” que menciona el crítico peruano se manifiesta en la sujeción de la crónica a lo acontecido (o a lo que tuvo o debió suceder) y, por tanto, a las formas discursivas que se consideran, en ese contexto particular, apropiadas y autorizadas para narrar lo históricamente constatable o posible, capaces por ello de robustecer la versión (es decir, la verdad) que cada texto contiene y afirma.⁴¹ Sobra decir que las concepciones de la historia y de lo verosímil de la época se asentaban, como se ha dicho, en el imaginario occidental de la época — entreverado luego con mitos y relatos indígenas—, por lo cual las huellas de la fabulación (la existencia de grifos, riquezas incalculables y tesoros escondidos, fuentes de la eterna juventud al igual que la aparición milagrosa de santos y vírgenes) eran, además de frecuentes, tenidas por incontrovertibles.⁴²

⁴⁰ *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2003, p. 76.

⁴¹ Quizá conviene aquí mencionar las semejanzas de este límite del discurso cronístico con el concepto de “archivo” formulado por Michel Foucault. El filósofo francés establece que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”. *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón, Siglo XXI, México, 1984, p. 219.

⁴² Cornejo Polar precisa que, de acuerdo con esta noción de la historia, “las sirenas que vio Colón resultan verosímiles desde esta perspectiva”. *Escribir en el aire*, p. 76.

Las fuentes utilizadas por los cronistas para representar la realidad americana y certificar su voz, aunque variadas, tienen como texto paradigmático la Biblia y, recurrentemente, se sirven de consagrados autores de la Antigüedad (Herodoto, Horacio, Cicerón). La presencia de estas referencias y voces calificadas no es accidental: en todas ellas subyace “la idea de que la historia es historia moral [...] que entiende que la realidad es alegórica y que toda ella es expresión de una realidad moral”,⁴³ lo cual significa, a grandes rasgos, que los hechos que se narran tienen que ser notables y, sobre todo, que deben aleccionar a los lectores, mostrando ejemplos del pasado que censuren las acciones reprobables y encomien las virtuosas. Empero, la importancia de la historia moral en las crónicas de Indias tiene un sentido más importante y profundo: “justificar la conquista europea de los pueblos indígenas americanos”⁴⁴ y ofrecer respuestas sobre cómo “controlar y gobernar a las recién halladas poblaciones”.⁴⁵ Ambos aspectos forman parte del mismo proyecto político, histórico, filosófico e ideológico presente en las crónicas: sostener la visión providencialista e imperialista de la dominación española.

Además de las referencias a un pasado lejano, las crónicas también establecen un diálogo permanente con otras de la misma índole y, por tanto, más recientes. Si se tiene en cuenta que en ellas “se disputa abiertamente sobre cuestiones morales, intelectuales, históricas o etnográficas”⁴⁶ (cuestiones relacionadas a su vez con los distintos matices, posiciones e implicaciones de la ya citada visión providencialista e imperialista) no extraña que, en aras de posicionar su perspectiva particular sobre el Nuevo Mundo, los cronistas defiendan, copien, corrijan o descalifiquen a sus

⁴³ Mercedes Serna, “Introducción”, p. 60.

⁴⁴ Guaman Poma de Ayala: *literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 11-12.

⁴⁶ Mercedes Serna, “Introducción”, p. 54.

predecesoras o contemporáneas⁴⁷ con base en las formas de representación usuales y oficiales: las cartas relatorias o relaciones, la biografía, la autobiografía y la historia.⁴⁸

La perspectiva particular a la que me refiero está ligada a otro de los pilares de la crónica: la ponderación de lo visto y lo vivido por el propio cronista. Ante la erudición y el saber libresco de quienes, desde el Viejo Mundo, pretendieron dar cuenta, sin conocer, *in situ*, las peculiaridades de los nuevos territorios —como Francisco López de Gómara en su *Historia general de las Indias* (1552)—, los cronistas sumaron a las fuentes historiográficas reputadas su relación con informantes nativos, su experiencia personal y su proximidad con los hechos relatados como garantía de la verdad que deseaban asentar en sus escritos. A esta condición de testigos —de fuentes de un saber inmediato, directo y vivo—, algunos cronistas añadieron, en muchos casos, las versiones (muchas de ellas traducidas, tergiversadas o incompletas) de otros informantes orales, tanto españoles como nativos, que resultaban afines y convenientes a sus propósitos.

Por último, pese a la refrendada intención de aprehender la realidad americana (mediante la mixtura de las citas/fuentes de autoridad, formas discursivas y el propio testimonio), la “ajenidad” respecto ésa realidad y la subsecuente ficción distorsionadora patentes en los textos de Colón habrán de manifestarse, no sin variantes dignas de interés, en el resto de las crónicas de

⁴⁷ “Es muy importante, en la elaboración de las crónicas, la interconexión de ideas historiográficas. Todas se conforman como una caja de resonancias. Ninguna se escribió sin tener en cuenta la restante historiografía cronística de la época. Unas sirvieron de apoyo aunque, en ocasiones, el motivo final fue rebatirlas. Otras sirvieron de estímulo y modelo. Hay episodios idénticos entre ellas porque el plagio es frecuente y preceptivo”. *Ibidem*, p. 55.

⁴⁸ Aunque las definiciones, subcategorías y la distancia que separa a un tipo de texto de los demás son objeto de debate, en términos generales puede decirse que la carta relatoria o relación es un informe o solicitud breve que se hace ante una autoridad y en la que se relata a detalle un acontecimiento o se expone lo concerniente a un caso particular. La biografía relata la vida de una persona, mientras que en la autobiografía quien escribe cuenta su propia vida. La historia tiene, en cambio, la finalidad de explicar e interpretar, a la manera de un tratado formal y público, la compleja ilación entre distintos acontecimientos. Para el caso, importa señalar que en las crónicas de Indias convergen lo público y lo privado, lo personal y lo social, la información y la interpretación, la historia y la invención y, en consecuencia, todas estas distintas (y otras más, como los sermones) formas y expresiones discursivas. Véase: *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, pp. 16-18; Walter Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en Luis Íñigo Madrigal (comp.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I, Época colonial, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 57-116; Mercedes Serna, “Introducción”, pp. 50-56.

Indias e, inclusive, en aquellas escritas por mestizos o indígenas, en vista de su apropiación de la lengua y de las formas legitimadas por los dominadores.

Este breve recuento de las características fundamentales de la crónica de Indias —su deformación de la realidad americana, la tensión entre el texto y su referente, su pretensión histórica de comunicar una verdad sobre el Nuevo Mundo, la presencia de una visión providencialista e imperialista, su recuperación de fuentes de distinta procedencia, el diálogo que establecen con otras crónicas, la amalgama de estilos y formas discursivas, la importancia que en ellas se concede a lo visto y lo vivido— permiten definirla como “un texto híbrido [...] que funciona como un palimpsesto en el que superponen textualmente distintos planos de realidad”.⁴⁹

Expuestas ya las coordenadas del género cronístico, es momento de preguntarse: ¿cuáles son las cualidades de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* y por qué son importantes para comprender el proyecto narrativo que, siglos después, emprende Manuel Scorza?

La crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala

Si hubiese que someter la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* a la taxonomía habitual de las crónicas de Indias sería necesario decir, primero, que se trata de una crónica colonial (escrita durante los primeros años del siglo XVII);⁵⁰ luego, que puede vincularse, geográficamente, a la producción textual correspondiente a la zona andina (en específico al Virreinato del Perú); en cuanto al origen de su autor, que se trata de un indio de ascendencia yarovilca, quien hablaba

⁴⁹ Mercedes Serna, “Introducción”, p. 55.

⁵⁰ De acuerdo con Rolena Adorno, pese a que el autor refiere que su investigación y su recorrido por el Perú duró treinta años, la versión de la *Corónica* que conocemos “se hizo enteramente entre 1612 y 1615”. “La redacción y enmendación del autógrafo de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*”, en Guaman Poma de Ayala, *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. XXXII.

“tres o más variedades del quechua y dos de aru, familia del aimara, además del español”,⁵¹ en lo que concierne a la posición política del cronista, puede resumirse como “a favor del gobierno autóctono y opuesta al colonialismo”,⁵² en lo que toca al período histórico registrado, que abarca desde la creación del mundo —pasando por el incario y la conquista— hasta la descripción y el enjuiciamiento de las condiciones de vida durante el virreinato; respecto a las formas discursivas asimiladas, que recurre a toda la gama de recursos textuales legitimados por los españoles para representar la realidad americana: las cartas, “las relaciones, los tratados jurídicos, los opúsculos polémicos, los catecismos y sermones, la biografía, la alegoría y la sátira”,⁵³ además de expresiones en quechua: oraciones, rezos, canciones, maldiciones y sermones; y en lo que respecta al destinatario de su obra, que la dirige al rey Felipe III, a quien le recomienda la publique para dar “exemplo y emienda de los cristianos, ací de los sacerdotes y corregidores y comenderos y meneros y españoles caminantes, caciques principales y de yndios particulares”.⁵⁴

A estos datos habría que añadir otros de suma importancia, vinculados a los aspectos generales sobre la crónica referidos en el apartado anterior. El primero de ellos tiene que ver con la pertenencia de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* a dos cuerpos culturales diferentes y en conflicto, puesto que en ella forcejean no sólo varias lenguas (y, con ellas, distintas formas de nombrar y representar la realidad), sino también dos fuentes primordiales y dos formas de preservar e interpretar el pasado, cuyas versiones son opuestas entre sí: “las tradiciones orales de su propio pueblo y las narraciones escritas de los historiadores españoles”.⁵⁵ Esta tensión que recorre toda la obra es también perceptible en la inserción social y discursiva del propio cronista,

⁵¹ Jaime Vargas Luna, “Felipe Guaman Poma de Ayala”, en Rocío Cortés y Margarita Zamora (eds.), *Narradores indígenas y mestizos de la época colonial (siglos XVI-XVII): zonas andinas y mesoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2016, p. 271.

⁵² *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 13.

⁵³ *Ibidem*, p. 184.

⁵⁴ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 10.

⁵⁵ *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 23.

a caballo entre la cosmovisión indígena y la española, con lo cual se hace patente “el surgimiento de un nuevo personaje histórico —el indio ladino— que sufre en el seno de una sociedad que a la vez lo utiliza y lo rechaza”.⁵⁶

Empero, la pertenencia del cronista y de su obra a dos mundos distintos dista de ser armónica y conciliadora. En ella privan el rechazo y el sufrimiento a los que alude Steve J. Stern, cuyo trasfondo ideológico traduce una postura compleja, coherente y singular: anti-inca pero pro-andina,⁵⁷ anticlerical pero pro-católica.⁵⁸ La articulación escritural de esta conflictiva posición se manifiesta, a su vez, en la yuxtaposición de la experiencia del cronista —en tanto viajero, testigo, autor, príncipe, sabio y leal servidor de la corona—⁵⁹ y de su dominio y utilización de las formas discursivas legitimadas en aras de fortalecer su propia versión de los acontecimientos.

Una crónica que acude, como la de Guaman Poma, tanto a los tiempos remotos como a los más actuales, necesita de diversas formas de validación. Por tanto, no extraña que en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* sean frecuentes las citas y referencias a otros textos al

⁵⁶ Steve J. Stern. “Algunas consideraciones sobre la personalidad histórica de don Felipe Guaman Poma de Ayala”, en *Histórica*, vol. 2, núm. 2, diciembre de 1978, p. 228. Por indios ladinos debemos entender a los “americanos étnicos que estaban versados en el castellano”. *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 21.

⁵⁷ “Guaman Poma no privilegia a los incas en su narración de las Indias. Para él, estos representan únicamente la más reciente dinastía andina; no hay en su relato nostalgia del incario ni aspira el autor a una combinación armónica entre aristocracia indígena e hispana. Proveniente de una élite local dominada, confía en las alianzas políticas entre élites locales y poder central, inca o español, como estrategias para mantener una autonomía relativa”. Jaime Vargas Luna, “Felipe Guaman Poma de Ayala”, p. 270. Adorno señala que “Guaman Poma no entra al debate acerca de cuál grupo político deba gobernar, sino que más bien trata de indagar si a la totalidad de los ciudadanos andinos no se les han negado unos derechos del tipo más fundamental”. *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 39.

⁵⁸ “Rabiosamente anticlerical, vituperaba la voracidad de todos aquellos que ocupaban puestos administrativos de la Colonia, ya fuesen civiles o eclesiásticos. Defendía a los andinos como cristianos civilizados y atacaba a los españoles como pecadores descarriados”. *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 13.

⁵⁹ “El autor don Felipe Guaman Poma de Ayala, digo que el cristiano letor estará marauillado y espantado de leer este libro y corónica y capítulos y dirán que quién me la enseñó, que *cómo la puede sauer tanto*. Pues yo te digo que me a costado treinta años de trauajo ci yo no me engaño, pero a la buena razón beynte años de trauajo y pobresa. Dexando mis casas y hi[j]os y haciendas, e trauajado, *entrándome a medio de los pobres y seruiendo a Dios y a su Magestad*, prendiendo las lenguas y le[e]r y escriuir, seruiendo a los dotores y a los que sauen y a los que no sauen [...] *Y ancí lo e uisto a uista de ojos* para el rremedio de los pobres y seruicio de Dios y de su Magestad”. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 715. El énfasis es mío.

igual que la ponderación de lo visto, lo oído y lo vivido por el autor.⁶⁰ No obstante, Guaman Poma no se limita a copiar el contenido de sus fuentes: las corrige, enmienda y desautoriza en aras de vertebrar su propia y original interpretación de la historia —disonante respecto a las ofrecidas por otros cronistas del Perú, ya sean españoles (José de Acosta, Agustín de Zárate y Pedro Cieza de León) o indios (el Inca Garcilaso de la Vega)—, sustentada en la denuncia de la ilegitimidad del gobierno español en tierras andinas.

Así lo demuestra, por ejemplo, su versión de la Conquista del Perú, en la que el cronista niega que haya existido un enfrentamiento militar y, por tanto, que los andinos hayan opuesto resistencia al ataque de Pizarro: “Dezís que soys conquistadores, que la conquista lo conquistastes con dos palabras que aprendistes a decir: ‘*Ama mancha, noca Ynga*’ [‘No temas. Yo soy el Inka’] No dixistes más. No os costó nada, que la batalla y alsamiento fueron entre bosotros traydores”.⁶¹ ¿Cuál es el propósito que persigue el cronista al refutar la —constatable, por lo demás— violenta ocupación de los españoles de las tierras americanas? En primer término, y como advierte Rolena Adorno, “la aseveración de Guaman Poma en cuanto a la aceptación libre por parte de los incas del dominio español, confiere dignidad histórica a su pueblo y defiende la imagen civilizada del andino que aquél se esfuerza por crear”.⁶² Se trata, en suma, de confrontar la difundida noción de la “guerra justa” en América⁶³ y así rebatir aquellas

⁶⁰ “El libro es también un testimonio de primera mano, y aunque sea difícil reconstruir la enunciación misma de esos testimonios, que pasan por la mediación de la escritura, sí es evidente que la escritura opera como la recuperación de lo vivo desconocido, u ocultado, a través de la oralidad inmediata; así la escritura se entrega a la acción de la denuncia, y lo hace al modo de un juicio en el que los testigos proveen la fuente de la verdad. Sin embargo, esas voces sin la escritura sólo revelan su desamparo histórico: la escritura es el instrumento más valioso del conquistador, y apoderarse de ella significa incorporar a la propia oralidad una dimensión persuasiva poderosa: lo escrito es el testimonio que no calla, el habla que no cesa, la herida abierta”. Julio Ortega, “Guaman Poma de Ayala y la conciencia cultural pluralista”, en *Lexis*, vol. X, no. 2, 1986, p. 206.

⁶¹ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 573.

⁶² *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, pp. 45-46.

⁶³ En su texto titulado “Dialogus de justis belli causis adversus Indos” (1550), Juan Ginés de Sepúlveda expone cuatro causas que justifican la guerra en las Indias occidentales: “el estado de barbarie de los nativos, que deben someterse a ‘los que son más prudentes, poderosos y perfectos’; la necesidad de desterrar ‘las torpezas nefandas y el portentoso crimen de devorar carne humana’ que practicaban; salvar de las injurias a muchos inocentes que estos

aseveraciones que invalidaban la humanidad y la capacidad racional de los pueblos sometidos. Por otra parte, esta exégesis de la historia —robustecida por una serie de eventos que Guaman Poma hábilmente despliega y concatena—,⁶⁴ se orienta hacia la demostración de que el dominio español en los andes es, en términos religiosos, legales, históricos, ideológicos y políticos, injusto e improcedente.

En el proyecto narrativo de este cronista, la recuperación histórica del pasado cumple la función de denunciar las bases de la opresión española (es decir, la visión providencialista e imperialista señalada en el apartado anterior). Y más: la reformulación de lo ya acontecido y sus consecuencias sobre el presente desde el que escribe Guaman Poma pretenden incidir en la realidad: de ahí que el autor se dirija a la máxima autoridad (el rey) y proponga la difusión de su obra. Tal y como él mismo apunta: “escribo esta historia para que sea memoria y que se ponga en el archivo para uer la justicia”.⁶⁵ Dicho de otro modo, si el autor y príncipe sostiene que los habitantes del Perú eran civilizados, pacíficos y vivían (en su gran mayoría) con base en los preceptos cristianos, la llegada de los españoles no hizo sino subvertir esa armonía y establecer un “mundo al revés” en el que privan el desorden y el pecado, reversible sólo mediante la restitución del gobierno de las indias a sus propietarios legítimos y la subsecuente autonomía de éstos.⁶⁶

bárbaros inmolaban todos los años; propagar la religión cristiana que nadie podía impedir”. Héctor J. Tanzi, “El régimen de guerra en la conquista de América”, en *Militaria. Revista de cultura militar*, núm. 6, 1994, p. 156.

⁶⁴ Entre ellos, que uno de los reyes magos (Melchor) era “yndio”, que San Bartolomé fue quien (mucho antes de la llegada de los españoles) estableció la cristiandad en el Perú —estos dos episodios llamarán poderosamente la atención de Manuel Scorza—, que las llaves del reino fueron entregadas pacíficamente por Francisco Pizarro o que la virgen María descendió milagrosamente del cielo para evitar la confrontación entre incas y españoles. Véase: *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, pp. 91, 92-94, 378 y 405, respectivamente.

⁶⁵ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 991.

⁶⁶ “Que no ay comendero ni señor de la tierra cino son nosotros propietarios lexítimos de la tierra por derecho de Dios y de la justicia y leys. Quitando al rrey que tiene derecho, no ay otro español. Todos son extranjeros, *mitimays*, en nuestra tierra en nuestro mando y señorío que Dios nos dio”. *Ibidem*, p. 972. Como expresa Ortega, “El texto se convierte a sus ojos en la última esperanza de la reforma: el libro posee la convicción de la verdad, y el Rey, al conocerla, ordenará el buen gobierno”. “Guaman Poma de Ayala y la conciencia cultural pluralista”, p. 209.

Las estrategias empleadas por Guaman Poma para hilvanar su particular propuesta sin que ésta resultara escandalosa o insolente tienen que ver con la manera en que reordena y resignifica la historia antigua y reciente de acuerdo con sus propios códigos e intereses, con el debate que entabla respecto a lo escrito por otros cronistas y autor(idad)es y con la perspectiva desde la cual se narran y se pretenden validar los acontecimientos.

La primera parte de la obra, la *Primer Nueva Corónica*, en la que se relata la vida en el Perú antes de la llegada de los españoles, sirve de base para establecer un contraste con la violencia y el abuso prevalecientes en el régimen colonial que comprende la segunda parte, el *Buen Gobierno*. En consecuencia, si en la primera parte sobresalen el heroísmo andino,⁶⁷ la segunda está marcada por la codicia, la corrupción y el pecado en todas sus manifestaciones. A este contraste debe sumarse la manera en la que dialogó con la serie de textos occidentales que ofrecían versiones distintas o contrarias a la suya. Guaman Poma no discutió explícitamente con esas fuentes legitimadas, sino que polemizó disimuladamente con ellas: integró a su discurso innumerables ataques contra supuestos que nunca especificó y emitió comentarios acerca de autores (y sus respectivas posturas políticas) a quienes jamás mencionó directamente.⁶⁸ El carácter implícito de esta polémica puede advertirse en el tono aparentemente incontestable y en la fingida imparcialidad con que presentó los hechos pasados. Así, “cuando pretende informar, en realidad está efectuando un debate; cuando se supone que está explicando, de hecho intenta persuadir”.⁶⁹ El enmascaramiento de sus ideas y propósitos y la concomitante tensión entre el sentido explícito y el implícito de algunos pasajes permea incluso las formas de enunciación del cronista, quien se desplaza (a veces en un mismo fragmento) no sólo del pasado al presente, sino

⁶⁷ “En vez de escribir una crónica de la historia andina, lo que hizo fue tejer, a través de las biografías de los doce incas y de su versión de la conquista, una narración épica sobre la experiencia andina”. *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 20.

⁶⁸ Sobre este aspecto, véase: *Ibidem*, pp. 13-19.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 26.

de la narración supuestamente objetiva y en tercera persona, a la apasionada y subjetiva de la primera, ya en singular (un yo que da garantía de lo visto y vivido), ya en plural (un nosotros que muestra la condición social de su reivindicación y su filiación con los “pobres yndios” a los que defiende).⁷⁰

La tensa confluencia de distintos elementos, técnicas, materiales y formas de enunciación en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* delata la intención que persigue su autor: persuadir — por todos los medios a su alcance— a su destinatario (el rey) de la imperiosa necesidad de remediar la situación de los indígenas en el virreinato del Perú. Para lograrlo, Guaman Poma hace uso de las estrategias retóricas al uso (sobre todo las que conciernen a las funciones del predicador) y no duda en exagerar y dramatizar las calamidades, así como los vicios y virtudes de los grupos sociales que forman parte de su crónica.⁷¹ En el mismo tenor, él mismo se auto-representa como persona ejemplar y como la voz más calificada (príncipe, testigo, viajero, sabio y traductor) para referir lo que ocurre en la zona que él conoce y donde vive.

Aunque las dimensiones y los alcances de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* rebasan, por mucho, los puntos a los que me he referido, éstos resumen no sólo sus aspectos generales, sino también la originalidad y singularidad de la obra, cuya denuncia se manifiesta en

⁷⁰ Es Adorno de nuevo quien precisa que para Guaman Poma “la historia no es la narración de ‘lo que aconteció’, sino más bien el relato de ‘lo que nos sucedió a nosotros’”. *Ibidem*, p. 58. Por su parte, Juan Carlos Gondenzzi comenta que “al hacer uso de la tercera persona en las secuencias narrativas, imprime ‘objetividad’ a su texto; al hacer uso de la primera [...] en cambio, deja las huellas testimoniales de una tragedia vivida ‘cara a cara’ y en el ‘aquí’ y ‘ahora’ de cada día. Ambos efectos de sentido se necesitan mutuamente, otorgándose uno a otro mayor validez. Con estos procedimientos, Guaman Poma logra construir un discurso que se quiere, al mismo tiempo, conmovedor y objetivo”. “Formas de tratamiento en el discurso de Guaman Poma”, en *Lexis*, vol. 15, no. 2, 1991, p. 190.

⁷¹ Rolena Adorno muestra la coincidencia entre las maniobras empleadas por el cronista y las sugeridas por fray Luis de Granada en *Los seis libros de la retórica eclesiástica, o de la manera de predicar* para ganarse los afectos del lector. Entre ellas destacan la habilidad de colocar el asunto tratado “ante los ojos del oyente”, “centrarse en el carácter del propio predicador” y “crear en los oyentes ya el sentimiento de conmiseración o ya el de indignación”. Véase: *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, pp. 87-91. Estos aspectos —poner el asunto *ante los ojos* del oyente y centrarse en la figura del *predicador*— serán fundamentales en el análisis aquí propuesto sobre *Redoble por Rancas*, toda vez que en la novela el “efecto de oralidad” y el de “visualidad”, sumados al narrador “cuentero”, me llevan a plantear la forma artística como un “libro hablante”. Véase: *infra*, capítulo IV.

distintos niveles y visibiliza la conflictiva operación escritural que reviste traducir su cosmovisión al lenguaje del dominador, en aras de convencerlo de la viabilidad de su proyecto social. Desde esta perspectiva, no es errático concluir que “Guaman Poma ofreció implícitamente una crítica de las formaciones discursivas europeas, puesto que puso de manifiesto la incapacidad que poseían para representar plenamente la realidad social o para colocarlas al servicio de la justicia”.⁷² El estatuto literario de la obra descansa, precisamente, en esta peculiar mixtura y reconfiguración de todos los medios expresivos posibles dentro de la obra, y donde se filtran — pese a las barreras lingüísticas, culturales y discursivas— los visos de una expresión americana en oposición a los detentores del poder político.

Por lo demás, la ponderación de los atributos —tanto historiográficos como literarios— de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* constituye un aporte crítico relativamente reciente. Si durante muchos años permaneció olvidada o subestimada, se debe a tres factores esenciales: la escasa información histórica que se tiene sobre el autor y su obra, más allá de lo que ésta contiene y refiere; el accidentado derrotero editorial al que ha sido sometida; y el modelo o paradigma de crónica andina con la cual se le comparó y a la cual se le supeditó. Por estas razones estimo pertinente hacer un brevísimos recorrido por las lecturas (y los respectivos cambios hermenéuticos) a las que ha sido sometida la obra.

Las lecturas de la Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno

En 1908, el investigador Richard Pietschmann encontró el manuscrito de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* en la Biblioteca Real de Copenhague. Cómo y cuándo arribó el texto a Dinamarca sigue siendo un misterio. Lo que sí se sabe es que la obra nunca llegó a manos de Felipe III, como pretendió Guaman Poma al escribirla.

⁷² *Guaman Poma de Ayala: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 20.

En el XVIII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Londres en 1912, Pietschmann presentó una ponencia en la que dio a conocer la existencia del texto y sus rasgos generales. Debido a la insuficiente información que podía (y puede) hallarse en torno a la crónica y a su autor, las afirmaciones del autodenominado príncipe yarovilca respecto a su genealogía fueron puestas en duda casi inmediatamente y las suspicacias se extendieron, incluso, hacia la validez de toda la obra.

La primera edición facsimilar de la *Corónica* apareció hasta 1936, gracias a la gestión de Paul A. Rivet, entonces director del Instituto Etnológico de París. Desde entonces, no es desatinado mencionar que la obra de Guaman Poma de Ayala sufrió de escasísima difusión y, cuando la tuvo, no fue precisamente la mejor.⁷³ Tal y como apunta Rolena Adorno,

Que la *Nueva Corónica* sea leída difícilmente fuera de América Latina y resulte casi desconocida en los círculos académicos extranjeros, puede atribuirse directamente al trabajo de los críticos. Las diversas técnicas a través de las cuales los editores y comentaristas han mutilado el contenido del libro revelan las pseudo-cuestiones que han sustituido a la crítica y que han sido perjudiciales para la difusión y la reputación de la literatura colonial hispanoamericana, en general.⁷⁴

En otras palabras, esta crónica colonial ha estado sometida a la permanente intervención y alteración de los editores, quienes suprimieron parte de su contenido —en ocasiones, apartados enteros de las casi mil doscientas páginas que integran el documento— en aras de probar sus hipótesis respecto a la obra y a su autor: en un extremo, certificar la “pureza” india de Guaman

⁷³ La primera edición de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* —cuyo manuscrito original se halla en posesión de la Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca— es, precisamente, la de Paul A. Rivet, publicada, como señalé, en 1936 y reimpresa en 1968. A esta le sigue, en América Latina, la que estuvo a cargo de Arturo Posnansky, Instituto Tihuanacu de Antropología, La Paz, Bolivia, 1944. Continúa la cronología la edición de Luis Bustios Gálvez, aparecida bajo el sello de la Dirección de Cultura, Arqueología e Historia del Ministerio de Educación Pública del Perú, en 1956, y más tarde, otras tantas: la de Guillermo Ludena de la Vega, Editorial Nueva Educación, Lima, 1975; la de John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste, Siglo XXI, México, 1980 (reeditada en 1988 y 1992 bajo el mismo sello editorial y en 1987 en Madrid por la editorial Historia); la de Franklin G. Y. Pease, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980; la de Francisco Carrillo, Editorial Horizonte, Lima, 1992; la de Franklin Pease y Jan Szeminski, Fondo de Cultura Económica, México, 1993. En lengua inglesa las versiones más populares son la de G. R. Coulthard, University of West Indies, Kingston, 1968 y la de Christopher W. Dilke, London, Allen & Unwin, 1978. Véase: Manuel García Castellón, “Ediciones de la *Nueva Corónica y buen gobierno*”, University of New Orleans. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/filosofos/peru/guaman/biblio-de.htm>.

⁷⁴ “Racial Scorn and Critical Contemp”, en *Diacritics*, vol. 4, no. 4, invierno de 1974, p. 3. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/465117>. La traducción es mía.

Poma y de su escritura, descontaminada ésta de las ideas de los conquistadores; en el otro, demostrar la falta de refinamiento de la *Corónica* y el “atraso” del autor respecto a otras figuras de la época.⁷⁵

En tanto documento histórico, el balance de los investigadores sobre la *Corónica* fue, la mayoría de los casos desfavorable, ya que condenaba las omisiones, exageraciones o inexactitudes sobre algunas etapas anteriores a la vida del cronista, lo cual minaba la fiabilidad y, por tanto, la utilidad de la obra.⁷⁶ En el mismo tenor está el denuesto por la “misteriosa” figura del autor —pues los datos que se tienen sobre su persona son escasos o imprecisos—, lo que abonó aún más a oscurecer el sentido y los alcances del texto.⁷⁷ En términos generales, es posible rubricar las palabras de Laura Bonald cuando asevera que:

La obra de Guaman Poma de Ayala no tuvo la misma acogida que los historiadores peruanos más preeminentes dieron a Garcilaso de la Vega. Esto, tal vez, obedezca a la naturaleza del texto de Guaman Poma de Ayala, que mezcla la narrativa con ilustraciones, el español con el quechua, así como métodos históricos autóctonos con métodos históricos europeos. A menudo, se ha calificado a Guaman Poma como autor de mente ingeniosa, o confundida pero orgullosa. En tanto que otros tratan sus escritos con desdén. Porras Barrenechea acusó a Guaman Poma de Ayala de ser un indio lleno de odio y resentimiento y caracterizó a su obra como la de un ladino

⁷⁵ De acuerdo con Adorno, un ejemplo del primer caso es el libro de Julio C. Tello, *Las primeras edades del Perú por Guaman Poma de Ayala. Ensayo de interpretación* (1939); del segundo, Raúl Porras Barrenechea con *El cronista indio Guaman Poma de Ayala* (1948) y *Los cronistas del Perú: 1528-1560* (1962). Por lo demás, la investigadora añade que “al descubrirse su obra en la biblioteca real de Copenhague (Dinamarca) en 1908, Guaman Poma fue considerado un representante del espíritu prístinamente andino, por un lado, y del de la inferioridad cultural nativa por otro”. “Racial Scorn and Critical Contemp”, p. 4.

⁷⁶ “Hay un juicio desfavorable para el enjuiciamiento del valor histórico de la *Nueva Corónica* y son sus continuos errores y confusiones sobre la historia y la geografía contemporánea. Guaman Poma, lejos de ser un erudito, *yerra* a cada paso en las noticias más sencillas y divulgadas sobre hechos cercanos al Incario o de la conquista, ocurridos en vida de sus padres o en la suya misma, invitándonos a desconfiar de sus aseveraciones sobre personajes y sucesos de épocas más lejanas”. Raúl Porras Barrenechea, *El cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala*, Lumen, Lima, 1948, p. 75 *apud* Manuel Marzal, *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*, Anthropos, Barcelona, p. 260. El subrayado es mío. Todavía en los años ochenta el tono de ciertas críticas conserva estos “lugares comunes”: “En la *Corónica* hay muchos errores en cuanto al tiempo asignado a las edades antiguas de los incas (si se puede asignar una duración determinada a los tiempos míticos), hay equivocaciones y prejuicios en la interpretación de muchos acontecimientos, y los datos geográficos que Poma nos proporciona llegan a ser ridículos”. Lori Madden, “La Nueva crónica”, en *La palabra y el Hombre*, no. 71, julio-septiembre de 1989, Universidad Veracruzana, p. 158. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1961>.

⁷⁷ En la década de los noventa, investigadores italianos sacaron a la luz unos manuscritos (conocidos como documentos Miccinelli) con base en los cuales atribuyeron la autoría de la *Corónica* al jesuita mestizo Blas Valera, una de las fuentes de los *Comentarios* de Garcilaso de la Vega. Pese al debate que suscitó el hallazgo de estos documentos, algunas informaciones sobre Valera (su dominio del aimara y no del quechua, por ejemplo) han echado por tierra su relación con la *Corónica*.

inadaptado, pero que chismorrea despreocupadamente y cuya escritura y sintaxis eran bárbaras. Ainsworth Means encontró que el conocimiento histórico de Guaman Poma, en particular el relativo a la historia preincaica era francamente decepcionante y descartó como balbuceos incomprensibles las referencias de Guaman Poma a Noé y Ofir.⁷⁸

En suma, el grado de veracidad histórica presente en la obra de Guaman Poma, según varios historiadores encabezados por Raúl Porras Barrenechea, puede considerarse exiguo, sino es que nulo. Es precisamente este crítico quien pretende asestar el golpe final a la *Corónica* cuando concluye que no puede, históricamente,

alcanzar el crédito ni la importancia de las obras contemporáneas, escritas entre la segunda mitad del siglo XVI y los comienzos del XVII. No puede competir en información histórica con [Pedro] Cieza [de León], [Juan de] Betanzos, Cristóbal de Molina, o [Pedro] Sarmiento de Gamboa, ni tiene la primorosa forma del padre [José de] Acosta o de [Martín de] Morúa, ni el sentimiento nacional ya patente en el Inca Garcilaso.⁷⁹

No está de más decir que la ausencia de este “sentimiento nacional” que Porras condena tiene que ver, sin duda, con la manera en que Guaman Poma vincula el pasado incaico con la época colonial y también con su particular perspectiva sobre el mestizaje. A diferencia de Garcilaso, quien establece una continuidad estable entre ambas temporalidades y cuyo resultado se manifiesta en la fusión armónica que él mismo representa a partir de su doble linaje, nuestro cronista pugna por la separación que representa la autonomía del reino del Perú, a la vez que desprecia la mezcla entre españoles e indios.⁸⁰

⁷⁸ Laura Bonald, “De la indiana algarabía a una historia de las ideas. Historiadores indígenas de México y Perú. Resistencia y adaptación”, en Juan Manuel de la Serna (coord.), *Iglesia y sociedad en América Latina. Interpretaciones y proposiciones*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 228-229.

⁷⁹ Raúl Porras Barrenechea, *El cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala*, p. 89 apud Manuel Marzal, *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*, p. 261. La supuesta veracidad de la obra del Inca Garcilaso fue insistentemente defendida por José de la Riva Agüero (*La historia del Perú*, 1910, y *Elogio del Inca Garcilaso*, 1916) y por el propio Raúl Porras Barrenechea (*Garcilaso en Montilla*, 1955). A propósito de la tradición hispanista/oligárquica encabezada por José de la Riva Agüero, véase: *supra*, n. 20.

⁸⁰ Mercedes Serna puntualiza que “los abusos cometidos por los españoles [...] harán que Guaman Poma proponga un retorno a la edad de oro del tiempo primordial andino, monoteísta, precristiano y civilizador. Para Garcilaso, por el contrario, los incas, monoteístas y prefiguradores del cristianismo, allanarán el camino a los españoles, quienes serán los encargados de completar la tarea civilizatoria”. “La política colonial en las obras del Inca Garcilaso de la Vega y de Guaman Poma de Ayala”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 41, 2012, p. 118. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/48663/1/614307.pdf>. Por su parte, Jaime Vargas Luna refiere que Guaman Poma “condena el mestizaje y aspira a que se preserven las costumbres, culturas y poblaciones indígenas, que ve en rápida destrucción”. “Felipe Guaman Poma de Ayala”, p. 270.

Sea de ello lo que fuere, las objeciones que durante décadas reflejaron la incomprensión del ámbito académico hacia la obra de Guaman Poma no se emitieron únicamente desde el ámbito de la historia, sino que con similar o mayor ahínco se arraigaron en el campo de la crítica y la historiografía literarias. Tales descalificaciones tienen como principal argumento la supuesta ilegibilidad del texto. Varios aspectos son reiteradamente señalados como “defectos” de la obra: la convergencia de diferentes lenguas (principalmente castellano, quechua y aimara), la sintaxis “atípica” y el “rústico” estilo del autor. Frente a la figura colosal del Inca Garcilaso de la Vega,⁸¹ “símbolo de la peruanidad” en tanto síntesis cultural de la herencia española e inca,⁸² Guaman Poma aparece en el panorama literario como un autor rudimentario e incluso caótico.⁸³

Mientras que del Inca se ensalzan “el vocabulario y la sintaxis, que, por ser de tan rara estirpe, lucen un señorío y una originalidad inesperadas”⁸⁴ y se dice que, tanto en la *Historia de la Florida* (1605), los *Comentarios reales* (1609) e *Historia del Perú* (1617), “manejó una de las mejores prosas del idioma, y sin duda, la mejor del virreinato español en América”,⁸⁵ sobre Guaman Poma los comentarios distan de ser elogiosos: su estilo se considera

⁸¹ La figura del Inca fue reivindicada durante la segunda mitad del siglo XIX por la crítica literaria de corte hispanista, sustentada en el pensamiento de José de la Riva-Agüero. Antonio Cornejo Polar precisa que es en este período en el que “se consolida la imagen de la historia de la literatura peruana como proceso cuyo origen reside en el pasado colonial”. *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Centro de Estudios y Publicaciones, Lima, 1989, p. 67. El académico advierte también que es “significativo que la versión clásica del significado de Garcilaso, como símbolo de la peruanidad, privilegie insistentemente su doble linaje nobiliario. El culto garcilasista se convierte entonces en la autocelebración de la aristocracia republicana, aunque para ello tenga que conceder un espacio, ciertamente secundario, a la presencia indígena”. *Ibidem*, p. 85.

⁸² Luis Alberto Sánchez recuerda que el Inca “fue, además, y así lo reconoce José Vasconcelos en su *Indología*, de 1926, el primer escritor mestizo y criollo del Nuevo Mundo”. *Historia comparada de las literaturas americanas*, t. I, *Desde los orígenes hasta el Barroco*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 183.

⁸³ Si el Inca Garcilaso es la “expresión más auténtica de la historia inca y cuzqueña, la visión dorada y suave del imperio paternal”, Guaman Poma aparece como una “reencarnación de la behetría anterior a los Incas”. Raúl Porras Barrenechea, *El cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala*, p. 68 *apud* Manuel Marzal, *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*, p. 220. Y agrega: “Guaman Poma es el mundo inerte de la edad de piedra y de la prehistoria, que se rebela, inútilmente, contra el mundo del Renacimiento y de la aventura”. *Ídem*.

⁸⁴ Luis Alberto Sánchez, *Historia comparada de las literaturas americanas*, t. I, *Desde los orígenes hasta el Barroco*, p. 172.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 183.

“abigarrado y a menudo áspero”; se condena que llegó a manejar el castellano “casi nada bien”, situación que “técnicamente le aleja de ser un texto de literatura en castellano”; su lenguaje es “cuádruple y tosco”,⁸⁶ además de que en su obra abundan “errores de ortografía, una sintaxis poco común, la interpolación de dialectos indígenas y el uso de la repetición *ad nauseam*”.⁸⁷

La investida de la crítica —ya desde el campo de la historia, ya desde el de la literatura— contra Guaman Poma y su obra, así como la recurrencia de los mismos adjetivos utilizados para minimizar a uno y otra, no cesaron sino hasta la década de los setenta, cuando distintos investigadores aventuraron, con el auxilio del instrumental teórico de los estudios coloniales, una “valorización balanceada del autor y del ámbito cultural que representaba”.⁸⁸

En el Perú, por ejemplo, “los que elogiaron a Guaman Poma fueron, por lo general, antropólogos, etno-geógrafos o arqueólogos, que a menudo vieron en él a un valiente héroe cuya obra resultaba revolucionaria”.⁸⁹ Si, hasta entonces, los investigadores ponderaban la medida, la elegancia, el lirismo, la melancolía y la maestría con las que el Inca Garcilaso asimiló la cultura occidental (su neoplatonismo, sobre el que tanto se ha escrito) e intentaban trasladar, infructuosamente, estos mismos parámetros para tasar el valor de la obra de Guaman Poma, la nueva tendencia crítica efectúa el proceso inverso: justiprecia la complejidad, la tensión, la interferencia de múltiples lenguas, discursos y estilos, el conflicto que se manifiesta

⁸⁶ Las expresiones que pongo entre comillas en este párrafo pertenecen a Luis Alberto Sánchez, *Ibidem*, pp. 171-177. La denominación de cuádruple deviene de la convergencia de castellano, quechua, aimara y quino.

⁸⁷ Lori Madden, “La Nueva crónica”, p. 158.

⁸⁸ “Racial Scorn and Critical Contemp”, p. 3.

⁸⁹ Laura Bonald, “De la indiana algarabía a una historia de las ideas. Historiadores indígenas de México y Perú. Resistencia y adaptación”, p. 229.

no sólo como asunto central del texto sino en su propia estructura, la manera en que “integra los aportes occidentales a las categorías indígenas”.⁹⁰

Desde esta flamante perspectiva, la *Corónica* “ha sido el descubrimiento más importante del siglo [XX] para el conocimiento del mundo andino, una contribución sin igual entre las fuentes primarias”⁹¹ a la vez que una “obra de complejidad y coherencia impresionantes”.⁹² Los hallazgos en torno a Guaman Poma y su libro han repercutido en una mayor difusión del texto, aunque no deja de ser cierto que, por su extensión y densidad, éste no ha gozado de la circulación que tienen, por ejemplo, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, entre otras obras del mismo período.

En todo caso, las vetas interpretativas que supone este reciente acercamiento a la *Corónica* continúan expandiéndose y sondeando en terrenos antes inexplorados: las connotaciones simbólicas de algunos de los más de cuatrocientos dibujos hechos por el cronista y que subvierten o complementan la información textual;⁹³ el desafío emprendido por Guaman Poma contra las formas literarias canonizadas (la relación, la crónica y la biografía) y el subsecuente carácter fundacional de la *Corónica* en la ficción latinoamericana;⁹⁴ el análisis de la “dinámica traductiva” de lo andino/oral a lo hispánico/letrado a lo largo de la obra;⁹⁵ “la coincidencia de sus consejos

⁹⁰ Nathan Wachtel, “Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”, en *Sociedad o ideología: ensayos de historia y antropología andinas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973, pp. 166-67 *apud* Manuel Marzal, *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*, p. 221.

⁹¹ John Murra, “Waman Puma: etnógrafo del mundo andino”, en Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. XIII.

⁹² John Murra y Rolena Adorno, “Advertencia”, en Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. IX.

⁹³ Algunos de los planteamientos más importantes sobre este aspecto de la *Corónica* han sido formulados por Mercedes López-Baralt. Véase: “Guaman Poma de Ayala: una insólita etnografía visual”, en *Para decir al Otro. Literatura y antropología en Nuestra América*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2005, pp. 147-205 y *Guaman Poma, autor y artista*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1994, 213 pp.

⁹⁴ Véase: *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*.

⁹⁵ Roberto Viereck Salinas, “Nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012, 9 pp. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz5v0>.

para el *buen gobierno* del virreinato limeño con aquellos de las más atrevidas mentes de su época, ya sean andinas o europeas”;⁹⁶ la vasta y valiosa información histórica, antropológica y etnográfica sobre la organización social, económica y política en los Andes durante los períodos precolombino y colonial, entre otros varios tópicos.

Este sucinta revisión del diagnóstico crítico sobre la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* exhibe las modificaciones teóricas, metodológicas y hermenéuticas producidas dentro de los campos de la historia y la literatura durante las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI. Así, las “estrategias para incluir la producción escritural [sic] colonial dentro del canon literario —aplicando estrategias pertenecientes a otras formaciones discursivas— se han repetido en los esfuerzos para incorporar ciertos discursos, marginalizados por los guardianes de la ya canónica cultura literaria colonial, en la exclusividad de su dominio”.⁹⁷ Estas nuevas estrategias suponen un cambio de paradigma, dentro del cual la *Corónica* ha dejado de ser objeto del vituperio y, paulatinamente, se asienta con mayor firmeza dentro de la tradición historiográfica, antropológica y literaria latinoamericana como detallado documento de algunas actividades no consignadas por otros cronistas, como expresión de resistencia ante las injusticias y en tanto manifestación del choque sociocultural en el discurso, respectivamente.

Así como el apogeo de los estudios culturales (y las perspectivas decoloniales o poscoloniales)⁹⁸ han derivado en una relectura de la obra de Guaman Poma que la sustrae, al fin, del marco referencial que entroniza la escritura del Inca Garcilaso, ¿es dable pensar en una

⁹⁶ John Murra, “Waman Puma: etnógrafo del mundo andino”, p. XIII. Cursivas en el original.

⁹⁷ Rolena Adorno, “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIV, no. 28, 2do. Semestre de 1988, Lima, p. 16. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/4530388?seq=1#page_scan_tab_contents.

⁹⁸ No paso por alto el debate que, desde distintas disciplinas y aproximaciones teórico/críticas, opone lo decolonial a lo poscolonial. El esclarecimiento de tales diferencias excede los alcances de este trabajo; no obstante, remito al lector interesado al *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos*, Siglo XXI Editores/Instituto Mora, s. v. “poscolonialismo”. En el mismo tenor, el artículo de Martha Gómez y Cecilia Saldarriaga, “Estudios decoloniales y poscoloniales. Posturas acerca de la modernidad/colonialidad y el eurocentrismo”, en *Ratio Juris*, vol. 12, no. 24, (enero-junio 2017), pp. 27-60.

interpretación de “La guerra silenciosa” que la deslinde de las corrientes a las que se la ha subsumido? De ser posible, tal operación reviste, por un lado, considerar a Manuel Scorza como “sujeto productor” de una obra a la vez que como “sujeto consumidor” del texto de Guaman Poma de Ayala; por otro, hacer una revisión de las interpretaciones que la crítica literaria, constituida por “sujetos consumidores” especializados, ha realizado sobre “La guerra silenciosa”. Los siguientes sub-apartados de este capítulo se encaminan en esa dirección.

La trayectoria escritural de Manuel Scorza

No es el propósito de las siguientes líneas hacer una prolija revisión de la información biográfica concerniente a Manuel Scorza Torres, ni mucho menos desbrozar lo verídico de lo inventado por el propio autor sobre los pormenores de su nacimiento, de su exilio y de su incursión en la literatura (entre varios temas que ofrecen no pocas contradicciones).⁹⁹ Basta quizá con señalar, por un lado, que el peruano se esmeró durante muchos años en construir una sólida ficción en torno a su vida;¹⁰⁰ por otro, en que los datos diseminados a lo largo de estas páginas tienen la función primordial de situar históricamente su obra más célebre, “La guerra silenciosa”, en el caudal de la narrativa peruana y latinoamericana de los años sesenta y setenta del siglo pasado a la vez que la de certificar que Scorza estaba familiarizado con la *Primer Nueva Corónica* al momento de escribir su pentalogía novelística.

⁹⁹ Juan González Soto ha escrutado estos datos y despejado, con acierto, las lagunas. Véase: “Manuel Scorza, apuntes para una biografía”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 24, núm. 47, (1998), Berkeley. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-scorza-apuntes-para-una-biografia-0/html/0218495e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html#I_0_. Dunia Gras, por su parte, ha hecho lo propio en lo que se refiere a esclarecer algunos malentendidos respecto a la supuesta procedencia indígena de Scorza, al motivo de su primera estancia en prisión o a su labor en el Movimiento Comunal del Perú. Véase: “¿Fe de erratas?”, en *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, pp. 21-50.

¹⁰⁰ “Yo he dado miles de reportajes en el mundo y he sostenido muchas veces posiciones contradictorias, según me cambie el humor, según la tarde, según la mujer con la que estaba, según mi situación emotiva, según el otoño. De manera que yo seguiré contradiciéndome”. Entrevista concedida a César Hildebrant, “Mandobles por Scorza”, en *Caretas*, no. 594, Lima, 1980, p. 30.

A manera de brevísimas semblanzas, conviene precisar que antes del reconocimiento internacional del que fue objeto luego de la aparición de *Redoble por Rancas* en 1970, Manuel Scorza había incursionado ya, no sin cierto éxito, en el ámbito literario: en 1951 ganó los dos primeros premios en los “Juegos Florales de Poesía” de la UNAM (certamen organizado en conmemoración del cuarto centenario de esta casa de estudios) y en 1955 apareció su primer poemario, *Las imprecaciones*,¹⁰¹ con el que obtendría un año más tarde el Premio Nacional de Poesía en el Perú.

Bajo la influencia de la poesía social de Pablo Neruda —quien, recordemos, había publicado en 1950 su *Canto general*—, las innovaciones formales de César Vallejo y el surrealismo de César Moro,¹⁰² Scorza se sumaría a la promoción de jóvenes escritores que luego serían catalogados bajo la controvertida denominación de “generación del cincuenta”.¹⁰³ Él mismo se encargará de realizar la primera antología del grupo y su respectivo prólogo, cuya aparición serviría, allende el tiempo, para apuntalar la noción de una renovadora legión de poetas.¹⁰⁴

En el proemio a *Poesía contemporánea del Perú*, Scorza advierte, a manera de consigna, cuáles son las características de esta generación en relación con las anteriores al mismo tiempo

¹⁰¹ Este libro está dedicado —no gratuitamente, como se verá— a José Carlos Mariátegui, “en cuya memoria aprendimos que el mejor trabajo es el trabajo que realizamos por los demás”. “Las imprecaciones”, en *Poesía incompleta*, Universidad Nacional Autónoma de México 1976, p. 11.

¹⁰² Nombre artístico de Alfredo Quíspez Asín, quien fue profesor de Scorza cuando éste estudió en el Colegio Militar “Leoncio Prado”. De dicha institución, por cierto, también fue alumno Mario Vargas Llosa y a partir de lo vivido ahí escribió, años más tarde, su primera novela: *La ciudad y los perros*. En 1962, Scorza dedicaría su poemario *Réquiem por un gentilhomme* a su amigo y también escritor Fernando Quíspez, sobrino de César Moro.

¹⁰³ De acuerdo con Estuardo Núñez, este amplio y heterogéneo grupo “afirma notas de dominio del oficio y de auténtica y modernísima inspiración poética. Son nombres que destacan los de Alejandro Romualdo Valle, Alberto Escobar y Washington Delgado. En tanto, Pablo Guevara, Leopoldo Chariarse, Pablo Giral, Américo Ferrari, Carlos Germán Belli, Eugenio Buona, Efraín Miranda, Edgardo Pérez Luna, Manuel Scorza, Arturo Corcuera, Juan Gonzalo Rose, Alberto Vega, Francisco Bendejú, César Calvo, Javier Heraud, se esfuerzan por alcanzar, dentro de su personalísima y auténtica aptitud literaria, una original notación poética”. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, Pormaca, México, 1965, pp. 49-50.

¹⁰⁴ Me refiero a *Poesía contemporánea del Perú. Antología*, Comisión Nacional de Cultura-Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1963, 266 pp. En esta compilación aparecen los textos de Jorge Eduardo Eielson, Gustavo Valcárcel, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Augusto Lunel, Demetrio Quiroz Malca, Alejandro Romualdo, Luciano Herrera, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Fernando Quíspez Asín, Washington Delgado, Francisco Bendejú, Juan Gonzalo Rose, Edgardo Pérez Luna, Leopoldo Chariarse, Eugenio Buona, Alberto Escobar, Pablo Guevara, Edgardo de Habich, Lola Thorne, Cecilia Bustamante, Sarina Helfgott y el propio Scorza.

que establece, con fervor, el posible devenir de la literatura peruana: “En el Perú es una generación que tras la dictadura del ‘Ochenio’ se encuentra ante un país moralmente deshecho, de valores trastocados. No pudo ser, por tanto, como ‘Colónida’, una generación esteticista: es una rendida por la dramática necesidad de un cambio [...] Es ahora cuando va a florecer una flamígera literatura de protesta, una ardiente poesía de combate”.¹⁰⁵

Más que referirse a la serie de rasgos comunes en la obra de los poetas de esta promoción, el pasaje anterior esboza un elemento que será primordial en la trayectoria creativa del propio Manuel Scorza: la correspondencia entre la escritura artística y su función social (siempre contestataria y combativa). Se trata, pues, de producir literatura “flamígera”, capaz de registrar las vicisitudes históricas del Perú reciente sin obviar las innovaciones formales ya existentes; se trata de politizar la poesía a la par que de buscar para ella nuevos cauces expresivos.¹⁰⁶

Sin embargo, para que esta renovada literatura pudiera llegar a los lectores, se requería de una infraestructura editorial de la cual, hasta entonces, Perú carecía. Por ello, Scorza creó los Festivales del Libro que “anegarán de papel impreso al país”¹⁰⁷ y posibilitarían la circulación masiva de ejemplares.¹⁰⁸ Esta modernización editorial permitió, durante siete años¹⁰⁹ y mediante

¹⁰⁵ *Poesía contemporánea del Perú. Antología*, pp. IX-X. Contrariamente a lo que afirma nuestro autor, José Carlos Mariátegui había precisado, treinta y cinco años antes, las particularidades de “Colónida” y la dificultad de clasificar esta renovación literaria iniciada por Abraham Valdelomar: “Por que ‘Colónida’ no fue un grupo, no fue un cenáculo, no fue una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo [...] no era al menos propiamente una generación [...] Los ‘colónidos’ no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos”. “El proceso de la literatura”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Era, México, 1979, pp. 253-254.

¹⁰⁶ Esta búsqueda es patente en algunos textos del autor contenidos en sus poemarios de la época: *Los adioses* (1960) y *Desengaños del mago* (1961), aunque ya estaban presentes en sus libros anteriores. Véase, por ejemplo, “Los poetas”, donde arremete contra sus antecesores: “¡Cómo iban los poetas a decir:/ No hay papas,/ Está sucia mi camisa/ La niña llora por su pan descalabrado/ No tengo para el alquiler/ No puedo, venga el fin de mes!/ Ay, poetas, / ahora el beso/ en los labios se nos pudre;/ muertos estamos/ de comer barbudas aves./ En verdad os digo:/ antes de que cante el gallo/ lloraréis mil veces”. *Obra poética*, Obras completas, volumen 1, Siglo XXI, México, 1990, pp. 44-45.

¹⁰⁷ La frase es de Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982, p. 146.

¹⁰⁸ “Así empezó [Scorza] a impulsar una iniciativa de promoción editorial de carácter singular, los Festivales del Libro, basada en la difusión de libros de bolsillo a bajo coste, mediante la venta directa al público. Primero la promocionó en su país, Perú; pero más tarde llegó a considerar de forma más general esta actividad, que se extendió de hecho por algunos países del subcontinente latinoamericano mediante una nutrida red de colaboradores. En este

varias colecciones distintas —entre ellas, las tres “Series de Autores Peruanos” y “Grandes Obras de América”—, la divulgación tanto de los “clásicos” como de lo más reciente de la producción literaria nacional y continental.

La ingente labor editorial emprendida por Scorza puso al alcance de gran parte de la población citadina peruana una serie de libros señeros que, hasta entonces, gozaban de poca o nula difusión.¹¹⁰ Esta considerable expansión del mercado implicaba, a la par, forjar a los nuevos lectores en la tradición literaria sobre la cual habrían de asentarse los proyectos artísticos de los autores nóveles, entre ellos los —poéticos y más tarde narrativos— del propio Scorza.¹¹¹ A las facetas de editor y poeta, durante los años sesenta Manuel Scorza sumó otra más: la de activista político en el Departamento de Cerro de Pasco, cuyos alcances resultan fundamentales para comprender la magnitud de su apuesta literaria.

sentido, Scorza escritor llevó a cabo una iniciativa sin precedentes hasta aquel momento en el ámbito de la literatura latinoamericana”. Dunia Gras, *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 52.

¹⁰⁹ Los Festivales del Libro se llevaron a cabo entre 1956 y 1960, primero en Perú y, más tarde, en Colombia, Venezuela, Ecuador y Cuba. Luego del fracaso de este proyecto, Scorza emprendió otro, Populibros Peruanos, vigente entre 1963 y 1965 y el cual gozó de menor éxito que el anterior. Sobre estos proyectos, véase el artículo de Carlos Aguirre: “‘Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa’. El proyecto editorial *Populibros peruanos* (1963-1965)”, en *Políticas de la Memoria*, no. 17 (verano 2016/2017), pp. 204-222.

¹¹⁰ “Pero yo me arriesgué publicando centenares de miles de libros en un país donde se decía que al pueblo no le interesaban los libros. Y es que entonces yo creía, y sigo creyendo, que un proyecto editorial debe tener un objetivo social. No hay que olvidar que yo fui uno de los primeros en publicar a José Carlos Mariátegui y a José Martí en el Perú. Los autores que aparecieron en esos festivales del libro fueron clásicos peruanos: González Prada, César Vallejo, Mariátegui. Me sirvió mucho el haber estado en México [...] porque ahí pude ver la influencia inmensa que los libros de José Vasconcelos tuvieron en la identificación de los mexicanos con su cultura popular, con sus valores nacionales”. Roland Forgues y Gregorio Martínez, “Manuel Scorza. Testimonio de vida”, en Jaime Guadalupe Bobadilla, *Manuel Scorza. Relámpago perpetuo/ Antología poética-Testimonio de vida*, Libros y publicaciones, Lima, 2001. Disponible en: <http://www.eldiariointernacional.com/spip.php?article2742>. La lista de los títulos publicados en las ocho series de Populibros la hizo Tomás Escajadillo. “La hazaña de Populibros”, en Lily Hoyle de Scorza (ed.), *Homenaje a la palabra. Autobiografía, testimonios y entrevistas*. Universidad Alas Peruanas, Lima, 2008, pp. 112-117.

¹¹¹ Antonio Cornejo Polar analiza cómo la generación del 50 en el Perú se caracteriza, entre otras cosas, por su afán de autogestión editorial, cuyo fin es difundir y publicitar (a falta de una infraestructura sólida) los proyectos artísticos personales, esto es, crear un mercado para su obra. Según Cornejo, “el hecho de que un poeta tuviera que asumir una actividad empresarial parece indicar no sólo la angustia de los escritores jóvenes que necesitan romper los esquemas de una vida literaria pobre y primitiva, sino también, paradójicamente, las limitaciones y contradicciones del proyecto modernizador: nada menos moderno, en efecto, que el poeta que debe cubrir con su propia actividad las carencias del sistema editorial”. “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 194.

*Literatura y compromiso social: “¡Ay, Perú, patria tristísima!”*¹¹²

Para comprender la magnética y creciente fascinación de Manuel Scorza por los acontecimientos ocurridos durante los años cincuenta y sesenta en los Andes Centrales del Perú es indispensable echar, al menos, un somero vistazo a ciertos momentos decisivos de su vida en los que la trabazón entre su experiencia, la incursión en la política y la literatura es tan estrecha que aislar un elemento de los otros resulta prácticamente imposible.

El primero de estos episodios es, sin duda, aquel que procuró su encarcelamiento y su posterior exilio, en 1948. El 4 de octubre, apenas un día después de que el entonces presidente José Luis Bustamante pusiera fuera de la ley, por órdenes expresas del general golpista Manuel Odría, al APRA (partido en que militaba Scorza),¹¹³ apareció en el periódico aprista *La Tribuna* un poema de tintes amorosos rubricado por el joven autor. Las consecuencias de esta inocua publicación fueron poco más que severas: Scorza permaneció en prisión —“pateado, golpeado e insultado cada vez que para demostrar mi inocencia intentaba recitar mi poema”¹¹⁴— durante casi nueve meses. Consciente de las repercusiones de la escritura en los prolegómenos de la dictadura, el incipiente autor concentró sus fuerzas y sus palabras en la defensa y exaltación del proyecto aprista, que para entonces era el proyecto político de izquierda de mayor alcance en el Perú.¹¹⁵

¹¹² Así comienza el poema “Patria tristísima”, incluido en *Las imprecaciones*.

¹¹³ Me refiero a la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), partido fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924. Los postulados que, durante algunos años sirvieron como directrices del partido pueden sintetizarse en los siguientes cinco puntos: “1.- La oposición de los países de América Latina contra el imperialismo yanqui; 2.- La unidad política de América Latina; 3.- La nacionalización de la tierra y de la industria; 4.- La internacionalización del canal de Panamá y 5.- La solidaridad con todos los pueblos y todas las clases oprimidas”. Adam Anderle, *Los movimientos políticos en el Perú: entre las dos guerras mundiales*, Casa de las Américas, La Habana, 1985, p. 110.

¹¹⁴ Manuel Scorza, “Fe de erratas”, *El País*, 4 de diciembre de 1983, p. 11. Disponible en: http://elpais.com/diario/1983/12/04/opinion/439340416_850215.html.

¹¹⁵ “Un adolescente en los años cincuenta, ¿en qué espacio político podía colocar su personal revuelta? El castrismo todavía no había nacido. En cuanto a los comunistas locales, eran stalinianos [sic] en las formas y conformistas en los hechos. Así, Scorza se hará aprista: fue la gran pasión del Perú contemporáneo. Un signo que unía indigenismo y antiimperialismo”. Hugo Neira, “Manuel Scorza: biografía ordenada de un mago”, en *Socialismo y participación*, núm. 31, CEDEP, Lima, septiembre de 1985, p. 57. Luego de que Haya de la Torre declarara la improcedencia del

Las evidencias de este fervor revolucionario pueden hallarse en los dos ensayos que publicó, durante su estancia en México, en la revista *Cuadernos americanos*: “Una doctrina americana” (1952) y “La independencia económica de Bolivia” (1953). No deja de llamar la atención que en el primer texto, cuyo planteamiento no es otro que la exaltación de los fundamentos del aprismo, Scorza acuda a la literatura (y específicamente a la novela) para ejemplificar la supremacía de lo “indoamericano” sobre lo europeo, a tal punto que “elogia la frescura, la vitalidad de las obras de José Eustasio Rivera y de Ciro Alegría. A su entender, están muy por encima de las de Henry Miller y Jean-Paul Sartre”.¹¹⁶

En el otro texto, en cambio, asoman ya dos de las preocupaciones políticas y sociales que el escritor no abandonará hasta su muerte: el afianzamiento de sus convicciones ideológicas en relación “al antiimperialismo y a la reivindicación de un nacionalismo de izquierdas panamericano, por una parte, y el descubrimiento del problema de la explotación de los indios y la posesión de la tierra, que configuraba una realidad a menudo pasada por alto, incluso desde posiciones de la izquierda latinoamericana”.¹¹⁷

La correspondencia entre estos dos ensayos es fundamental para entender la gestación y el desarrollo de la empresa narrativa a la que Scorza dedicará casi diez años de su vida: “La guerra silenciosa”. Mientras que en “Una doctrina americana” desarrollará la tesis (tan reiterada años después) sobre la muerte de la novela en Europa y la consolidación de la narrativa

marxismo en Occidente y se decantara a favor de la democracia y el capitalismo como el sistema político idóneo para resolver los problemas sociales, Scorza publicaría, el 7 de junio de 1954 en el diario mexicano *El popular*, su carta de renuncia al APRA, bajo el irónico título de “Good-bye Mr. Haya”. Disponible en: <http://papelesparalahistoria.blogspot.mx/2009/12/manuel-scorza-carta-de-renuncia-al.html>.

¹¹⁶ Juan González Soto, “Manuel Scorza, apuntes para una biografía”. El poeta alaba el dolor “de animal joven” presente en *La vorágine* (1924) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) en comparación con el dolor “senil” de *Trópico de cáncer* (1934) y *A puerta cerrada* (1944).

¹¹⁷ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 29.

latinoamericana como su “primer territorio libre”;¹¹⁸ en “La independencia económica de Bolivia” fraguará su férrea defensa de los sectores más desfavorecidos, de las víctimas del imperialismo y del saqueo que asuela los confines más remotos del subcontinente.¹¹⁹

Otro momento clave para comprender el vínculo entre las vivencias del autor, sus convicciones políticas y su escritura lo ofrece el poema de largo aliento que redactó en 1966 y del que tan sólo publicó algunos fragmentos tres años más tarde: “Cantar de Túpac Amaru”.¹²⁰ En esta obra, inspirada en la revuelta liderada por José Gabriel Condorcanqui (1738-1781), Scorza reitera algunos de los rasgos compositivos presentes en su “Canto a lo mineros de Bolivia”: “una actitud coral, celebrativa y épica, porque el enunciador ubica al destinatario como elevado; canto que se despliega con una diversidad tonal que va desde la celebración abierta hasta la profundidad reflexiva del propio sujeto poético”.¹²¹ Pese a las similitudes ya señaladas entre ambos cantos (además del heroísmo colectivo y el tono imperativo y grave), las diferencias son significativas, pues mientras que el poema sobre los mineros bolivianos es el resultado de la experiencia reciente e *in situ* del autor, el que versa sobre Túpac Amaru le reviste reinterpretar un

¹¹⁸ “La novela en América Latina, en los países en los que reinan permanentemente la censura y el terror, se ha convertido en un territorio libre. Para mí, el primer territorio libre de América no es Cuba; Cuba ha realizado una importante experiencia política, pero el primer territorio verdaderamente libre de América es la novela latinoamericana. Cuba no ha creado una nueva teoría política, mientras que la novela latinoamericana ha creado un modo nuevo de ver las cosas, de encarar la realidad. Y esto para mí es decisivo, porque en mi opinión América Latina, para realizar su gran operación política, necesita en primer lugar liberar su imaginación”. Rosalba Campra, “Entrevista a Manuel Scorza”, en *La identidad y la máscara. Con entrevistas a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh*, Siglo XXI, México, 2007, p. 178.

¹¹⁹ El correlato de este ensayo puede hallarse en su “Canto a los mineros de Bolivia”, publicado un año antes y en el que sobresale “la visibilización de las acciones singulares de los mineros por conseguir una vida sacudida de tormentos”. Mauro Mamani Macedo, “Visión peruana de Bolivia: Arguedas, Scorza, Kilku Warak’a”, en Carlos Huamán y Begoña Pulido (coords.), *Más allá de las fronteras. Representaciones literarias del mundo andino-peruano-boliviano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2015, p. 53. Otro texto notable y relacionado con los ensayos citados es la biografía de Miguel Hidalgo que Scorza publicó de manera anónima en 1956 a petición del Instituto Nacional Indigenista, y en el cual, es ostensible “su vivo interés por la liberación de la opresión económica y política”, al subrayar el carácter social de la revuelta emprendida por el “padre de la patria” y el afán de éste de restituir a los indios las tierras. Juan González Soto, “Manuel Scorza, apuntes para una biografía”.

¹²⁰ Como bien señala Omar Aramayo, en 2013 Jaime Guadalupe Bobadilla recibió de la familia de nuestro autor la versión mecanografiada del poema íntegro, el cual vio la luz en septiembre de 2018, bajo el título *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*, Sinco Editores/Lluvia Editores, Lima, 2018, 125 pp.

¹²¹ Mauro Mamani, “Visión peruana de Bolivia: Arguedas, Scorza, Kilku Warak’a”, p. 53.

episodio de la historia nacional en aras de evidenciar la vigencia del movimiento “anticolonialista, reivindicador y precursor de justicia social e independencia política más importante que haya tenido el Perú”.¹²² Por ello es que en el “Canto a los mineros de Bolivia” las referencias a otros textos son escasas o nulas y en el “Cantar de Túpac Amaru”, en cambio, múltiples¹²³ y significativas, en la medida en que pretenden conferirle al proyecto político de Condorcanqui Noguera una dimensión histórica y actualidad que, hasta entonces, le habían sido negadas por el discurso oficial.

No extraña, en consecuencia, que algunos críticos interpreten el “Cantar de Túpac Amaru” como “el enlace entre la trayectoria poética de Scorza y su incursión en el género narrativo”.¹²⁴ En este canto germinan “el punto de vista de la voz narrativa y el empeño con el que se hace hincapié en el omnímodo poder de los opresores”¹²⁵ y también el afán de indagar en el pasado para comprender y representar los acontecimientos actuales, atributos distintivos de “La guerra silenciosa”. En 1969, cuando el peruano está por concluir la redacción de *Redoble por Rancas*, publica sólo nueve de los veintiún fragmentos de su poema épico.¹²⁶ Al parecer, la escritura en verso resultaba insuficiente para dar el debido cauce a la denuncia de las condiciones de vida a las que, desde hace siglos, está confinada gran parte de la población peruana, tal y como sostendrá, un par de años después, el flamante novelista: “El intento de una carta a Túpac Amaru

¹²² Carlos Daniel Valcárcel, *La rebelión de Túpac Amaru*, PEISA, Lima, 1973, p. 209.

¹²³ González Soto identifica otros poemas, en la tradición nacional y continental, que tematizan la rebelión emprendida por el heredero del último Inca de Vicabamba: “En el ámbito de la poesía peruana, los antecedentes más cercanos de esta obra de Manuel Scorza se hallan en sendos poemas de José María Arguedas (‘Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción’, 1962) y de Alejandro Romualdo (‘Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad’, 1958). El más lejano, en un drama en verso de Luis Ambrosio Morante, *Túpac Amaru* (1821). En el ámbito del continente debe tenerse en cuenta *Canto general* (1950) que, editado en México, sin duda conocía Manuel Scorza”. “Manuel Scorza, apuntes para una biografía”.

¹²⁴ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 91. El “Cantar de Túpac Amaru” contiene ya, dentro de su primer apartado, una versión primigenia del título que Scorza dará a su pentalogía: “¡Escuchad el Cantar de la Guerra de los Pobres, oíd el cantar de Túpac Amaru”. *Obra poética*, p. 109. Énfasis mío.

¹²⁵ Juan González Soto, “Manuel Scorza, apuntes para una biografía”.

¹²⁶ Me refiero a los apartados I, III, VII, VIII, XI, XII, XVI, XVII y XXI que aparecieron en el segundo número de la revista *Cantuta* de la Universidad Nacional de Educación en 1969 y que serían compilados en su *Obra poética* editada por Siglo XXI en 1990.

fracasó y el poemario quedó ‘felizmente inédito’. Claro [...] es la incapacidad de captar el presente con las imágenes del pasado. Era evidente que por la poesía no podría nunca. ¿Mejor el reportaje?”.¹²⁷ La persistencia de los intereses “temáticos” de Scorza (la opresión sufrida por los indígenas), tomará cauces particulares en el tránsito del poeta hacia la narrativa: antes que un simple cambio de género literario (de la lírica a la novela), su incursión en la prosa implicó un diálogo sostenido con formas discursivas en apariencia “lejanas” y “caducas” (las de la crónica).

El último episodio que merece consignarse es aquel del que surgieron las cinco novelas que integran el ciclo de “La guerra silenciosa”. En 1960, Scorza se interesó por una serie de levantamientos campesinos ocurridos en el Departamento de Cerro de Pasco. Acaso la desproporción de las fuerzas en pugna —los comuneros de los Andes Centrales que enfrentaban a un gigante multinacional, la Cerro de Pasco Corporation—,¹²⁸ los motivos del enfrentamiento —campesinos que pugnaban por recuperar sus tierras *versus* el expansionismo de la empresa

¹²⁷ Ana María Portugal, “En Rancas murió el poeta”, en *El Correo. Suplemento: Suceso*, Lima, 25 de julio de 1971, p. IV, *apud* Dunia Gras, *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 95.

¹²⁸ La Cerro de Pasco Corporation es una empresa estadounidense fundada en 1902. El nombre deriva de su emplazamiento geográfico, es decir, del Departamento de Cerro de Pasco, ubicado en la Cordillera de los Andes peruanos, a cuatro mil trescientos metros sobre el nivel del mar. Durante más de medio siglo, la compañía controló entre el 80 y 90 % de la producción de minerales del país y, cuando se produjo la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en la principal fuente de empleo en el Perú, sólo después del gobierno. Hablamos, pues, de un gigante corporativo que extrajo plata, cobre, zinc, plomo, bismuto (entre otros minerales) y que con ello obtuvo ganancias que rebasan los quinientos millones de dólares de utilidad neta. Las repercusiones del extractivismo voraz son previsible: las operaciones mineras contaminaron el agua, el aire y el suelo al grado de imposibilitar que cualquier semilla germinara en el lugar. La manera en que La Cerro de Pasco Corporation capitalizó este “daño colateral”, empero, sorprendió a todos: compró las haciendas aledañas (casi diecisiete mil hectáreas) y creó la “División ganadera” de la compañía, encargada de criar ovejas y carneros para producir lana, carne y leche para su exportación. En 1959, la relación entre la comunidad y la empresa multinacional llegó a un punto álgido: La Cerro de Pasco — que poseía entonces más de quinientas mil hectáreas (casi la mitad de las que forman el Departamento)— construyó un cerco para delimitar sus propiedades y separar su ganado del de los campesinos. Entre los circundados se encontraban aquellos terrenos comunales que constituían el patrimonio y la fuente de subsistencia de los campesinos de la zona. ¿Cómo éstos iban a sobrevivir, si no podían dedicarse a la agricultura, si sus animales no tenían ya dónde pastar, si la multinacional (en connivencia con el gobierno) los había despojado de lo único que tenían? Optaron por la única salida digna: se organizaron para luchar y así recuperar las tierras que les pertenecían (de hecho, en 1961 crearon el Movimiento Comunal del Perú); invadieron los pastos que les pertenecían; ocuparon varias haciendas. La respuesta no se hizo esperar: el gobierno desplegó un operativo (denominado “Operación Desalojo”) para expulsar a los tres mil quinientos comuneros en pie de lucha. Sobra decir que durante el enfrentamiento, murieron cientos de campesinos y otros tantos fueron perseguidos y encarcelados. Lo que no sobra decir es que este genocidio no fue consignado, en su momento, por la mayoría de los medios de comunicación nacionales ni, mucho menos, por la historiografía oficial.

estadounidense— o las características de hombres y mujeres dispuestos a rebelarse contra la tiranía que, desde la Colonia, los mantenía hundidos en la miseria —el germen, en suma, de una posible revolución—, fueron los factores que condujeron al escritor hacia Cerro de Pasco. Una vez ahí, seducido por la efervescencia social en los Andes, Scorza participó en las marchas organizadas por los comuneros y los mineros y se sumó, poco a poco, a la causa. Viajó a las comunidades en conflicto repetidas ocasiones (incluso de manera clandestina, luego de que la policía lo detuviera y le prohibiera regresar) y fungió como secretario del Movimiento Comunal, para el que redactó tres manifiestos.¹²⁹ Además, grabó diversas entrevistas, tomó fotografías y, en términos generales, puede decirse que fue testigo y también partícipe de la desigual confrontación entre los serranos y las fuerzas militares.

¿Qué hacer con todo ese material? ¿Cómo narrar la masacre y el olvido? ¿Cómo aproximar al lector a la desmesura, a la tragedia de lo ocurrido en el alto Perú sin recurrir a los convencionalismos, sin caer en el panfleto? Estas fueron, sin duda, las preguntas que aquejaron al poeta entre 1965 y 1969, período durante el cual organizó los datos que tenía a la mano. Y aunque en primera instancia pensó en publicar un ensayo o un informe sobre el caso, desistió.¹³⁰ Necesitaba una forma narrativa capaz de potenciar su denuncia —de ahí que, inicialmente, el reportaje o la crónica parecieran las alternativas más viables¹³¹— y que, al mismo tiempo, tuviera

¹²⁹ Los cuales aparecieron en el diario *Expreso* de Lima los días 1, 4 y 12 de diciembre de 1961 y que más tarde fueron incorporados por el autor al libro que cierra su saga, *La tumba del relámpago*, Siglo XXI, México, 1988, pp. 173-176, 188-193 y 203-206, respectivamente.

¹³⁰ “Yo me propuse primero hacer un informe de tipo político. Cuando lo leí, me di cuenta de que era totalmente insuficiente, totalmente frío, no reflejaba nada. Después —alrededor de 1968—, me di cuenta de que debía escribir novelas, que debía contar tratando de ponerme en los ojos de los protagonistas, pero no añadiendo fantasías sino prolongando sus metáforas”. Ricardo González Vigil, “En pos de Scorza, el invisible”, en *Dominical de El Comercio*, Lima, 28 de marzo de 1982, p. 16.

¹³¹ El autor confesó a Modesta Suárez que “Inicialmente pensaba hacer una crónica y la crónica luego se transformó en novela”. “Manuel Scorza habla de su obra”, *Socialismo y Participación*, núm. 27, Lima, 1984, p. 90.

el suficiente prestigio, la ductilidad y la difusión necesarias para mantenerla viva.¹³² La novela resultaba, entonces, el género óptimo para vehiculizar su mensaje.

Sin embargo, las dificultades que Scorza debía sortear si deseaba incursionar con éxito en la narrativa no eran pocas, tal y como lo demuestran las discusiones públicas —y en las que, por lo demás, se involucraron no sólo algunos escritores consagrados y jóvenes, sino también académicos— que, alrededor de la novela peruana (sus características, su tradición, su vínculo con la realidad extratextual y su posible futuro), se llevaron a cabo en esos años. Tales debates, a la vez que le otorgaron a Scorza, novelista en ciernes, una amplia perspectiva sobre el estado de la prosa de ficción en el ámbito nacional y de cara a su internacionalización, son de igual forma insustituibles para comprender las expectativas que condicionarán la recepción de *Redoble por Rancas* en 1970.

El panorama de la narrativa peruana en los años sesenta

A mediados de 1965 se celebraron, en distintas latitudes del Perú y con diferencia de algunas semanas, dos mesas redondas sobre literatura y un encuentro de escritores,¹³³ con la intención de establecer un diálogo vivo, *in situ*, entre los narradores y los investigadores sociales

¹³² Cualidades todas que, vale la pena recordar, Scorza atribuía a la novela desde su ensayo de 1952, “Una doctrina americana”. Por lo demás, no sería extraño que luego de convertirse en editor, aquilatara la creciente expansión en el consumo de libros y, en especial, de novelas, tal y como poco años después lo demostraría el «boom» latinoamericano. En 1975, comenta: “Somos nosotros, los escritores, en América Latina, los que hemos creado una instancia pública, superior al poder de información de una prensa minada por la burguesía; porque nosotros, los escritores, todos juntos, tenemos millones de lectores, una especie de gran plaza pública donde todo se discute”. Rosalba Campra, *La identidad y la máscara*. p. 178.

¹³³ Me refiero a la “Primera Mesa redonda sobre Literatura y Sociología”, celebrada el 26 de mayo de 1965 y en la que participaron Sebastián Salazar Bondy, Mario Vargas Llosa, Enrique Solari Swayne, el antropólogo José Matos Mar y los críticos literarios Alberto Escobar y José Miguel Oviedo; al “Primer Encuentro de Narradores Peruanos”, efectuado entre el 14 y el 17 de junio en Arequipa y coordinado por Antonio Cornejo Polar, donde intervinieron Ciro Alegría, José María Arguedas, Arturo D. Hernández, Francisco Izquierdo Ríos, Porfirio Meneses, Oswaldo Reynoso, Sebastián Salazar Bondy, Oscar Silva, Mario Vargas Llosa, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos Eduardo Zabaleta; y a la “Segunda Mesa sobre Literatura y Sociología”, que se llevó a cabo el 23 de junio y donde la discusión giró en torno a *Todas las sangres*. A esta última reunión asistieron, además del autor andahuaylino, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo y (de manera espontánea, pues se hallaba entre el público) Aníbal Quijano.

(antropólogos, sociólogos y críticos literarios); iniciativa hasta entonces inédita en el país e incluso en el continente.

Más que glosar las particularidades de cada uno de estos eventos, me interesa establecer los tópicos que, de uno a otro, se reiteran en tanto preocupaciones comunes y ejes que articulan la discusión. Así, las interrogantes que sobresalen son: ¿Cuál es la relación que la literatura —y, específicamente, la novela peruana— mantiene con la realidad extratextual? ¿Cómo repercuten las nuevas técnicas y formas de narrar en dicha representación de la realidad? ¿Con base en qué criterios puede hablarse de un cambio significativo en la narrativa peruana y hacia dónde se orienta ésta?

En la primera pregunta subyacen el vínculo que la literatura establece con el referente empírico (su capacidad de “reflejar” las condiciones y contradicciones sociales) y la función del escritor en este proceso. La respuesta ofrecida por Antonio Cornejo Polar subraya, como constantes de la producción novelística nacional, dos aspectos a su parecer fundamentales: el realismo y el servicio a la comunidad que caracterizan la corriente indigenista a la cual el crítico dedicó varios estudios iluminadores. Al calificar a la novela peruana (o una arraigada corriente de ella), como realista, Cornejo aludía a la mimesis del texto respecto al referente;¹³⁴ al destacar su servicio a la comunidad, enfatizaba en su eficacia crítica, su capacidad para denunciar las condiciones de explotación y marginación sufridas por los grupos sociales más vulnerables.

Sin embargo, en la mesa en la que se discutió sobre la recién aparecida novela de Arguedas, *Todas las sangres* (1964), la ya señalada relación entre la obra y su referente derivó en una serie

¹³⁴ En un texto publicado en 1921, Roman Jakobson evidenciaba las dificultades que reviste el uso indiscriminado del término: “En la medida en que los teóricos del arte (y sobre todo de la literatura) no distinguen las diferentes nociones disimuladas en el término 'realismo', lo tratan como una palabra comodín sin limitar su extensión; pueden servirse de él en cualquier parte”. “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov (ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 2007, p. 78. La noción de realismo ofrecida por Cornejo se corresponde con la significación C que Roman Jakobson le atribuye en su texto y “que consiste en la suma de los rasgos característicos de una escuela artística del siglo XIX. En otras palabras, el historiador de la literatura considera que las obras más verosímiles son las obras realistas del siglo pasado”. *Ibidem*, p. 72.

de descalificaciones de los sociólogos hacia el texto. Tal y como resume Tomás Escajadillo: “Lo curioso es que la mesa, que prontamente se centró en las relaciones literatura-realidad, tuvo en todos, sobre todo en Arguedas, defensores e impugnadores en torno a cuan *correctamente* reflejaba *Todas las sangres* la realidad del Ande del tiempo presente. Sólo [Alberto] Escobar insistía en la autonomía y libertad de la novela frente al *verismo*”.¹³⁵ Los investigadores arremetieron contra la supuesta “fidelidad” con la que la novela “reflejaba” la extratextualidad:¹³⁶ descalificaron el sistema de castas al que pertenecen los personajes, la representación caricatural de los mecanismos económicos, la “pureza” (moral y étnica) de los protagonistas y las alternativas ofrecidas por la narración para la resolución del problema campesino.¹³⁷

Como puede apreciarse, las acusaciones de inexactitud, de falta de fidelidad al referente y demás “fallas” que se le imputan a *Todas las sangres*, están íntimamente ligadas a la confusión de los investigadores respecto a las implicaciones del “realismo” en un texto eminentemente estético. De lo anterior se deduce que, si bien una novela da cuenta de la conflictividad social y abona a su visibilización (aquel servicio a la comunidad del que hablaba Cornejo Polar), no lo hace del mismo modo que los documentos antropológicos y sociológicos. La especificidad del discurso literario —su estatuto artístico— le fue negado a *Todas las sangres* con la misma obstinación que se le desacreditó por no ceñirse a la mera transcripción objetiva (pretensión imposible, por lo demás) de los acontecimientos.

¹³⁵ “Rumi, ¿existió alguna vez?”, en *Letras*, vol. 80, núm. 115, 2009, p. 37. Énfasis en el original.

¹³⁶ En palabras de Dorian Espezúa, “En el caso del debate sobre *Todas las sangres* hay una finalidad establecida en el inicio de este por el propio Alberto Escobar, que consiste en ver cómo la literatura nos permite el conocimiento de la realidad y cómo la realidad social influye en la creación del texto literario. Sin embargo, en el desarrollo del debate se gira dicha finalidad hacia la confrontación de la realidad presentada en la novela con la realidad peruana”. “Estructura del debate sobre *Todas las sangres*”, en *Dialogía*, núm. 3, Lima, p. 83.

¹³⁷ Son, en lo que concierne a este aspecto, reveladoras las declaraciones del etnólogo francés Henri Favre y del sociólogo peruano Aníbal Quijano (quien acudió al evento en calidad de oyente y fue invitado a incorporarse a la mesa por Jorge Bravo Bresani). El primero sostiene que tiene “dudas sobre la acción positiva que pueda tener la novela [...] A mi parecer, tendría que decir que tiene un impacto más bien negativo”. José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani *et al.*, *¿He vivido en vano?, Mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1985, p. 39. El segundo, declara que “el autor no logró una solución coherente del problema campesino”. *Ibidem*, p. 61.

En lo que concierne a la segunda pregunta, Cornejo, con su perspicacia habitual, expuso en el *Primer encuentro de escritores peruanos* que las técnicas de representación novelesca habían variado notablemente, tanto en el lirismo (vinculado a la cosmovisión indígena) presente en algunos textos de Arguedas, como en la creciente influencia de los autores europeos —Kafka, Joyce, Proust, Mann, Woolf— y estadounidenses —Faulkner, Dos Passos, Hemingway— en el desarrollo de la literatura latinoamericana más reciente.

Este diagnóstico realizado por Cornejo tuvo, en la mesa sobre *Todas las sangres*, interpretaciones negativas: la combinación de elementos diferentes, del lirismo y el realismo, fue calificada de contradictoria, incoherente y, en suma, errática, a decir de los escritores y críticos literarios (con la honrosa excepción de Alberto Escobar) ahí presentes.¹³⁸

La tensión entre el realismo mimético y las innovaciones formales sirve de base al tercer punto en común de estos encuentros: ¿Hacia dónde se orienta la novela peruana? ¿Cómo enlazar la forma tradicional de la narración con las nuevas técnicas de representación? Los extremos de la discusión pueden identificarse en las dos grandes tendencias de la narrativa nacional: el indigenismo (cuyos representantes más sobresalientes, Ciro Alegría y José María Arguedas, estuvieron presentes en el “Primer encuentro de narradores peruanos”) y la novela más reciente y experimental, ambientada en Lima y definida, en consecuencia, como urbana (representada por la generación más joven, de la que destacan Oswaldo Reynoso y Mario Vargas Llosa). El siguiente comentario de José Miguel Oviedo revela hasta qué punto ambas corrientes se consideran antitéticas e irreconciliables:

Hay una pregunta que yo me he hecho y que creo puede ser aquí discutida: es sobre el destino que le cabe al indigenismo peruano. ¿Hacia dónde puede marchar el indigenismo peruano, si es

¹³⁸ Esta es la línea argumental que sostiene Salazar Bondy: “José María Arguedas tiene una doble visión con respecto al Perú [...] que resulta en cierto modo contradictoria, aunque él conscientemente no lo crea así. [...] Este es, a mi juicio, un carácter superpuesto, yuxtapuesto, no compenetrado entre dos ideas, dos doctrinas, dos ideologías que conviven en Arguedas y que todavía no se han convertido en una sola, no se han unido, no se han confundido en una sola concepción del mundo”. *¿He vivido en vano?, Mesa redonda sobre Todas las sangres*, pp. 22-23.

que podemos ya hablar de su plenitud? ¿Es posible pensar que se agotará? ¿Es posible pensar que el indigenismo ya ha dado sus mejores frutos y que en su proceso está prevista una modificación sustancial? [...] ¿Será quizá que el indigenismo peruano va a ser absorbido por el empuje, el vigor del realismo urbano? ¿Será que la producción indigenista ha dado ya sus mejores frutos y que no le queda más que retirarse y ceder el paso a la nueva narración realista o neorrealista urbana?¹³⁹

Más que las respuestas brindadas por los propios escritores, destaca la evaluación implícita en el comentario de Oviedo, revelador en la medida en que ejemplifica la maniquea y engañosa oposición entre la literatura urbana y la indigenista, colocando a ésta como un antecedente regional e inacabado de aquella.¹⁴⁰ El surgimiento y posterior arraigo de esta tesis “evolucionista”,¹⁴¹ tan reiterada a lo largo de la historia,¹⁴² puede explicarse a partir de los múltiples cambios ocurridos en el Perú durante los años cincuenta y sesenta¹⁴³ y cuya expresión

¹³⁹ Ciro Alegría, José María Arguedas *et al.*, *Primer encuentro de narradores peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 234.

¹⁴⁰ La oposición entre lo regional y lo urbano resulta inoperante si consideramos, con Edmundo Bendezú, que “son deficientes las clasificaciones temáticas basadas en espacios geográficos; las novelas cuyo tema es un centro urbano como Lima son tan regionales como las novelas cuyo escenario es la Selva, la Sierra o la Costa”. *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, Lumen, Lima, 1992, p. 6. Así lo deja ver Oswaldo Reynoso —curiosamente, uno de los escritores de la promoción más joven—, en su respuesta a José Miguel Oviedo: “Seguirá habiendo una literatura de protesta, una literatura de contenido social, hasta cuando no se resuelva el problema de los campesinos en la zona andina”. Y prosigue: “no se trata de una literatura indigenista, se trata de una literatura que tiene como tema al campesinado en la zona andina, que es un planteamiento completamente diferente”. *Primer encuentro de narradores peruanos*, p. 254.

¹⁴¹ Es importante no olvidar que la oposición entre la “vieja” y “nueva” novela —con todas las implicaciones que tales adjetivos traen a cuestas— fue no sólo determinante en el ámbito peruano, sino que se afianzó con celeridad en el resto de América Latina (particularmente durante el último tercio de los años sesenta), a partir de los trabajos de autores cuyo prestigio iba en aumento, como Vargas Llosa (me refiero a su artículo “Novela primitiva y novela de creación”, 1969, simiente de *La utopía arcaica*) o Carlos Fuentes (*La nueva novela hispanoamericana*, 1969) e importantes críticos, como Luis Harss (*Los nuestros*, 1966) y Emir Rodríguez Monegal (*Narradores de esta América*, 1969). El encomio de la narrativa reciente es sintetizado así por Antonio Cornejo Polar: “La crítica que se vinculó más estrechamente con el surgimiento de la nueva narrativa hispanoamericana, y que en muchos casos no fue más que reiteración tautológica del arte poético de los nuevos novelistas, puso en circulación un estereotipo de la narrativa anterior, genéricamente comprendida bajo el rubro de novela regional, que sirvió de base para afirmar la radical originalidad del más reciente ejercicio narrativo. Acto adánico, negación no dialéctica sino mecánica de la etapa precedente, la nueva narrativa hispanoamericana fue asumida por esta crítica en términos radicalmente ahistóricos, como aparición brillante en un panorama previamente oscurecido”. “La novela indigenista: un género contradictorio”, en *Texto Crítico*, no. 14, julio-septiembre, 1979, p. 58. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6875/2/197914P58.pdf>.

¹⁴² Esta es, en términos generales, la idea que Mario Vargas Llosa promueve en *La utopía arcaica*. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, donde opone a la vertiente regional-indigenista y —como apunta el título de su libro— “arcaica” a la “novela de creación” con la que, desde luego, filia su propia obra.

¹⁴³ Aníbal Quijano apunta que, desde la década del cincuenta, la peruana puede ser considerada una “sociedad en transición”, lo que “se refiere al hecho de que la estructura socio-cultural peruana está configurada por elementos que proceden de muy diferentes sociedades y culturas”. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Mosca azul Editores, Lima, 1980, p. 51. Además, el elemento característico de esta sociedad era y es el conflicto

fundamental es el permanente afincamiento de grandes cantidades de población en los centros urbanos.¹⁴⁴ Dicho esto, no extraña que algunos críticos, Oviedo entre ellos —quien, por cierto, será uno de los primeros detractores de la pentalogía de Scorza y promotor de la obra de Mario Vargas Llosa—,¹⁴⁵ seducidos por la “modernización” de sociedad peruana, pugnen por una literatura acorde con estos cambios: novedosa, ambientada en la ciudad y abierta a las innovaciones técnicas producidas en el exterior.

En suma, los tres ejes temáticos (y las preguntas que conciernen a cada uno) que recorren estos eventos sobre literatura son útiles para saber cuáles eran las consideraciones habituales respecto a la novela y su posible (o deseable) devenir. De igual manera, el aire de confusión —por no decir la irritación o el menosprecio— que signó las interpretaciones sobre *Todas las*

cultural” (*Ibidem*, p. 53), y la “emergencia de los sectores sociales y culturales intermedios” (*Ibidem*, p. 54). Siete son los rasgos que, a decir del sociólogo, distinguen a este nuevo sector, el “cholo”, que “se desprende de la masa del campesinado indígena y comienza a diferenciarse adoptando o elaborando ciertos elementos que conforman un nuevo estilo de vida”, cercano a la cultura urbana de la costa: sus roles ocupacionales (individuos que emigran a las ciudades y se convierten en obreros, choferes, comerciantes, artesanos, etcétera), su lenguaje (son bilingües), su vestimenta (la cual tiende a ser occidental), su escolaridad (la mayoría son semi-alfabetos o alfabetos), su movilidad geográfica, su innegable urbanización (utilizan con mayor frecuencia objetos de procedencia citadina: relojes, bicicletas, radios) y su edad (la mayoría son jóvenes). *Ibidem*, pp. 64-65.

¹⁴⁴ “Sin duda la migración del campo a la ciudad es el hecho de más incisiva y abarcadora trascendencia en la historia moderna del área andina. Países que hace no muchas décadas eran masivamente campesinos, hoy tienen una población urbana mayoritaria y en constante crecimiento. Para el caso del Perú baste recordar que en cincuenta años la población citadina subió del 35.4% al 69.9%, transformándose así, drásticamente, el carácter mismo de la nación”. Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-diciembre, 1996, p. 837. Concomitante al fenómeno migratorio es el proceso de industrialización efectuado en Lima durante la segunda mitad del siglo XX.

¹⁴⁵ Por sugerencia del crítico, el arequipeño cambió el nombre de su primera novela, *Los impostores*, a *La ciudad y la niebla* y, finalmente, a *La ciudad y los perros* (1963). No sobra decir que Oviedo mira con entusiasmo la “nueva novela” y la opone a la producción anterior: “hombres que pertenecen a medios culturales tan distintos (y tan remotos entre sí) como Argentina y Colombia, México y Brasil, Cuba y Perú; movidos por estímulos, vivencias, imágenes y sueños del más diverso origen, están escribiendo algunas de las *más renovadoras y memorables* novelas de la literatura actual. No es ésta la ocasión para explicar las causas de dicho *esplendor* [...] Lo que queremos señalar es que sí, por un lado, el interés por la obra de Mario Vargas Llosa se apoya en circunstancias muy favorables para el género, por otro, los patrones con los que se mide su calidad son también los más altos y exigentes. La novela latinoamericana ha dado frutos notables precisamente porque su *creciente riqueza* la ha descolonizado de los *criterios provincianos e indulgentes que antes imperaban sobre ella*”. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona, 1970, pp. 11-12. El subrayado es mío.

sangres deja entrever el horizonte de expectativas¹⁴⁶ que condicionó, cinco años más tarde, la recepción que tuvo *Redoble por Rancas*.

“La guerra silenciosa” ante la crítica: la trayectoria del desdén

En lo que respecta a la recepción inicial de la saga, Dunia Gras —una de las voces más autorizadas en la obra de Manuel Scorza y quien estuvo a cargo de la edición crítica de *Redoble por Rancas* publicada por la editorial Cátedra en 2002— revisó algunas de las reseñas aparecidas durante los años setenta, tanto en América Latina como en algunos países de Europa (entre ellos, Francia, Alemania y Estados Unidos, a cuyas respectivas lenguas se tradujeron casi de inmediato los primeros tres volúmenes de la pentalogía).

La investigadora concluye que la tendencia hermenéutica en Francia, por ejemplo, tendió a remarcar el estrecho vínculo del autor con su obra al punto de difuminar la distancia entre aquél y ésta. Las glosas sobre *Redoble por Rancas*, *Historia de Garabombo*, *el invisible* y *El jinete insomne* aparecidas en diferentes periódicos (entre ellos *Le Monde*), tenían como eje común resaltar la coherencia política de Scorza y el tono denunciatorio de sus libros, a partir de la inclusión de vasta información biográfica. En Alemania (tanto en la República Democrática como en la República Federal), “La guerra silenciosa” tuvo una buena acogida y su éxito, aunque pasajero, “fue debido a la combinación de distintos ingredientes, especialmente el exotismo y el conflicto político-social, pero escasamente [a diferencia de lo que ocurre en el ámbito francés] a la actividad publicitaria del propio Scorza y su propio discurso sobre su vida, aunque la relación entre realidad y ficción continúa siendo destacada en la mayoría de las valoraciones”.¹⁴⁷ En Estados Unidos, empero, *Redoble...* (pues el resto de las novelas no se tradujeron al inglés) no

¹⁴⁶ Recuérdese que “la obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento”. H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación...”, p. 161.

¹⁴⁷ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 130.

obtuvo críticas favorables, “creando una importante confusión e incompreensión entre la crítica”,¹⁴⁸ ya que se le atribuyó una fallida pretensión de veracidad, opacada por elementos “irreales”.

Una situación análoga a la ocurrida en el contexto anglosajón se suscitó en América Latina y particularmente en el Perú, donde los ataques y comentarios adversos que recibió la pentalogía scorziana no distan, como señalé antes, de los que en 1965 se blandieron para denostar *Todas las sangres* de Arguedas: la “fidelidad” con que la novela “reflejaba” la extratextualidad.¹⁴⁹

Con base en lo anterior, no resulta accesorio cuestionar cuáles son las razones por las que la saga fue bien admitida en algunos países (como Francia y Alemania), mientras que en otros (Estados Unidos y gran parte de América Latina) no tuvo gran impacto. De nuevo, Gras plantea una hipótesis al respecto, al formular la presencia de dos públicos distintos: uno “cercano” (peruano y latinoamericano, se deduce, aunque la investigadora no lo precisa), cuya reacción es desfavorable, ya que “se siente decepcionado porque conoce con anterioridad, de una forma u otra, los sucesos referidos en la novela, y entiende que existe demasiada falsificación o simplificación, en la narración de Scorza”;¹⁵⁰ el otro, un lector “distante” (europeo) que “no dispone de elementos de información previos sobre los sucesos en que se inspira la obra narrativa

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 131.

¹⁴⁹ Así lo constatan las primeras críticas a *Redoble*. Abelardo Oquendo afirma que: “Darle a lo que el propio autor califica de una ‘crónica exasperadamente real’ un tono de farsa, implica el grave riesgo de que la realidad y la forma de narrarla no conciliaran bien, no se compenetraran como debieran en la novela [...] la farsa reviste ahí cierta gratuidad, lo que establece el divorcio entre la condición de testigo que reclama para el autor y las condiciones histriónicas que adopta el novelista”. “Un redoble algo frívolo por Rancas”, en *El Dominical* (suplemento) de *El Comercio*, Lima, 11 de julio de 1971, p. 28 *apud* Mauro Mamani, *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, Tesis de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2008, p. 52. Disponible en: http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/158/Mamani_mm.pdf?sequence=1. En el mismo tenor va la condena de Ricardo Ráez, quien apunta que al incorporar las técnicas de vanguardia, Scorza distorsiona la historia y “es justamente en los resultados de ese procedimiento que nosotros cuestionamos la novela: cómo ha transfigurado la realidad”. “*Redoble por Rancas*. Traición a una historia”, en *Narración*, Lima, núm. 2, (Julio), 1971, p. 22 *apud* *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p. 53. A decir de Tomás Escajadillo y Mauro Mamani estas dos críticas son determinantes, pues orientaron una errónea y limitada interpretación de la saga.

¹⁵⁰ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 298.

y, por tanto, sus criterios de validación deben regirse mucho más por la coherencia interna del texto”,¹⁵¹ a la vez que de manera “ingenua”¹⁵² ratifica su juicios apoyado en los comentarios emitidos por el autor o en su información biográfica.

No deja de llamar la atención que, aunque Gras se sirve de la teoría de la recepción para llevar a cabo su análisis, divide los dos tipos de público con base en su proximidad o lejanía respecto a la realidad extratextual y no de acuerdo al horizonte de expectativas propio de la época. En otras palabras, ¿tal cercanía o distanciamiento no podrían obedecer a las convenciones literarias familiares en cada caso? Si, en efecto, los lectores peruanos y latinoamericanos se sintieron “defraudados”, ¿no es debido a que la pentalogía rompe con las convenciones miméticas del indigenismo desde las cuales se representaban los conflictos campesinos? Y si los lectores europeos acogieron con entusiasmo la narrativa de Scorza, ¿es acaso porque, a falta de referentes inmediatos, tenían que apelar a la “coherencia interna del texto”? Más allá de las reacciones iniciales (y divergentes entre sí) que produjo “La guerra silenciosa”, interesa exponer, en términos generales, las que suscitó en el espacio académico, donde:

la reacción mayoritaria de la crítica especializada tomó una senda sin excesivas complicaciones. Por regla general, situó a Scorza en el contexto de la literatura peruana, siguiendo los dos clásicos ejes, el diacrónico —que suponía la evolución del indigenismo, corriente a la que se le adscribió casi inmediatamente desde sus inicios— y el sincrónico —confrontando la obra del autor con la de sus contemporáneos, tanto dentro del Perú como en el resto de países latinoamericanos—. ¹⁵³

Un caso ejemplar de la primera senda interpretativa lo ofrece Ángel Rama, quien sostiene que el peruano “será el que rematará *epigonalmente* la versión social del indigenismo con una serie de novelas iniciada con *Redoble por Rancas*”.¹⁵⁴ Desde la otra orilla, los comentarios se orientaron

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 299.

¹⁵² *Ídem*.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 107.

¹⁵⁴ *Transculturación narrativa en América Latina*, p. 146. Énfasis mío.

hacia la subordinación de Scorza a los parámetros del realismo maravilloso¹⁵⁵ y, con ello, a la “maestría de García Márquez”.¹⁵⁶

Sin embargo, los problemas hermenéuticos que procura todo reduccionismo no se hicieron esperar: bajo la luz del realismo mimético cimentado por el indigenismo,¹⁵⁷ la obra de Scorza presentaba un serie de rasgos discordantes (el uso de la fantasía, el lirismo, el humor), que causaron —con mayor ahínco en el ambiente peruano— incomprensión y rechazo, como evidencian las críticas de José Miguel Oviedo.¹⁵⁸ En el otro extremo, al inscribir, sin distingo alguno, la saga a la producción realista maravillosa y al proyecto editorial del *boom*,¹⁵⁹ su

¹⁵⁵ Irleamar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983. Remito, sobre todo, a los dos primeros capítulos del libro —“Avatares de un concepto” y “Para una teoría del realismo maravilloso”—, donde la autora funde las categorías de “realismo mágico” y lo “real maravilloso americano” en la de “realismo maravilloso”, en aras de evitar confusiones innecesarias.

¹⁵⁶ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 133. No está de más recordar que cuando Scorza comenzó la redacción de la primera novela de su saga, los principales exponentes de la “nueva novela latinoamericana” ya habían publicado algunas de sus obras más importantes: Cortázar dio a conocer *Rayuela* (1963) y *62. Modelo para armar* (1968); García Márquez, *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962) y su emblemática *Cien años de soledad* (1967); Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958), *Aura*, *La muerte de Artemio Cruz* (ambas de 1962) y *Cambio de piel* (1967); Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1965) y *Conversación en la catedral* (1969).

¹⁵⁷ No hay que olvidar que el indigenismo de los años veinte del siglo pasado es, en sí mismo, diverso. Como señala Begoña Pulido, “muestra no ser una unidad coherente sino, por el contrario, varios discursos en construcción ligados a dos asuntos: la formación heterogénea de la nación [...] y el lugar subordinado que siempre ha ocupado el indígena (ignorado, explotado, sometido)”. *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2017, p. 73. El indigenismo —es necesario tenerlo en cuenta— no es en todos los casos lo opuesto a la vanguardia, sino una expresión de ésta, como dejan ver la producción andina de los años veinte y treinta (las revistas *Kosko*, *Amauta*, *Boletín Titikaka*, *Chirapu* y los poemarios *Trilce*, *5 metros de poemas* o *Ande*, por ejemplo). Véase: Mauro Mamani, *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 2017, 382 pp. No obstante, las tensiones entre el realismo social y la influencia de las vanguardias —ya europeas, ya andinas— que reivindicaban lo onírico, lo mítico, lo periférico o marginal resuenan en las discusiones que, en los años sesenta, enfrentan a la supuestamente caduca narrativa regional con la “nueva novela”. En la “Apertura” que cierra esta investigación vuelvo sobre este aspecto.

¹⁵⁸ El investigador sentencia que la fantasía, las metáforas y el humor presentes en la saga “anteponen el relumbrón novedoso al tratamiento profundo de una historia de indudable valor y malbaratan la importancia literaria de lo que pudo ser una auténtica epopeya”. “Neorrealistas, neoindigenistas y otros narradores”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo IV, *De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2001, p. 99, *apud* Yuri Vilchez Bejarano, *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza*. Redoble por Rancas: *la ironía como discurso crítico*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, Perú, 2007, p. 41. Disponible en: <http://200.62.146.130/handle/cybertesis/596>.

¹⁵⁹ Ángel Rama data el inicio de este fenómeno editorial en 1964, apoyado en el exponencial aumento de ventas de los libros de Julio Cortázar, “quien se encuentra prácticamente en todas las listas de escritores del *boom*”. “El *boom* en perspectiva”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008, p. 294. Rama da cuenta, en su excelente artículo, de la manera en que los defensores del *boom* enfrentaron a la “nueva novela” con la regionalista, “estableciendo así una dicotomía gruesa que oponía dos

dimensión política y social (su beligerante tono denunciatorio y su manifiesta relación con el referente) se obviaba o pasaba a un plano menor. Las “etiquetas” de indigenista o realista maravillosa eran y son todavía insuficientes para dar cuenta de la problemática inserción de “La guerra silenciosa”.

El interés por evitar los lugares comunes sobre el proyecto narrativo de Scorza lo emprendió, antes que nadie, Tomás Escajadillo a finales de los años setenta, quien para deslindarlo del indigenismo mimético u ortodoxo y considerando la fantasía, el humor y el lirismo acuñó la denominación de neoindigenismo. El concepto fue relativamente operativo, pues distanciaba la producción de Scorza del indigenismo de la primera mitad del siglo XX (aunque no de la novelística arguediana) y se sostiene en cuatro aspectos, sintetizados por Antonio Cornejo Polar en un artículo de 1984:

- a) El empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar las dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad [...]; b) La intensificación del lirismo como categoría integrada al relato; c) La ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico de la narrativa mediante un proceso de experimentación que supera los logros alcanzados en este aspecto por el indigenismo ortodoxo; d) El crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena.¹⁶⁰

Mucha tinta ha corrido desde entonces a propósito de “La guerra silenciosa” y gran parte de los estudios críticos pueden sin problema alguno enmarcarse en uno o varios de los incisos aludidos por Cornejo Polar. Entre ellos, el primer apartado (ligado a la expresión realista-maravillosa apoyada en lo mítico) es el más desarrollado hasta ahora: Mabel Moraña, Rosalba Campra, Luisa Pranzetti, Aralia López, Suely Reis, Jean-Marie Lassus, Jorge Yviricu, Darío Puccini y el propio Cornejo (amén de otros tantos) le dedican no pocas páginas. Empero, en sendos artículos (o al menos en la mayoría) se evidencia “la imprecisión en el manejo de la

poéticas bien disímiles y, más aún, dos estilos, con ese subrepticio deslizamiento tan habitual en las polémicas generacionales donde lo nuevo, por su mera existencia diferencial, aparece como mejor que lo viejo y el estilo epocal aparece como suficiente garantía de la excelencia artística”. *Ibidem*, p. 282. Los criterios que sirven de base a esta dicotomía son similares a los ya mencionados por José Miguel Oviedo y Mario Vargas Llosa en el Perú.

¹⁶⁰ “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 191.

palabra ‘mito’ o ‘pensamiento mítico’”,¹⁶¹ lo cual procura muchas confusiones y ambigüedades.

Tal vez la siguiente clasificación de Rama pueda contribuir a despejar las dudas sobre este punto:

[Hay] tres niveles diferenciales [de pensamiento mítico] que pueden reconocerse en una obra literaria: el referente a los materiales —mitos consolidados— que se recolectan de fuentes sociales externas a la obra; el peculiar del funcionamiento de los personajes creados por la ficción narrativa; el correspondiente a la estructura general de la obra, por encima de los personajes inventados, el cual puede emparentarse, aunque a veces también deslindarse, del propio autor y siempre revela conexiones con el pensamiento de grupos sociales de la época.¹⁶²

En consonancia con esta propuesta teórico-metodológica, los trabajos que encaran el pensamiento mítico en la saga podrían dividirse así: primero, el de Pranzetti,¹⁶³ quien se ciñe a los mitos incaicos rescatados por el novelista; en segundo lugar, los de Campra,¹⁶⁴ Reis,¹⁶⁵ Lassus,¹⁶⁶ Yviricu¹⁶⁷ y Puccini,¹⁶⁸ que aventuran interpretaciones asociadas a las cualidades u acciones “sobrenaturales” (míticas, a su decir) de los protagonistas de las novelas; finalmente, los

¹⁶¹ *Transculturación narrativa en América Latina*, p. 289.

¹⁶² *Ídem*.

¹⁶³ “La referencia a Inkari y Pariacaca, divinidades menores y primordiales, pone el acento en el retorno [en la pentalogía] al tiempo primigenio, hacia un renacimiento que lleva consigo el porvenir del futuro y no el futuro del pasado.” “Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 13, No. 25, 1987, pp. 109-119. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530310>.

¹⁶⁴ La autora aclara: “La elección del registro de la balada, del cantar [...] permite además presentar el mundo de los comuneros a través de módulos míticos. *Míticos en el sentido de que todo tiene una plenitud de significado, que no existe nada que sea casual*. Prodigios y catástrofes encuentran una explicación secreta, el mundo humano y el animal poseen un lenguaje común”. *América Latina: la identidad y la máscara*, p. 33. *Cursivas mías*.

¹⁶⁵ “El personaje de Garabombo *es un mito* no sólo por sus cualidades especiales, como la valentía y el amor al prójimo, sino que además, protegido por el poder de la invisibilidad, sale a combatir el mal, consolidando *la verdadera función del mito: ser un modelo para la conducta humana*, otorgando, de esta manera, sentido y valor a la existencia”. “Prodigios y profecías en *Garabombo el invisible*, de Scorza”, en Mariela Insúa y Lygia Peres (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2009, p. 205. *Cursivas mías*.

¹⁶⁶ Aunque el artículo de Lassus se basa en un paratexto nunca publicado (el prólogo a *El jinete insomne*), los personajes cumplen una función determinante en su interpretación de la obra. “Una ‘Noticia’ inédita de Manuel Scorza. Primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de ‘La guerra silenciosa’”, pp. 119-133.

¹⁶⁷ “La metamorfosis en dos personajes de ‘La guerra silenciosa’ de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 17, No. 34, 1991, pp. 249-259. A partir del análisis de las transformaciones sufridas por dos figuras en apariencia laterales (el Niño Remigio y Maco Albornoz, quienes aparecen en varios volúmenes del ciclo), Yviricu consigue desplazar la atención hacia zonas poco visitadas por los estudiosos de Scorza. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530574>.

¹⁶⁸ “Scorza, remontándose a los orígenes históricos de las reivindicaciones de las comunidades indias [...] las ha revestido de una condición mítica y las ha elevado así a una plena dignidad cultural”. “Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 12, No. 23, 1986, p. 71. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530244>.

textos de Moraña¹⁶⁹ y López¹⁷⁰, que sin abandonar la crítica textual, la trascienden en aras de ofrecer una perspectiva centrada en los aspectos políticos e ideológicos del ciclo.

En los artículos arriba mencionados es dable hallar, desde distintas aristas, una inquietud constante: esclarecer la forma en que convergen lo mítico (en tanto herencia incaica, configuración de los personajes o estructura general de la obra) y lo histórico en la representación de la realidad andina en la saga scorziana. Sin embargo, en muchas de estas aproximaciones impera el afán de reconocer los mitos ajenos a la obra o, en su defecto, referir las características “míticas” de los personajes, sin explicar cómo se imbrican con otros elementos de la narración. Para decirlo en otras palabras, aunque el concepto de neoindigenismo permitió inicialmente identificar los rasgos diferenciales de la pentalogía respecto del indigenismo ortodoxo, no bastó para explicar la operatividad particular de dichos rasgos ni su concatenación con otros (ortodoxos o no) que, en conjunto, le otorgan unidad, especificidad y sentido a la saga. En este proceso hermenéutico, las dificultades no han sido pocas y, acaso, todas ellas aluden explícita o implícitamente a “la difícil inserción de ‘La guerra silenciosa’ en lo que toca a sus ancestros literarios”.¹⁷¹

Otro tanto puede decirse a propósito de los demás aspectos evidenciados por Cornejo: el “arsenal técnico” presente en “La guerra silenciosa”, por ejemplo, frecuentemente es definido a través de términos como “fantasía” (Moraña, Yviricu, Hernández¹⁷²), “magia” o “realismo mágico” (Puccini, Escajadillo, Prenz¹⁷³) y “real maravilloso” (López), los cuales suelen usarse de manera veleidosa (e incluso intercambiable) para referirse a las corrientes narrativas con las que

¹⁶⁹ “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”, pp. 171-192.

¹⁷⁰ “Indigenismo y vanguardismos en la narrativa de Manuel Scorza”, pp. 137-57.

¹⁷¹ Antonio Cornejo Polar, “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 199.

¹⁷² “Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Scorza”, pp. 149-158. Artículo disponible en la página oficial de la Biblioteca Cervantes Virtual:http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_scorza/estudios/crnica-historiografia-e-imaginacin-en-las-novelas-de-manuel-scorza-0.

¹⁷³ “Nota a Scorza”, en *Hispanamérica*, Año 6, No. 17, agosto de 1977, pp. 107-110. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20541582>.

puede emparentarse la narrativa del peruano, a la manera en que refiere los acontecimientos —el lenguaje colmado de metáforas, metonimias, prosopopeyas y demás figuras retóricas y poéticas—¹⁷⁴ o a los elementos que resultan ajenos a las convenciones del realismo mimético: un cerco que crece por la sierra devorándolo todo, ríos que detienen su curso, un hombre que se vuelve invisible y uno que habla con los caballos para organizar una revuelta, etcétera. También se ha considerado una aportación de Scorza el humor que recorre la pentalogía, asociado ya a la sátira, ya a la ironía¹⁷⁵ a la vez que se ha ponderado, en tanto elemento novedoso, la posible alusión en “La guerra silenciosa” a personajes de otras obras¹⁷⁶ y a otro tipo de discursos.¹⁷⁷

Por último, en lo concerniente a la ampliación del espacio de representación que caracteriza al neoindigenismo, Schmidt¹⁷⁸ y López¹⁷⁹ han contribuido a visibilizar hasta qué punto la pentalogía

¹⁷⁴ Tampoco ha faltado quien reproche al limeño su estilo. Mario Vargas Llosa, en un artículo periodístico aparecido apenas seis días después de la muerte de Scorza, (des)califica la prosa de éste como representativa de la “huachafería”, es decir, de “una visión del mundo a la vez que una estética” nacional que se distingue por ser “intuitiva, verbosa, formalista, melódica, imaginativa y, por encima de todo, sensiblera”. Y remata: “Ejemplo notable es el de Manuel Scorza, en el que hasta las comas y los acentos parecen huachafos”. “¿Un champancito, hermanito”, *ABC*, Sevilla, 3 de diciembre de 1983, p. 3.

¹⁷⁵ Escajadillo sostiene que “el uso del humor y [las] pinceladas irónicas” confieren a Scorza “el «carácter herético» de su modo de narrar”. “Scorza antes de la última batalla”, p. 189. Juan Octavio Prenz apunta que el “humor no es evanescente ni gratuito en Scorza, porque él mismo lo considera un arma, una herramienta de ruptura para socavar los cimientos de un poder injusto y arbitrario”. “Nota a Scorza”, p. 109. Friedhelm Schmidt aventura, en su análisis de la primera novela del ciclo, que “la denuncia más fuerte de las injusticias causadas por el sistema de dominación político-económico-cultural de la sociedad peruana en la novela [*Redoble*] no proviene de los protagonistas indígenas, sino del narrador omnisciente y sobre todo en los párrafos irónicos de su relato”. Friedhelm Schmidt, “*Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 17, No. 34, 1991, p. 243. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530573>.

¹⁷⁶ Darío Puccini encuentra el origen de algunos personajes de Scorza en textos de diferente procedencia: *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *El Licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes y *El hombre invisible* de Ralph Ellison. Aralia López, por su parte, asocia algunos pasajes de *Redoble por Rancas* con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

¹⁷⁷ Schmidt, haciendo eco de las propuestas formuladas por Puccini, vincula algunos procedimientos narrativos de “La guerra silenciosa” con la cinematografía “western de los años treinta y cuarenta del siglo XX”. “The good boys and the bad guys. El intertexto western en *La guerra silenciosa*”, en *Armas y letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, no. 59, 2007, p. 94. Disponible en: http://www.armasyletras.uanl.mx/59/59_16.pdf.

¹⁷⁸ Según el crítico, en la primera novela de Scorza se pueden reconocer tres niveles de conflicto: “el regional (campesinos contra gamonales: Chacón/Montenegro), el nacional (campesinos contra estado, aunque éste es el menos elaborado en *Redoble por Rancas*) y el internacional (campesinos contra imperialismo: Rancas/“La Cerro de Pasco Corporation”). “*Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, p. 244.

¹⁷⁹ “El referente indígena ya está bastante mestizado en la Sierra del Centro, donde se ambienta ‘La guerra silenciosa’”. “Indigenismo y vanguardismos en la narrativa de Manuel Scorza”, p. 153.

de Scorza no se reduce a exponer “el problema del indio” (para emplear las palabras de Mariátegui), sino que “intenta universalizar los problemas que aquejan a la nación peruana”.¹⁸⁰

Este breve recorrido por algunos de los textos más notables sobre “La guerra silenciosa” revela, pese al afán reivindicativo visible en todos ellos, cómo los ejes sincrónico y diacrónico a los que se refería Gras (conformados por el indigenismo —ya sea en su vertiente tradicional o moderna-neoindigenista— y la “nueva” novela) se imponen como límites infranqueables, como puntos de partida y de llegada en la mayoría de estas indagaciones. Más que estrategias críticas que permitan una mayor comprensión de la obra, se ofrecen como mecanismos que la someten a encasillamientos que poco esclarecen su especificidad. Quizá, como recapitula López, “ha resultado difícil leer en su propio derecho a Scorza y no como epígono del indigenismo o del *boom*”.¹⁸¹

¿De qué manera, entonces, escapar a los nominalismos que tienden a encasillar la narrativa de Scorza, ya en el indigenismo, ya en el neoindigenismo, ya en el realismo maravilloso? Una nueva “oleada” de críticos peruanos bajo la tutela de Tomás Escajadillo —Gonzalo Espino, Juan González Soto, Mauro Mamani, Dorian Espezuá—, se ha dado a la ingente tarea de asediar “La guerra silenciosa” en busca de nuevas perspectivas. Entre ellas, destacan las que se concentran en el carácter documental de la pentalogía (aspecto reiterado por el peruano en las diversas entrevistas que concedió) y pretenden librarla de la terminología habitual. Así, para establecer la palmaria ligazón entre la obra y el referente extratextual se requería sortear algunos excesos hermenéuticos que, por lo demás, eran bastante habituales al momento de analizar la saga.¹⁸²

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 154.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 155.

¹⁸² Los peligros que reviste el paso indiscriminado de la obra scorziana a su referente material y constatable, pueden sintetizarse en los siguientes puntos, reiterados durante décadas por algunos críticos: 1) atribuir el valor de las novelas no a su verosimilitud y artificio, sino a lo que de verídico hay en ellas, lo cual a su vez produce: a) una reacción positiva (y las más de las veces emotiva, en la medida en que prescinde de explicaciones basadas en los textos), que remarca su exactitud histórica y su función reivindicativa; b) vituperios, por la omisión de algunos

En este tenor, Mauro Mamani y Dorian Espezúa sugieren, en su análisis de *Redoble por Rancas*, el término de “cronivela”,¹⁸³ el cual implica que “de la crónica toma el recuento, la actualidad, la proximidad temporal y espacial de los hechos, la condición de testigo, actor y escritor; de la novela, el lenguaje y las técnicas de lo enunciado”.¹⁸⁴ El término permite subrayar el estrecho vínculo entre la obra y la referencialidad (históricamente constatable) que le sirve de base¹⁸⁵ o, en otras palabras, su condición fronteriza. De acuerdo con esta veta interpretativa, investigadores como Dunia Gras, Consuelo Hernández, Mauro Mamani y Dorian Espezúa concuerdan en que “la narrativa de Manuel Scorza está vinculada con el discurso de la crónica en

pasajes importantes de la lucha andina o por su recreación imaginativa (Ráez); y 2) establecer una correspondencia directa entre lo narrado en la saga y las reflexiones del autor sobre ésta, que son muchísimas y, como ya se dijo, contradictorias, que deriva en: a) la exaltación del compromiso político del novelista, de su papel de vocero de los oprimidos (Anna-Marie Aldaz); b) la condena hacia la obra basada en el denuedo dirigido a la persona de Scorza como fabulador, mestizo y burgués incapaz de “captar” la cosmovisión andina, a la vez que promotor de una “falsa conciencia” (Moraña) sobre problemas políticos y sociales que le son, en tanto costeño, ajenos.

¹⁸³ Ambos investigadores retoman el concepto del narrador José Luis Ayala, quien rotuló así su libro *Wancho Lima* (1989), en la que recrea los pormenores de la revolución de Huancané en 1923. Nótese la correspondencia entre las aseveraciones de Mamani y Espezúa con lo expresado por Pablo Macera: “*Wancho Lima* emplea los recursos combinados de la crónica periodística, la memoria histórica, el recuerdo individual y la observación poética y objetiva del narrador”. “Prólogo a la primera edición”, p. 10.

¹⁸⁴ Mauro Mamani, “Redoble por Rancas: la reconstrucción de los hechos”, en *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos*, Andesbooks, Lima, 2008, p. 97.

¹⁸⁵ Como indica Dorian Espezúa, “la relación entre el discurso ficcional de la cronivela y el referente histórico ha sido estudiada por Wilfredo Kapsoli [...] quien demuestra con datos estadísticos y documentos fidedignos que los hechos narrados en *Redoble por Rancas* están perfectamente registrados en expedientes judiciales y actas comunales”. “¿Qué es la cronivela?”, en Mauro Mamani y Juan González (eds.), *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos*, Andesbooks, Lima, 2008, p. 55. Genaro Ledesma, quien fue partícipe de la lucha andina en la vida real y aparece como protagonista en *La tumba del relámpago* (1979), declara: “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. Le agrega esta nota artística del diez por ciento para que el libro no sea un suceso rutinario y mecánico”. Modesta Suárez, “Cerro de Pasco: historia de una masacre. Testimonio de Genaro Ledesma”, en Roland Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, Lima, 1991, p. 167. A modo de contrapunto argumental, Dunia Gras asevera que “contrariamente, en relación al mensaje de las novelas de Scorza, si alguna característica definitoria muestran las revueltas de principios de los años sesenta en la Sierra Central, es que no concluyen en una gran derrota, sino en un éxito relativamente importante, ya que, a pesar de ser muy discutido el grado de transformación conseguido, es indudable que lograron desencadenar todo un proceso de aplicación de la reforma agraria en la región a lo largo de los veinte años siguientes, hecho que culminó con una mayor integración de Cerro de Pasco en la sociedad peruana”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 177. David Elí Salazar entrevistó a varios comuneros —Amador Cayetano, Gregorio Corasma, entre otros— que participaron en las luchas que Scorza incorporó a sus novelas y la mayoría muestran (a diferencia de Ledesma) su desacuerdo ante su “infidelidad” frente a los hechos. Véase: “Manuel Scorza: imágenes del conflicto agrario y ampliación del universo andino de Pasco”, en *Proceso de la literatura pasqueña*, tomo II: narrativa, Editorial San Marcos, Lima, 2016, pp. 188 y ss.

sus dos vertientes, la crónica del discurso colonial y la crónica del periodismo moderno”,¹⁸⁶ aunque en sendos trabajos prevalece el acento en la segunda vertiente, la periodística, visible en los múltiples fragmentos noticiosos insertos a lo largo de la saga. Empero, ¿cómo es que la inserción de estos elementos periodísticos se imbrica con otros dentro de la obra (las voces narrativas, otro tipo de discursos, la fantasía y el humor, etcétera)? Y, si la pentalogía tiene un eminente carácter documental, ¿en dónde reside su valor estético? Los estudiosos no lo esclarecen.

En lo que respecta al nexo de “La guerra silenciosa” con “las viejas crónicas de América”,¹⁸⁷

Dorian Espezúa postula que:

Hay una larga tradición narrativa en el Perú, tal vez la más antigua, en la que se conjuga lo histórico-periodístico y lo literario. En esta tradición se mezcla la documentación histórica, las crónicas periodísticas, los relatos testimoniales que dan cuenta de acontecimientos históricos con lo que llamamos narrativa de ficción entendida esta como invención, creación o recreación de manera que resulta difícil establecer los límites entre la verdad y la invención”.¹⁸⁸

De la cita anterior, interesa destacar la mezcla de diferentes registros, estilos y géneros; es decir, el plurilingüismo, entendido como la “enciclopedia de todos los estratos y formas del lenguaje literario”¹⁸⁹ que se dan cita en la pentalogía scorziana. No hay duda de que estas aseveraciones constituyen un considerable avance interpretativo (más flexible y agudo), a la vez que supone nuevos escollos por salvar, pues si en las crónicas convergen lo documentado y lo inventado, además de distintos géneros, estilos y discursos, ¿qué añade la denominación de “cronivela”? ¿Dónde reside la especificidad del concepto? Antes que acuñar una nueva noción

¹⁸⁶ Mauro Mamani, “Redoble por Rancas: la reconstrucción de los hechos”, p. 93.

¹⁸⁷ Cornejo Polar asevera que “el ciclo de Scorza reproduce, dentro de una tradición que comienza con las viejas crónicas de América, la constitución actual de la heterogeneidad andina”. “Sobre el ‘neindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 200.

¹⁸⁸ “¿Qué es la cronivela?”, p. 52.

¹⁸⁹ Mijaíl Bajtin, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 118.

que separa a la pentalogía de una tradición discursiva de profundo arraigo,, ¿no sería más pertinente vincularla a ella en aras de examinar su vigencia?

En vista de las sustanciales diferencias entre las manifestaciones del vasto corpus cronístico, Jean-Marie Lassus aventuró un posible nexo entre uno de estos textos en particular —la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala—, toda vez que, a su decir, representa un referente inequívoco para entender la magnitud del proyecto narrativo emprendido por el limeño. A partir del texto que Scorza le entregó a mediados de los años setenta y que fungiría como apertura de *El jinete insomne* (pero que al final descartó), el crítico establece similitudes entre el protagonista del volumen, Raymundo Herrera, y el príncipe yarovilca: ambos recorren sus tierras durante largos años (aunque con propósitos diferentes) y pugnan por la restitución de éstas a sus legítimos propietarios: los nacidos en la región.

El presente estudio no desestima la brecha abierta por Lassus, pero la orienta en otra dirección: establecer la pervivencia de las formas de narrar propias de la crónica en “La guerra silenciosa”. Ya no se trata de establecer las coincidencias entre el cronista de Indias y un personaje de la saga, sino de analizar cómo la tensión entre el texto y el referente se manifiesta en ambas obras a través de estrategias narrativas similares y, sobre todo, vigentes. No obstante, antes de proceder con el cotejo hace falta saber si Scorza estaba familiarizado con el texto de Guaman Poma de Ayala y, de ser así, cómo la lee, interpreta y enlaza con su pentalogía.

“Este libro fantástico es meramente realista”: la huella de la *Primer Nueva Corónica* en “La guerra silenciosa”

Si bien es cierto, como menciona Antonio Cornejo Polar, que Scorza fue “deslumbrado por la nueva narrativa hispanoamericana”¹⁹⁰ y que cuando incursionó en ella lo hizo “por el circuito

¹⁹⁰ “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 195.

internacional”,¹⁹¹ eso no implica que desconociera la tradición novelística peruana. Por el contrario, y pese a que el autor incursionó tardíamente (respecto a otros escritores de su generación) en el relato, estaba al tanto de las discusiones que mantenían tanto escritores como críticos (entre ellas, las ya citadas mesas de debate y el encuentro de escritores de 1965). Además, no debe olvidarse que, en calidad de fundador y líder del proyecto literario de mayor envergadura en el Perú, Populibros, publicó a varios autores considerados indigenistas¹⁹² al mismo tiempo que posibilitó que por primera vez aparecieran las obras de los escritores más jóvenes, vinculados a la novela “urbana”.¹⁹³ Estas heteróclitas decisiones editoriales exhiben el afán de Scorza por reconciliar dos propuestas consideradas antagónicas al igual que su conocimiento del mercado de libros, el cual para entonces crecía considerablemente en todo el subcontinente.

En tal complejo panorama de tirantez entre vertientes estéticas y editoriales, Scorza debió optar por una forma narrativa que, sin perder su tono denunciatorio ni su vínculo con el referente inmediato, se apartara de las formas de representación —el realismo mimético— tan caras al indigenismo y opacadas ya por las nuevas tendencias e innovaciones formales de la novelística latinoamericana,¹⁹⁴ cuya internacionalización había consagrado con rapidez a escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, entre otros.

¹⁹¹ *Ídem.*

¹⁹² Me refiero a *La serpiente de oro* de Ciro Alegría, *Nuevos cuentos andinos* de Enrique López Albuja, *El pecado de Olazábal*, de Luis Alberto Sánchez y el drama *Collacocha* de Enrique Solari Swayne.

¹⁹³ Populibros publica por vez primera a varios de los autores más jóvenes concitados en tales encuentros de escritores: *Dios en el cafetín* y el emblemático *Lima la horrible* (ambos de 1964) de Salazar Bondy, *Los inocentes* o *Lima en Rock* (1961) y *En octubre no hay milagros* (1965) de Oswaldo Reynoso, *Los jefes* (segunda edición, 1963) y *La ciudad y los perros* (primera edición peruana, en 1964) de Mario Vargas Llosa y *Los geniecillos dominicales* (1965) de Julio Ramón Ribeyro.

¹⁹⁴ “Es posible que en la conciencia del autor resonara todavía la polémica de la década de 1960 sobre la llamada ‘nueva novela latinoamericana’ que, supuestamente, en su afán innovador se desentendía de las dramáticas y persistentes realidades feudales en el campo, las que la literatura debía seguir denunciando: compromiso del escritor y de la literatura”. Aralia López, “Indigenismo y vanguardismos en la narrativa de Manuel Scorza”, p. 155.

Si a esto se añade el nada desdeñable conocimiento de Scorza sobre textos fundamentales de la literatura peruana¹⁹⁵ y su “obsesión por la historia” (y en particular al período de la Conquista),¹⁹⁶ no deja de llamar la atención que la relación de su saga con las crónicas de Indias y, sobre todo, con la de Guaman Poma, haya pasado casi desapercibida. En este punto vale la pena citar a Hans Robert Jauss, quien explica que:

el crítico que emite su juicio acerca de una nueva manifestación, el escritor que concibe su obra frente a las normas positivas o negativas de una obra precedente y el historiador de la literatura que clasifica una historia en la tradición y la explica históricamente, son primeramente lectores, antes de que su relación reflexiva con la literatura pueda volver a resultar productiva.¹⁹⁷

Aunque he glosado aquí los juicios emitidos por los críticos y el lugar que ellos han designado a “La guerra silenciosa” dentro de la historiografía literaria, poco o nada se ha explorado acerca de la manera en que Scorza leyó la tradición nacional y menos aún sobre cómo encuadra su pentalogía dentro de ella. De hecho, en diferentes ocasiones el limeño negó que su obra fuera indigenista y, a la vez, insistió en la ligazón entre su pentalogía y la realidad empírica en la que se apoyó, en su condición de testigo y cronista de lo acontecido en los Andes Centrales. Considero que la “relación reflexiva con la literatura” a la que alude Jauss conlleva, en el caso particular de Manuel Scorza, una búsqueda de cauces expresivos que le permitiera, por un lado, rubricar la relación entre los hechos narrados y el referente que les sirve de base, en aras de hacer visible su

¹⁹⁵ En la “Biblioteca Básica de Cultura Latinoamericana”, colección dirigida por Manuel Scorza, se publican *Ollantay: leyendas y poesías quechuas*, las *Narraciones y leyendas incas* de Luis E. Valcárcel, la *Historia de la Florida y Recuerdos de infancia y juventud* del Inca Garcilaso de la Vega, las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, *Paisajes peruanos* de José de la Riva Agüero, *Ensayos escogidos* de Manuel González Prada y de José Carlos Mariátegui, *Precursores de la emancipación* de Manuel Mujica Gallo, una compilación de *Satíricos y costumbristas peruanos*, entre otras obras fundamentales. Véase: Tomás Escajadillo, “Manuel Scorza, editor de libros de Nuestra América. Nota indispensable”, en *Biblioteca virtual Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Lima, 2006, pp. 297-98. Disponible en: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a18.pdf.

¹⁹⁶ Tomás Escajadillo advierte a Scorza: “Te llamo la atención que en todas las conversaciones siempre surge el tema de la historia. Creo que es uno de los aspectos que más habría que estudiar en tus novelas, porque hasta cierto punto existe una obsesión por la historia”. El novelista replica: “Pero yo creo que es simplemente la obsesión fundamental, absolutamente fundamental, porque la historia en el Perú... Bueno, hay un historiador que habla de la ocupación de la historia. Yo creo que lo grave en este país no es ocupar su territorio, sino ocupar su historia. Cuando Alemania ocupa Francia, ocupa su territorio, pero no ocupa su historia. En cambio, la cultura española que conquista América ocupa no solamente el espacio sino también el tiempo”. “Scorza antes del último combate”, p. 60.

¹⁹⁷ “La historia de la literatura como provocación...”, p. 158.

denuncia; por otro, hallar una manera original que, en consonancia con las innovaciones técnicas se popularizaban en la narrativa latinoamericana más reciente, fuera capaz de representar lo que de increíbles tienen los excesos cometidos por los detentores del poder, es decir, “el mundo al revés” que éstos instauraron. La mixtura entre historia y ficción presente en las crónicas de Indias, ¿no constituía, acaso, un modelo narrativo que, al mismo tiempo, le permitía a Scorza escapar al antagonismo entre realismo mimético y la “nueva novela” que imperaba en el panorama narrativo de los años sesenta? Y, entre estas crónicas, ¿cuál se ajustaba a su afán reivindicativo de las causas indígenas?

En la entrevista concedida a Tomás Escajadillo en 1979, el escritor sintetizó de la siguiente manera el entrecruzamiento entre literatura y política en el Perú: “Yo creo que hay dos líneas de narradores [...] Los cronistas que acompañan a los conquistadores y los cronistas que intentan acompañar a los pueblos vencidos [...] los que acompañan a los españoles, que van desde Bernal del Castillo hasta Mario Vargas Llosa en el Perú, y los que acompañan a los vencidos, que van desde Guaman Poma hasta José María Arguedas”.¹⁹⁸ De la cita sobresale, primero, la escisión entre aquellos escritores cuya obra legítima —de manera evidente o sesgada— la dominación colonial (cuyas implicaciones pueden advertirse en el siglo XX) y los que la denuncian. Tampoco es irrelevante que Scorza utilice los términos de “narrador” y “cronista” como equivalentes, pues su catalogación de los escritores excede las limitaciones genérico/discursivas empleadas frecuentemente por la crítica y la historiografía literarias. En tercer lugar, no es difícil deducir que él considera que su narrativa puede filiarse con el segundo grupo, aquel que pugna por un proyecto político y estético que reivindica a las minorías despojadas del poder: los “vencidos”, en

¹⁹⁸ Tomás Escajadillo y Manuel Scorza, “Scorza antes del último combate”, pp. 69-70.

sus palabras.¹⁹⁹ Por último, este comentario traza una genealogía de la literatura peruana que — dato fundamental— tiene su punto de arranque con Guaman Poma de Ayala y el de llegada en la obra del mismo Manuel Scorza,²⁰⁰ extremos que confirman la continuidad del proyecto del primero en el del segundo.

Los alcances de este pasaje, que bien puede considerarse una “declaración de principios”, fueron durante mucho tiempo desatendidos. Como señalé líneas arriba, sólo la publicación de la “Noticia” —que serviría de apertura al tercer volumen de la saga, *El jinete insomne*, y que por razones desconocidas el autor no dio a conocer— habría de certificar la relación, intencionada a la vez que estrecha, entre la *Primer Nueva Corónica* y la pentalogía scorziana. Este paratexto, entregado por el autor a Jean-Marie Lassus en 1976, crea un paralelismo histórico entre el siglo XVII y el XX y, simultáneamente, delinea los elementos comunes entre la *Corónica* y “La guerra silenciosa”:

Esta es una crónica pero también una novela. ¿Novela? El 24 de diciembre de 1974, en *El Comercio* de Lima leo que Exaltación Travesaño, presidente de la comunidad de Yanahuanca — patria de Garabombo, el invisible— sigue reclamando contra los mismos atropellos que su comunidad denunciaba en 1711. ¿El tiempo está detenido? ¡En el Perú el tiempo está detenido! Quien recorra los Andes con las crónicas de la conquista en la mano se encontrará con una realidad en poco o nada cambiada desde que Pizarro, el afortunado porquerizo que se apoderó del Perú, detuvo el tiempo precolombino. Desde entonces, no ha vuelto a correr. Los conquistadores expulsan a los conquistados de la historia. En América los expulsaron de la especie humana. Las Casas y Sepúlveda discuten si los conquistados son hombres o animales. En Roma, acosado o acorazado de teólogos, Pablo III, el Papa vacila. La angustia infinita acomete a los conquistados. Muy poco después de la conquista la realidad deja de ser la realidad. Hacia finales del siglo XVI, por ejemplo, Felipe Guaman Poma de Ayala, descendiente de los antiguos reyes de Yarovilca, vasallos de los emperadores incas, aterrado por la convicción de que “el mundo está al revés” decide formular el inventario de las atrocidades de la conquista

¹⁹⁹ Así lo deja ver este fragmento, en el que las menciones a narradores se mezclan con las de ensayistas y luchadores sociales: “los Bernal, los Vargas Llosa, los Clemente Palma, los Ricardo Palma ha optado por una sociedad. Los Guaman Poma, los Túpac Amaru, los González Prada, los Mariátegui han optado por otra. Son versiones contradictorias”. *Ibidem*, p. 71.

²⁰⁰ Así lo confirma la siguiente declaración realizada a José Julio Perlado, en el mismo 1979: “Hay un conjunto de testimonios artísticos que son sumamente escasos, y que van desde la Conquista, a través de las crónicas, como la de Gugman Ioma [sic] o hasta la época moderna, que se escriben libros del interior de la sociedad indígena. En ese caso, el primero fue Arguedas y el segundo pienso que puedo ser yo”. “Manuel Scorza. «Sobre la irrealidad total, he puesto la realidad absoluta»”. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/scorza.htm>.

española. Un día de 1580 abandona su señorío de la provincia de Lucanas para recorrer los escombros del Perú. Su viaje durará treinta años. Cuando lo emprende el príncipe “viste seda”. Regresará a los ochenta y cinco años convertido en mendigo. Ha conocido la persecución, la enfermedad, la miseria. Lo aguardan el repudio de sus hijos, la ingratitud de sus parientes, la expulsión de las tierras donde fue señor.

En uno de los atardeceres de su vejez miserable el precio pagado por su viaje le es devuelto por un deslumbrante descubrimiento: el descubrimiento de que en América nunca ha existido el descubrimiento.

Los conquistadores difunden que un navegante apellidado Colón ha protagonizado ese imaginario episodio un cierto 12 de octubre de 1492. Con tan falacioso pretexto se han apoderado del Perú, han destituido a sus dioses, han provocado la locura del tiempo. “El tiempo se ha vuelto loco”, cantan con desesperación los últimos poetas precolombinos.

Enfrecido por la convicción de que aquella pesadilla no es la historia, el desgraciado príncipe proclama: “el primero que descubrió este reino fue el apóstol de Jesucristo San Bartolomé, quien saliendo de Jerusalén llegó a estas tierras en la época en que reinaba el Inca Sinchi Roca regresándose después de haber visitado el Cuzco y el Collao. Más tarde, siendo pontífice Bonifacio IX, el Napolitano, los hombres de la raza a la cual pertenecen los españoles lograron descubrir el camino que se podía seguir a través del mar para conquistar este reino”.

Así comienza la segunda parte de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* compuesta por Guaman Poma de Ayala hacia 1600. ¿Por qué así? ¿Por qué Guaman Poma escribe que “Cuando Sinchi Roca alcanzó la edad de ochenta años, nació Nuestro Señor Jesucristo, Salvador de este mundo, que en vida subió a los cielos y envió al Espíritu Santo a sus apóstoles para que pudieran predicar en el mundo habiendo correspondido hacerlo al apóstol San Bartolomé en estas Indias por espacio de ciento quince años”?

¡Porque únicamente este desesperado mito le permite soportar la atrocidad de la historia! Si San Bartolomé estuvo en Perú antes que Colón entonces Colón es un impostor; la conquista, un fraude y la realidad no es la realidad. ¡Pero únicamente si su mito es más real que la historia! Porque en condiciones extremas un pueblo expulsado de la historia sólo puede retornar a la historia a través del mito. Quiero decir que en ciertas sociedades sólo se puede llegar a la realidad a través de la fantasía y que este libro fantástico es meramente realista.²⁰¹

Del largo pasaje —que amerita, sin duda, un análisis minucioso—, me interesa, por el momento, resaltar la manera en que Scorza interpreta algunos aspectos. En primer lugar, destaca la deliberada mixtura entre géneros narrativos: una crónica que es al mismo tiempo una novela. En segundo término, figura el carácter acusatorio del texto, cuyo rasgo esencial consiste en visibilizar la violencia y represión —las “atrocidades”— impuestas por el sistema colonial (es decir, su tono eminentemente político) y la prolongada reiteración de éstas, cuya consecuencia no es otra que la “detención” del tiempo americano. El tercer punto de interés consiste en que el recurso que posibilita la interpretación del pasado y exhibe su nexos con el presente son las

²⁰¹ El texto está datado en febrero de 1975 y fue entregado al investigador francés al año siguiente. Véase: “Una ‘Noticia’ inédita de Manuel Scorza. Primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de ‘La guerra silenciosa’”, pp. 132-133.

crónicas de la Conquista. El cuarto punto es particularmente relevante: en el nada desdeñable corpus de crónicas, Scorza percibe la singularidad de la propuesta de Guaman Poma, quien —a diferencia de otros tantos escritores del período—, niega la conquista y, con ello, desdice la historia oficial (o la “detención” de la historia americana, en sus palabras) a la vez que desautoriza el control que ejercen los españoles en tierras americanas.²⁰² En quinto lugar, al reinterpretar la mención a San Bartolomé en la *Corónica*, el limeño le otorga una función compensatoria al mito, pues permite plantear una salida frente a la “atrocidad”: si la historia es una impostura, hace falta escribirla de nuevo.²⁰³

Una somera revisión de los incisos recién señalados puede servir como guía para determinar la serie de atributos que Scorza le confiere a la obra de Guaman Poma de Ayala, al tiempo que los pondera como características de su proyecto personal: la “plasticidad” de su texto, capaz de inscribirse no sólo en un género sino de tomar elementos de varios (crónica, novela, testimonio); un posicionamiento político respecto a las formas de dominación imperantes y la necesidad de denunciarlas por medio de la escritura; el establecimiento de un corpus referencial que sirve de base para interpretar su pentalogía: las crónicas; la originalidad y actualidad de la *Corónica*, que al negar la conquista confronta el discurso oficial y abre nuevas posibilidades para narrar lo omitido y ofrecer la “visión de los vencidos”; la necesidad, adyacente al desmontaje de la historia de los conquistadores, de establecer una manera no convencional de relatar (capaz, por ejemplo,

²⁰² Rolena Adorno ha explorado a detalle las implicaciones de la “no conquista” en la *Corónica*. A propósito de la operación que Scorza destaca, la crítica precisa que: “Guaman Poma niega la validez en virtud de la cual los españoles tenían el derecho a difundir el evangelio. Este derecho lo invalida atribuyendo la presencia de la Cruz de Carabuco a la visita de San Bartolomé en épocas apostólicas”. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 42. Y añade: “Esta ‘no conquista’ cumple dos funciones: en el plano pragmático, apoya la afirmación de Guaman Poma de que los colonizadores españoles no tienen derecho a controlar los asuntos andinos, y, en un nivel conceptual, encaja en un patrón más amplio que Guaman puede reconciliar con cualidad arquetípica de la historia andina”. *Ibidem*, p. 113.

²⁰³ En el capítulo IV de este trabajo ofrezco una interpretación sobre la primacía del mito de Inkarrí en *La tumba del relámpago*.

de sortear con éxito la oposición entre el realismo mimético y la “fantasía” aludidos al final de esta “Noticia”).²⁰⁴

La insistencia de Scorza en equiparar su propuesta narrativa con la emprendida, poco más de trescientos cincuenta años antes, por Guaman Poma de Ayala es proporcional a la necesidad de narrar la historia de nuevo desde la perspectiva de los desposeídos, desplazados y acallados por los detentores del poder. Esa labor nada desdeñable, según el autor, le corresponde, en el mundo contemporáneo, a la narrativa latinoamericana: “Y, así, la historia es una impostura, y existe otra historia, y esa historia no está en el pasado, ni puede estar en el presente, esa historia está en el provenir. Esa historia es justamente lo que va a ser la novela latinoamericana”.²⁰⁵

A lo largo de los años setenta, Manuel Scorza habrá de mencionar con sintomática asiduidad la “impostura” que Guaman Poma atribuye a la versión de los españoles sobre el Descubrimiento y la Conquista (desde Colón hasta Pizarro), al mismo tiempo que propone para la novela la función de narrar la historia de América Latina desde otra perspectiva, tal como ocurre en la *Primer Nueva Corónica y buen gobierno*. Incluso, la preponderancia que Scorza concede a la obra de Guaman Poma lo lleva a declarar que escribirá un libro —que dejará a medio hacer, debido a su repentina muerte— titulado *El verdadero descubrimiento de Europa*.²⁰⁶

La relación —que una primera aproximación podría hacer parecer como antagónica— entre “La guerra silenciosa” y la novela inconclusa e inédita *El verdadero descubrimiento de Europa* implica el desarrollo de una misma perspectiva en dos escenarios diferentes: desvelar las

²⁰⁴ Esta aseveración de Scorza coincide, al punto, con las reflexiones de Mariátegui sobre las posibilidades de la representación literaria: “la ficción no es libre. Más que descubrimos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama”. “La realidad y la ficción”, *Textos básicos*, selección, prólogo y notas de Aníbal Quijano, México, 1991, p. 390.

²⁰⁵ “Scorza antes del último combate”, p. 70.

²⁰⁶ Dunia Gras señala que “sí podemos aventurar de dónde procede la idea [de este libro], a juzgar por la reflexión que realiza en otro lugar [...] donde apunta un posible origen del argumento en la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Huamán [sic] Poma de Ayala, quien cree que el verdadero descubridor fue el apóstol San Bartolomé”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 46.

falsificaciones de los detentores del poder en y sobre América Latina, en el caso de la saga; hacer lo propio en el territorio de los opresores, en el caso del libro no publicado. En uno y otro caso destaca la voluntad de encarar las versiones oficiales de la historia y ofrecer un sesgo poco o nada explorado.

Los datos hasta ahora ofrecidos demuestran que Manuel Scorza estaba familiarizado con la obra de Guaman Poma y que, en muchas de las entrevistas que concedió durante los años setenta e inicios de los ochenta, la *Corónica* era un documento al que el peruano recurría con frecuencia para ejemplificar una forma de narrar capaz de hacer frente a la engañosa veracidad de la historiografía oficial.²⁰⁷ Así lo patentiza también la “Noticia” inédita que redactó en 1975 (cuando apenas había dado a conocer *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo, el invisible*), aunque no sería desatinado sugerir que el contacto de nuestro autor con esta crónica del siglo XVII ocurrió algunos años atrás, entre 1968 y 1969, cuando hizo acopio del material — cintas magnetofónicas, anotaciones— que recogió durante sus viajes a los Andes Centrales.

Aventuro que hay dos ediciones del texto de Guaman Poma a las que pudo recurrir Scorza: la de Luis Bustos Gálvez, aparecida bajo el sello de la Dirección de Cultura, Arqueología e Historia del Ministerio de Educación Pública del Perú, en 1956 o, en su defecto, la de Paul Rivet, reimpresa por el Institut d’Ethnologie de París en 1968. No es improbable, insisto, que Scorza haya tenido acceso a una de ambas versiones, sino es que a las dos: 1956 es el año en que el entonces poeta vuelve a su país luego de años en el exilio en México y comienza con la organización del Primer Festival del Libro, razón por la cual su contacto con las “novedades” editoriales era constante. De igual manera, 1968 es un año significativo en la trayectoria vital y

²⁰⁷ El último texto que Scorza envió a su agente literario en España en noviembre de 1983, horas antes del accidente aéreo en el que perdería la vida, cierra con una referencia a la *Corónica*: “Este artículo [en el que escribe sobre algunas erratas o confusiones en torno a su biografía] es igualmente equívoco: yo pensaba escribir un artículo sobre un inquietante texto de Guamán Poma de Ayala. Pero alguien que no quiere que cumpla con estas notas me regaló unas imperiales botellas de vino húngaro. ¿Cómo releer la *Nueva Corónica* después de la quinta copa?”. “Fe de erratas”, en *El País*, Madrid, 3 de diciembre de 1983.

escritural del limeño, ya que coincide con su llegada a la capital francesa y el comienzo de la redacción de *Redoble por Rancas*. Independientemente de cuál haya sido la edición de la *Corónica* que Scorza leyó, la presencia de ésta en “La guerra silenciosa”, como lo dejó ver el propio autor, resulta innegable.

No es desatinado, por tanto, sustraer a la pentalogía de las interpretaciones que tienden a encasillarla en los confines del indigenismo o del realismo maravilloso. Antes bien, la viabilidad de una interpretación distinta de “La guerra silenciosa” descansa en desmarcarla de los lugares habituales en los que la ha colocado la crítica y analizarla, de nuevo, al trasluz de una tradición distinta (en apariencia clausurada y caduca), de largo aliento y dentro de los confines de la literatura andina; desde y a través de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, pues el eco de la denuncia de Guaman Poma aún retumba, según evidencia la narrativa de Scorza, en el Perú contemporáneo.

CAPÍTULO II

DIVERSIDAD DE MATERIALES E INESTABILIDAD NARRATIVA

“¿De qué García Márquez o de qué Scorza me hablan si los antiguos hacían libros míticos colectivos, conocidos de memoria por el pueblo? Nosotros estamos volviendo a nuestros orígenes”.

Manuel Scorza

El recorrido histórico sobre las lecturas a las que han sido sometidas la *Primer Nueva Corónica* y *Buen Gobierno* y “La guerra silenciosa”, al igual que la síntesis ofrecida en el primer capítulo respecto a los puntos de engarce entre ambas, resulta fundamental para apuntalar la ascendencia de aquella en ésta. A pesar de que median más de trescientos años entre la redacción de la *Corónica* y la publicación de la pentalogía de Scorza, en este apartado propongo revisar algunas características que —no sin modificaciones que apuntan a las condiciones de enunciación propias de cada época— han resistido el paso del tiempo y figuran como rasgos distintivos de una y otra obra.

La heterogeneidad de materiales y el desplazamiento del narrador dentro de su relato se configuran como estrategias discursivas que afianzan la relación entre el texto y el referente extralingüístico, a la vez que pretenden conferirle autoridad y validez al discurso de sendos cronistas.

La heterogeneidad de materiales

No debe extrañar, en consecuencia, que el punto de arranque en el vínculo entre ambas obras esté situado en el nombre con el que cada autor decidió “bautizar” su relato, puesto que los dos títulos apuntan hacia la misma dirección: la *Corónica* de Guaman Poma es *primera y nueva*, debido a que presenta una historia contada desde una perspectiva inédita (la de quien guarda una estrecha relación con el mundo andino y toma una decisión ética al respecto), a la vez que se dirige hacia el futuro: critica los abusos del régimen colonial y ofrece consejos para el ejercicio del *buen gobierno*.²⁰⁸ Otro tanto puede decirse de la pentalogía de Scorza: la guerra que en ella se narra es *silenciosa*, pues no figura en la historiografía oficial (transcurre al margen, en sigilo respecto a los discursos dominantes), además de que plantea un posible derrotero de las luchas andinas en el panorama peruano contemporáneo.²⁰⁹

Ahora bien: ¿cómo es que uno y otro autor refrenda la validez de su relato y legitima su versión de los acontecimientos? Los diferentes paratextos, las noticias (tanto periodísticas como radiofónicas), las canciones y los textos traducidos del quechua insertos a lo largo de “La guerra silenciosa” cumplen dicho propósito.

²⁰⁸ Como señala Mercedes López-Baralt, “El título [...] ya nos alerta sobre el hecho de que estamos ante una crónica disidente [...] pues al llamar a su crónica el primer y nueva está desestimando de un plumazo la historia oficial del Perú”. “Guaman Poma de Ayala: una insólita etnografía visual”, en *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*, p. 171. En similar dirección se dirigen los siguientes comentarios de Rolena Adorno: “el autor andino llamó a su crónica ‘nueva’ porque presentaba una versión de la historia precolombina y de la conquista no conocida por los lectores de las historias impresas sobre el Perú escritas por españoles. La llamó ‘crónica o historia general’ porque la postulaba como una historia comprensiva que tenía como tema ‘el reino de las Indias del Perú’, desde la perspectiva andina, en contraste con el género de la ‘historia general de las Indias’, escrito desde el punto de vista español”. “Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura”. Disponible en: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101126102603/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/pres.htm>.

²⁰⁹ La crítica es unánime al proclamar que *La tumba del relámpago* es el libro en el que es más notoria la presencia de material “propagandístico y documental”. En la misma línea argumentativa, Dunia Gras menciona que, a diferencia de los protagonistas de las cuatro entregas anteriores, el de la última, Genaro Ledesma, “no considera la recuperación de las tierras como un fin en sí mismo, sino como una táctica de distracción hasta conseguir armas suficientes para llegar a su objetivo real: iniciar una rebelión armada que trascienda a nivel nacional”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 174. En el capítulo IV, al encarar la composición artística de *La tumba del relámpago*, volveré sobre este aspecto.

Los paratextos

¿Cuál es la función de los paratextos en la pentalogía de Scorza y por qué el autor recurrió a ellos en repetidas ocasiones?²¹⁰ Si tenemos en cuenta la condición limítrofe de estos fragmentos (incluidos al principio, al final o en ambos lugares),²¹¹ además de su pertenencia al autor (el M. S. que las rubrica) y la insistencia en que las páginas subsiguientes o precedentes deben ser tenidas por certeras, los paratextos intentan fijar la verosimilitud de lo narrado, entreverando el discurso con los acontecimientos que le han servido de soporte. Se trata, en definitiva, de “establecer la correspondencia del discurso narrativo con referentes precisos y ubicables que configuran, a su vez, un orden paralelo. Así, el texto va constituyéndose como un sistema continuo de apelaciones: los empréstitos de lo real al nivel de la ficción y las modificaciones que se le imprimen establecen el status del discurso como una categoría intermedia”.²¹² Dentro de esta categoría “intermedia”, ¿qué género, sino la crónica, mezcla la historia con la ficción y asume, como uno de sus principios básicos, la adecuación a la realidad que representa?

En las primeras líneas de la “Noticia”²¹³ que inaugura *Redoble por Rancas* —y por tanto toda “La guerra silenciosa”—, al autor advierte que su libro “es la crónica exasperadamente real de

²¹⁰ Me refiero, además de la “Noticia” que abre *Redoble por Rancas* (p. 11), al liminar que con el mismo rótulo publica en *Historia de Garabombo, el invisible* (p. 11) y a la “Información” que cierra *El jinete insomne* (p. 216). Lo mismo puede decirse de la nota del diario limeño *Expreso* que sirve como epígrafe a *Redoble* (13). Además, y a modo de recapitulación final sobre su saga, Scorza incluye en 1983 (el año de su muerte), un epílogo en su primer volumen (pp. 235-237) y no en el último (debido a que aquel es el más famoso y reeditado).

²¹¹ Según Gérard Genette, “el paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo que un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* [...] de un 'vestíbulo', que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. 'Zona indecisa' entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite o, como decía Philippe Lejeune, 'frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture’”. *Umbrals*, Siglo XXI, México, 2001, pp. 7-8.

²¹² Mabel Moraña, “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”, p. 176.

²¹³ No es coincidencia que los textos de apertura se titulen “Noticia” e “Información” y no prólogo o introducción. “Noticia” e “información” remiten, por un lado, a “datos nuevos” que es “interesante divulgar”; por otro, a la “averiguación jurídica o legal de un hecho” y a la “comunicación o adquisición de conocimientos que permiten ampliar o precisar los que se poseen sobre una materia determinada”. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (23.^a edición), 2014, s. v. “Noticia”. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=QeNdaXs>; s. v.

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”.²¹⁴ Llama la atención, desde luego, la denominación que el autor elige para referirse a su libro: “crónica” en vez de “novela”,²¹⁵ de lo cual se desprende, según sus propias palabras, que lo expresado debe ser tenido por “exasperadamente real” y, para demostrarlo, enmarca geográfica y temporalmente los hechos de los que habrá de dar cuenta. Como puede apreciarse, “en términos generales, el mensaje de Scorza es el de indicarnos que existe una gran proximidad y, en algunos casos, incluso una identidad entre su relato y la realidad efectiva”.²¹⁶

Sin embargo, para certificar la autenticidad de lo relatado no basta decir que es “real”. Por ello, y además de introducir a los personajes que habrán de aparecer en el resto de la pentalogía —Fermín Espinoza (Garabombo), Agapito Robles, el Niño Remigio—, en la “Noticia” Scorza asevera que “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”.²¹⁷

Esta condición de garante y depositario de la “verdad” sostiene y justifica su escritura. Si se atiende la doble etimología latina de la palabra testigo (“testi” es aquel que se sitúa como tercero en un proceso o litigio entre dos contendientes; “superstes” el que ha experimentado los acontecimientos y está en condiciones de ofrecer su versión sobre éstos),²¹⁸ la ponderación que hace el autor de su implicación en los hechos (y a la cual le confiere mayor valor que a su

“información”. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=LXrOqrN>. No hay duda de que los “umbrales” brindan datos que el autor (ese M. S. que los firma) asume como desconocidos por sus lectores y de ahí se desprende que desee relatar sus averiguaciones y conocimientos capaces de “ampliar o precisar” una historia silenciada y, por tanto, digna de ser contada.

²¹⁴ *Redoble por Rancas*, p. 11.

²¹⁵ Recordemos que *Redoble* fue finalista del Premio Planeta de Novela y que “la indicación de ‘Novela’ acompaña explícitamente al título en la portada”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 239.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 240.

²¹⁷ *Redoble por Rancas*, p. 11.

²¹⁸ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, Valencia, 2000 *apud* Mauro Mamani, *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p. 48, n. 25.

condición de novelista) refrenda, por un lado, su compromiso por contar una realidad vivida y próxima; por otro, la necesidad de hacer públicas las atrocidades cometidas o, para decirlo de modo diferente, la desigualdad de fuerzas entre los contendientes enfrentados en la lucha.

A sabiendas de que su palabra y su experiencia pueden no ser lo suficientemente convincentes, Scorza da un paso más: afirma (de nuevo, es su palabra todo lo que tiene) poseer pruebas que ratifican su versión y promete su futura publicación.²¹⁹ En los dos libros subsiguientes, el autor persistirá en su afán de documentar una realidad ocultada (“los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate”)²²⁰ y en la existencia de evidencias que confirman su discurso, ya sean jurídicas (“los hechos, los personajes, los nombres y las circunstancias de este libro son auténticos: constan en el Título y en el Libro de Actas de la comunidad de Yanacocha, provincia de Yanahuanca, departamento de Cerro de Pasco, en los Andes Centrales del Perú”)²²¹ o pertenecientes a una tradición más antigua: las fuentes orales y oculares que conforman “la historia viva” (“Constan, también, en la memoria de quienes escoltaron el insomnio de don Raymundo Herrera a lo largo de esas cordilleras más abundantes en tumbas que en nieves”).²²²

En su papel de intermediario, Scorza manifiesta en los paratextos su adhesión con los desfavorecidos, y la porfía con que los defiende y se asume como su representante podría condensarse en uno de los versos de *Las imprecaciones*, su primer poemario: “Yo soy la voz de los que nunca se quejaron”.²²³ En efecto, si algo llama la atención es la insistencia en su aptitud para certificar la veracidad de lo narrado: Scorza es, según lo dicho por él mismo en los

²¹⁹ Evidencias que, por lo demás, el peruano no publicó pero sí dio a conocer (me refiero a las fotografías) en varias entrevistas, como la que concedió a Joaquín Soler Serrano en el programa “A fondo”, de la Radiotelevisión Española en 1977. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CYamArvd8fg>.

²²⁰ *Historia de Garabombo, el invisible*, Obras completas, volumen 3, Siglo XXI, México, 1991, p. 11.

²²¹ *El jinete insomne*, p. 216.

²²² *Ídem*.

²²³ “Ustedes tienen las tardes”, en *Obra poética*, p. 40.

paratextos, autor, testigo, investigador (“en Yanacocha busqué, inútilmente, una tarde lívida, la tumba de Niño Remigio”),²²⁴ viajero y conocedor de la geografía andina (pues se deduce que él conoce “aquellas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron”), además de historiador capaz de consignar lo omitido por el discurso oficial.

Este doble encomio (el de la correspondencia entre el texto y su fuente empírica, por un lado; el de su propia persona como testigo privilegiado y voz calificada, por otro), mediante el que Scorza se inserta (y se avala) en su texto con la finalidad de reforzar la verosimilitud de éste a partir de la confrontación (o, mejor dicho, la verificación) de su discurso con la realidad empírica, remite a una de las características fundamentales de la crónica.²²⁵ Antonio Cornejo Polar se encarga de iluminar la cuestión cuando precisa que:

Las crónicas son discursos cerrados que remiten a la persona del autor como instancia muchas veces legitimadora de su sentido y de su verdad: no es inusual, por esto, que el cronista incorpore su experiencia al tejido del discurso como mecanismo que garantice la autenticidad de lo que dice, con lo que duplica su presencia y enfatiza consistentemente su autoridad. En otros términos: el discurso cronístico no puede desplazarse más allá del espacio que configura su autor, con lo que además respeta la índole finita de toda expresión escrita, aunque —por supuesto— dentro del texto puedan resonar varias y distintas voces, incluyendo a veces las de informantes orales. No es casual, entonces, que haya pocas crónicas anónimas y —que yo sepa— ninguna en la que colaboren dos o más autores.²²⁶

De la cita me interesa destacar, por ahora, lo que de “cerrado” tiene el discurso generado por la crónica, en vista de que el espacio “configurado por su autor” al que alude el crítico peruano no es otro que el presentado y reforzado continuamente en los paratextos. Las iniciales que aparecen al pie de cada liminar cobran, entonces, sentido: M. S. no es sólo una firma, sino la garantía de que lo enunciado debe atribuírsele al autor y que él es el depositario de la verdad que el texto

²²⁴ *Redoble por Rancas*, p. 11.

²²⁵ Mamani apunta que “en la crónica es fundamental la proximidad del cronista con los hechos. En ese sentido sus fuentes pueden ser directas, si las ha observado, o indirectas, si recurre a los protagonistas”. *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p. 33.

²²⁶ *Escribir en el aire*, p. 76.

contiene. En otras palabras, el límite de la crónica está impuesto por su acomodamiento al referente y por el pacto de “fidelidad” a éste que subraya el autor en aras de legitimar su sentido.

Si se considera esta particularidad de la crónica puede también entenderse por qué, a lo largo de los años y en diferentes entrevistas, Scorza reitera que sus libros tienen un asidero real y constatable,²²⁷ que en ellos todo es real, que su fabulación es mínima.²²⁸ Esta “coartada”, por lo demás, ha sido interpretada por la crítica como un fallido intento de “forzar al mundo ficticio a un anclaje muy rígido en una hipotética realidad efectiva”,²²⁹ sin tener en cuenta que las limitaciones que “anclan” los textos de Scorza son las mismas que las del discurso cronístico. Así, el “efecto de realidad” que se construye mediante la reiterada correspondencia entre el texto y el contexto (con la figura del autor como intermediario fiable), no es sólo una “trampa ficcional”²³⁰ que poco favorece a la saga (como concluye Dunia Gras), sino la estrategia que justifica y ampara la escritura.²³¹

²²⁷ En la conversación entre Tomás Escajadillo y Scorza, el académico le pregunta sobre el protagonista del tercer libro, lo siguiente: “Cuéntame de Raymundo Herrera. ¿Hasta qué punto las anécdotas que entran en la novela tienen un basamento real?”. El escritor responde, orgulloso: “Todo lo que yo pongo es completamente real. Simplemente que Raymundo Herrera realiza en la realidad un viaje de 28 días. Sale tosiendo de Yanacocha, llega y muere [...] Entonces me pareció que era una metáfora extraordinaria; la extendí en el tiempo no porque fuera mejor —porque yo creo que la hazaña de un hombre que muere al término de tantos días sin dormir es insuperable—, sino porque era necesario demostrar la perpetua estafa”. “Scorza antes del último combate”, p. 64. Este discurso paralelo que pretende afianzar la correspondencia entre el texto y su referente es perceptible en otras conversaciones: “Los personajes de mis libros existen minuciosamente porque *nunca me salí de la realidad*. Sólo me preocupé de reordenarla [...] Soy el único escritor que puede hablar por teléfono con sus personajes”. Ana María Portugal, “En Rancas murió el poeta”, p. IV *apud* Dunia Gras, *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 232. *Cursivas mías*.

²²⁸ “Mi juego imaginativo es mínimo, no porque yo crea que tengo menos o más imaginación que otros, sino *porque obedezco a ciertas líneas*. Por ejemplo, Raymundo Herrera *existió*; ¿cuál fue su hazaña? Salir a levantar un plano catastral; que sale muy enfermo y levanta el plano en 27 días y luego vuelve y muere”. “Scorza antes del último combate”, p. 58. Énfasis mío. ¿Qué líneas son aquellas que sigue sino las que supeditan la invención a la representación de lo que “existió”? Scorza insiste: “Por ejemplo, la historia del Ángel de Pumacucho es totalmente cierta. [Se refiere a los capítulos 16 y 17 del *Cantar de Agapito Robles*: “Verídica historia de Cecilio Encarnación, primero y último serafín de los quechuas” y “Prosigue la nada inventada historia del Arcángel Cecilio Encarnación”, *Obras completas*, volumen 5, Siglo XXI, México, 1991, pp. 117-127.] ¿Cuál ha sido el talento, entre comillas, del novelista? El haber puesto esta historia, que es una realización milenarista, en el camino de Agapito, pero la historia existe, yo he hablado con la viuda del Ángel”. *Ibidem*, p. 65.

²²⁹ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 240.

²³⁰ *Ibidem*, pp. 237-247.

²³¹ Esta insistencia en la verdad que la pentalogía expresa se duplica en los títulos de algunos capítulos, por ejemplo, “*Verídica crónica* del reparto de tierras en Puyhuán” (cap. 8) y “Que ingeniosamente escindió el autor para darle más

Si Manuel Scorza subraya en las “Noticias”, “informaciones” y el “epílogo” de su pentalogía que conoce profundamente los hechos que son materia de su narración, tal “efecto de realidad” no es diferente del utilizado, casi cuatrocientos años antes, por Guaman Poma, quien se presenta como testigo de lo ocurrido y fuente fidedigna: “Y ancí lo e uisto a uista de ojos para el rremedio de los pobres y seruicio de Dios y de su Magestad. Como e usito tantas cosas ques de espantar”.²³² De igual manera —y como señalé en el capítulo anterior—, el cronista se concede una serie de atributos²³³ (autor, testigo, príncipe, viajero, sabio, dibujante) que avalan su intervención y lo confirman como “muy gran señor y cauallero” que “por amor a los pobres de Jesucristo trauajó, dejando quanto tenía, haciendas y hijos sólo en seruicio de Dios y de su Magestad”.²³⁴

Incluso, Guaman Poma comienza su crónica con una carta al rey en la que, además de resumir la utilidad de su libro y presentarse, inserta una supuesta misiva del padre del autor, Martín de Ayala, quien celebra “el ingenio y curiucidad por la gran auilidad del dicho mi hijo lexítimo”,²³⁵ el estilo del texto, “fácil y graue y sustancial y prouechoso a la santa fe católica”²³⁶ y reitera que “la dicha historia es muy uerdadera”.²³⁷ Como puede apreciarse, se trata de autorizar, por todas las vías posibles, la versión del autor y cronista. Para cumplir tal propósito, los liminares son, en el caso de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, fundamentales. Como señala Rolena Adorno, “el prólogo desempeña un papel especial en el sistema retórico de Guaman Poma; es la

sabrosura a esta *no inventada historia*” (cap. 23) de *Historia de Garabombo, el invisible* o “*Fidedigno origen de los hombres-pájaro*” (cap. 4), “*Comprobable informe sobre la represa Bombón*” (cap. 8) y “*Del baile que verdaderamente se bailaba con los Alborno*z” (cap. 25) de *La tumba del relámpago*. El énfasis es mío.

²³² *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 715.

²³³ Según Rolena Adorno, “para que su relato sea recibido con plena confianza en su autenticidad y veracidad, el narrador tiene que imprimirle a su mensaje una nota de credibilidad. En consecuencia, insiste en su estatus como peruano nativo y como testigo presencial de los acontecimientos que describe”. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 171.

²³⁴ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 1137.

²³⁵ *Ibidem*, p. 5.

²³⁶ *Ibidem*, p. 7.

²³⁷ *Ídem*.

flecha que apunta desde el libro hacia el mundo, que relaciona el texto con el lector”.²³⁸ La misma sentencia es válida para “La guerra silenciosa”, en vista de que en sus “Noticias” e “informaciones”, en tanto lugares intermedios o umbrales, enlazan el interior (el texto) con el exterior (la realidad empírica). El valor de estas “bisagras”, empero, reside no sólo en el lugar que ocupan, sino en la verdad que ostentan y en la manera en que el autor construye su prestigio como fuente irremplazable.

Si como precisa Cornejo Polar, los excesivos paratextos “aseguran la idoneidad del escritor para decir lo que dice”,²³⁹ ello explicaría la abundancia de prólogos en la *Corónica* y de los que abren y cierran algunos volúmenes de “La guerra silenciosa”. Ahora bien: no es irrelevante que la presencia de apartados pre y pos liminares decrece en la medida en que la saga avanza. ¿Puede interpretarse, en consecuencia, que Scorza cejó en su propósito de persuadir al lector sobre el vínculo entre sus libros y la realidad andina o sobre su idoneidad como portavoz de los campesinos? De ninguna manera. La construcción de verosimilitud en los dos últimos libros, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*, permanece, aunque se manifiesta de forma distinta: a través de la creciente inclusión de fragmentos extraídos de la prensa, canciones y traducciones del quechua.

La información periodística y radiofónica

Antes de comenzar con la revisión de los materiales que Scorza incluye en su pentalogía, me parece oportuno tomar en consideración el siguiente aspecto: si la novela es, por antonomasia, un género mixto que acoge en su interior diversos materiales (entre ellos informes periodísticos, canciones y demás), ¿por qué insistir en que la inserción de éstos remite, en el caso de “La guerra

²³⁸ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 69.

²³⁹ *Escribir en el aire*, p. 157.

silenciosa”, a la crónica? Lo que hay de cronístico en la pentalogía de Scorza con relación a dichos materiales no consiste en que estén incorporados a la narración, sino en la función que adquieren dentro de ella: refrendan el “maridaje” entre el texto y la realidad empírica; refuerzan la “verdad” que el texto sostiene.

Al interior de la pentalogía es dable hallar no pocos fragmentos periodísticos, plenamente distinguibles por sus encabezados, sus marcas tipográficas (el uso de cursivas), el nombre del diario del que provienen, la ciudad y su fecha de publicación.²⁴⁰ La presencia de estas “noticias” cumple, a mi parecer, un doble cometido: hace hincapié en que lo narrado ha sido ya objeto de escritura a través de otro tipo de discurso (el periodístico, en este caso) y contribuye así a establecer un vínculo entre “La guerra silenciosa” y estas fuentes cuyo asidero extratextual resulta innegable; actualiza el contenido de dichas “informaciones” al insertarlas en un corpus mayor y, según sea el caso, autoriza, matiza o disiente de lo que ellas contienen al contrastarlas y/o complementarlas con otras versiones (es decir, con el sentido que crea la propia obra scorziana).²⁴¹

En suma, los textos de la prensa dentro de “La guerra silenciosa” fungen como expresiones que gozan de cierta legitimidad histórica y social (no por nada se indica el nombre de la fuente, la

²⁴⁰ Véase: *Redoble por Rancas*, p. 13; *Historia de Garabombo, el invisible*, Obras completas, volumen 3, Siglo XXI, México, 1991, pp. 204-205, 225-226 y 236; *El jinete insomne*, pp. 212-215; *La tumba del relámpago*, pp. 112-114. En otros casos, tales documentos son leídos o citados por algunos personajes y aunque algunas veces no incluyen la datación del fragmento, sí incorporan el nombre de la publicación de origen o algún indicio que la distinga. Véase, por ejemplo, *La tumba del relámpago*, p. 224. Otra variante de estos fragmentos aparecidos en diarios la componen los tres manifiestos del Movimiento Comunal del Perú que su Secretario de Política —ni más ni menos que el propio Manuel Scorza— redactó y publicó en el diario *Expreso* en 1961. Véase: *La tumba del relámpago*, pp. 173-176, 188-193 y 203-206. Si bien no es momento aún de referir las peculiaridades de la autofiguración del autor dentro de su obra, basta señalar, por ahora, que rebasa, con creces, la intención, señalada por Dunia Gras, de “mostrar de forma más efectiva el conflicto político situado en la zona andina”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 236. Sea como fuere, el personaje Scorza dice, en relación con la aparición de los manifiestos en el diario que “Salvo *Expreso*, todos los diarios se negaron [a publicarlo]”. Y prosigue, en defensa de este medio: “El propietario de *Expreso*, Manuel Mujica Gallo, pese a ser latifundista, es un peruano sensible, un liberal”. *La tumba del relámpago*, p. 222. Esta apostilla le brinda fuerza a los fragmentos citados del diario *Expreso*, lo cual no puede decirse de otros periódicos, como se verá.

²⁴¹ Esta lectura distanciada y crítica (“intelectual”) es la que se pondera en *La tumba del relámpago*. Véase: *infra*, Capítulo IV.

fecha de publicación y demás detalles) y que, por tanto, le sirven de base y asidero a Scorza para enmarcar su versión dentro del “espacio de la realidad que pretende representar”, para usar las palabras de Cornejo Polar. Por tanto, resulta necesario insistir en que no basta con filiar la pentalogía con la crónica periodística como proponen Mamani y Espezúa (de hecho, los textos informativos insertos en la saga no son, en sentido estricto, crónicas); antes bien, la propuesta aquí planteada tiende a evidenciar que tales “noticias” —ya sean de *El Comercio*, *Expreso* o *Extra*— forman parte de una estructura compositiva mayor, la cual acude a las fuentes que, de acuerdo a su época, gozan de la credibilidad suficiente para amparar la propia (y muchas veces disidente de esas fuentes) enunciación. ¿Acaso Guaman Poma no “copió cartas y documentos legales y los insertó en su trabajo”²⁴² y se sirvió de los discursos que, en los albores del siglo XVI, tenían la suficiente autoridad para respaldar su escritura? ¿No son estos textos entreverados los que le brindan legibilidad a la crónica? La *Nueva Corónica* y “La guerra silenciosa” comparten esta asimilación de materiales y lo que en ellas “parece ser la narración de acontecimientos históricos es meramente la materia prima a partir de la cual se construye su argumentación en defensa de los derechos del pueblo andino”.²⁴³

La presencia de otro tipo de fragmentos puede contribuir a reforzar las ideas hasta ahora expuestas. Además de “noticias”, la saga contiene referencias a programas radiofónicos²⁴⁴ cuyas respectivas informaciones distan mucho entre sí. Mientras que la primera de ellas, extraída de *Radio Cuba*, en la Habana, denuncia que “Sólo en el Cuzco donde los campesinos del valle de la Convención se mantienen desde hace dos meses en huelga contra los cultivadores de té seis propietarios poseen más de 340 000 hectáreas”²⁴⁵ y añade que “estos hechos jamás serán dados a

²⁴² Guaman Poma: *literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 18.

²⁴³ *Ibidem*, p. 26.

²⁴⁴ Me refiero a los incluidos en *Cantar de Agapito Robles*, pp. 163-167 y en *La tumba del relámpago*, pp. 264-266.

²⁴⁵ *Cantar de Agapito Robles*, Siglo XXI, México, 1991, p. 164.

conocer por los órganos de prensa burgueses. La Federación de Campesinos del Valle de la Convención denuncia, a la letra...”,²⁴⁶ la segunda, en cambio, proveniente del noticiario de *Radio Victoria*, señala que “Las medidas de represión contra los extremistas ha provocado satisfacción en los Estados Unidos [...] Douglas Henderson, Encargado de Negocios de los Estados Unidos en el Perú declaró al diario *La Prensa* que la medida adoptada por la Junta Militar, aunque demorada, es justa y acertada”.²⁴⁷ El flagrante contraste entre lo referido en una y otra emisión no sólo evidencia las versiones que, desde distintos ámbitos (políticos, ideológicos, editoriales e incluso territoriales) se tienen respecto a lo acaecido en los Andes Centrales, sino que también desautoriza el discurso de la prensa, en general, como el único y el óptimo para re-presentarlos. Así lo refrenda uno de los personajes: “La denuncia es importantísima. Los periódicos silencian, sistemáticamente, los problemas campesinos. No hay año en que no se produzcan masacres. ¿Qué informan de esto los periódicos?”.²⁴⁸ No es coincidencia que la emisión cubana recurra a los testimonios de los campesinos²⁴⁹ y, en contraparte, la de *Radio Victoria* acuda a la opinión de un agente extranjero en contubernio con las empresas multinacionales (y aquellos “seis propietarios”) a la vez que refrenda las opiniones vertidas por éste en un periódico conservador como *La Prensa*.²⁵⁰

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 165.

²⁴⁷ *La tumba del relámpago*, p. 265.

²⁴⁸ *Ibidem*, pp. 222-223.

²⁴⁹ Cito sólo uno de tales testimonios incluidos en la emisión radiofónica: “Para ir a trabajar a una carretera particular el hacendado Alfredo Romainville nos obliga a los hombres a levantarnos a las 3 a.m. y regresar a nuestras casas a las 7 p.m. después de 16 horas de trabajo. A la persona que falte un día al trabajo se le descuentan todos los días trabajados en la semana”. *Cantar de Agapito Robles*, p. 165.

²⁵⁰ Vale tener en cuenta que “en la década de los años 60, cuando surgen las guerrillas en el país y los campesinos reclamaban una amplia reforma agraria, el diario *La Prensa* se declaró partidario del statu quo y calificó de subversiva la toma de tierras de los hombres del campo. A través de las páginas del diario se justificaba la represión contra los ‘agitadores y subversivos’ y se llamaba a respaldar a las ‘fuerzas del orden’”. Efraín Rúa Sotomayor, *Análisis del diario La Prensa: la objetividad periodística en la cobertura de la tragedia del Estadio Nacional Año 1964*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2016, p. 79. Disponible en: http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/4998/1/R%C3%BAa_se.pdf.

La puesta en crisis de la fiabilidad del discurso periodístico (y también radiofónico, como es el caso de la transmisión transcrita de *Radio Victoria*) se corresponde con la incorporación de otra índole de documentos: Títulos de propiedad,²⁵¹ Actas del “Patronato de la Raza Indígena”²⁵² e, incluso, algunos trozos del Código Civil peruano,²⁵³ los cuales, en conjunto, sirven para constatar la legítima pertenencia de las tierras en disputa a los campesinos desde el siglo XVIII. En otras palabras, los expedientes históricos y judiciales son utilizados a la manera de “evidencias” que justifican los levantamientos de los comuneros a la vez que validan la “realidad” en que se asienta la “crónica exasperadamente real” anunciada en la “Noticia” inaugural de “La guerra silenciosa”.

En todo caso, resulta claro que, ya sean noticias, programas de radio o documentos oficiales, los textos asimilados²⁵⁴ no gozan de total autonomía; su significación está, por un lado, imbricada con el resto de las voces, estilos y discursos que recorren la obra; por otro, supeditada al mensaje que, en tanto unidad de sentido, la obra expresa.

Las canciones: los valeses y los huaynos

El acervo de fuentes a las que recurre el autor, empero, no se reduce al de la cultura letrada, sino que se expande para intentar aproximar al lector (hay que decirlo ya: también alfabetizado y ciudadano como el propio Scorza) al mundo del *otro*, en este caso el campesinado andino que es objeto de la narración. Me refiero no sólo a los testimonios que el escritor recogió, grabó e

²⁵¹ *El jinete insomne*, pp. 160-161. Para remarcar la autenticidad de esta fuente se incluye una nota a pie de página (no firmada) en la que se lee: “El texto del Título que se cita en el libro sigue el original expedido por la audiencia de Tarma en 1705”.

²⁵² *La tumba del relámpago*, p. 78.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 83-84. Específicamente, los artículos 827, 828, 829 y 830, concernientes a la posesión de tierras.

²⁵⁴ La presencia de referencias a la realidad extratextual y, sobre todo, a la historia peruana y latinoamericana contemporánea (alusiones a Mariátegui, a Luis E. Valcárcel, al marxismo, a la Revolución Cubana e incluso fragmentos de poemas de César Vallejo) es considerablemente mayor en el último libro, *La tumba del relámpago*. Como dije páginas atrás, la ausencia de prólogos en los últimos dos volúmenes de la saga se corresponde con este incremento de materiales diversos que apelan a una serie de referentes cada vez más identificables.

incorporó —no sin cortes ni mediaciones suyas— a “La guerra silenciosa” y que se corresponden con los diálogos mediante los que se expresan los personajes, sino a las manifestaciones populares, cercanas a la oralidad y a la palabra viva (canciones de distinta procedencia) que guardan una íntima relación con los acontecimientos presentados.

En lo que concierne al primer tipo de canciones populares insertas en la pentalogía, los valeses,²⁵⁵ se puede colegir que su presencia no es gratuita: refuerzan, amplifican, contrastan e inclusive auguran las situaciones que ocurren dentro del capítulo que las contiene o las que habrán de suceder en los subsiguientes. En otras palabras, estas expresiones musicales —gestadas, por lo demás, en los ambientes urbanos— resultan indisociables del marco construido por la obra y, en consecuencia, del contexto que ésta se esmera en re-presentar (el serrano, para el caso).

Consigno sólo dos —entre tantos muchos— ejemplos: en el capítulo 32 de *Redoble por Rancas*, el comandante Guillermo Bodenaco se dirige hacia Rancas para asesinar a los comuneros. Tararea un vals cuyo título no se menciona —se trata de “La palizada”—, aunque el narrador se encarga de ofrecer algunos detalles sobre el autor de tan célebre composición: “Durante otra marcha, hacía cuarenta años atrás, el rey de la jarana concibió la letra inmortal: el día que la Guardia Republicana a órdenes del Mayor Karamanduka viajó a masacrar a los obreros de Huacho que reclamaban la jornada de ocho horas”.²⁵⁶ Las estrofas que se repiten a lo largo del fragmento (“De la jarana somos señores/ y hacemos flores con el cajón/ y si se ofrece tirar

²⁵⁵ A decir de Virginia Yep, “el origen del vals peruano (también conocido como ‘vals criollo’ o ‘valsecito’) tiene como escenario la Lima de comienzos de siglo [xx]”. “El vals peruano”, en *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 14, no. 2, (1993), p. 268. José Antonio Lloréns añade que “la música criolla se ha caracterizado por su constante ajuste estilístico a los cambios que impone la moda foránea, adaptando la materia prima de la música tradicional local a los géneros populares que se popularizan en su audiencia. Así, el valse ha estado asimilando algunos elementos de los géneros populares de mayor antigüedad para acomodarlos a formas y estilos que tuvieran posibilidades de competir con la moda internacional”. *Música popular en Lima: Criollos y andinos*, Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Indigenista Interamericano, Lima, 1983, p. 25.

²⁵⁶ *Redoble por Rancas*, p. 214. “Karamanduka” es el apodo de Alejandro Ayarza, quien, en efecto, dirigió el 2 de septiembre de 1916 el contingente militar que atacó a los jornaleros de Huacho que se manifestaban pacíficamente.

trompadas/ también tenemos disposición”), establece un “puente” entre dos acontecimientos temporalmente distantes pero vinculados por el reiterado abuso de las fuerzas del orden — dispuestas a “tirar trompadas”— contra un sector específico de la población.²⁵⁷

El otro caso figura en el capítulo 20 de *El jinete insomne*. Luego de la masacre contra los comuneros de Chinche, las autoridades brindan una fiesta para festejar el restablecimiento del orden público. Por mandato expreso del juez Montenegro (máxima autoridad judicial y principal hacendado de Yanahuanca) y con el afán de complacer a Pepita,²⁵⁸ su esposa, los convites se extienden por semanas (bajo el auspicio de los habitantes del pueblo), a tal grado que, cuando no hay nada más qué celebrar, la “primera dama” decide adelantar un mes la Semana Santa. Las varias canciones que los músicos interpretan durante las festividades —“No se haga del rogar, patita”, “El provinciano” y “El plebeyo”—, a la vez que brindan indicios sobre el pasado del personaje femenino²⁵⁹ y exhiben su patetismo (pues solloza, sufre, grita), sirven para remarcar lo que de caduco y disociado de la realidad presentada tienen tales vales: la letra de la canción, “Mi sangre aunque plebeya/ también se tiñe de rojo./ El alma en que se anida/ mi incomparable amor./ Ella de noble cuna/ y yo humilde plebeyo,/ no es distinta la sangre/ ni es otro el corazón. ¡Señor!

²⁵⁷ No puede pasarse por alto el siguiente comentario del compositor Manuel Acosta Ojeda, revelador en la medida en que expone la impunidad de la clase dominante a la que pertenecía “Kamaranduka”, proyectada en la canción en la que plasmó sus andanzas: “Karamanduka era un tremendo zamarro parapetado en su apellido y en sus amigos, los niños bien que formaban su patota ‘La Palizada’. Era el blanquito, que entra a pelear con el negro, sabiendo que no iban a poder pegarle, porque si tú eras negro, botaban a tu mamá que era cocinera, a tu papa que era chofer, a tu tío que era jardinero, etc. y tu familia tenía que irse a trabajar a Cañete. Entonces el señor este y sus amigos hacían lo que les daba la gana”. “Alejandro Ayarza ‘Karamanduka’ y La palizada”, en *Los troveros criollos. Música criolla del Perú*, 21 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.lostroveroscriollos.com/historias.cronicas.alejandroyayarza.php>.

²⁵⁸ Las personas a las que aluden estos personajes son, respectivamente, el juez Francisco Madrid y su esposa, Alcira Benavides de Madrid. En el epílogo que cierra la saga, datado el 24 de junio de 1983, Manuel Scorza (el M. S. que rubrica el paratexto) pone al tanto al lector sobre lo que ocurrió, luego de la aparición de su pentalogía, con estos individuos en la realidad extratextual: “Un día del mes de junio de 1983, doña Pepita Montenegro [...] fue secuestrada en su hacienda ‘Huarautambo’ por combatientes de Sendero Luminoso. Fue ejecutada luego en una plaza pública de Yanahuanca, departamento de Cerro de Pasco, en los Andes Centrales donde transcurren *Redoble por Rancas* y todos los volúmenes de ‘La guerra silenciosa’”. *Redoble por Rancas*, p. 235.

²⁵⁹ “Este vals [“No se haga del rogar, patita”] me remueve la mierda”, declara Pepita, *El jinete insomne*, p. 139. Y, a continuación, el narrador cuestiona, mordaz: “¿Padecía? ¿El vals la devolvía a comarcas anteriores al severo cabalgar del doctor?”. Respecto a “El provinciano”, el narrador apunta: “En su mocedad, antes que el doctor emergiera por la curva del Chichipata, doña Pepita vivió en Lima. ¿Qué memorias convocaba la canción?”. *Ibidem*, p. 140.

¿Por qué los seres/ no son de igual valor",²⁶⁰ desentona con la información que tanto el narrador como los personajes han expresado respecto a la mujer durante los tres primeros volúmenes de la saga y que, por si hubiese alguna duda, aquél se encarga de actualizar: “Ella, que por no bajarse a tiempo de la vereda condenaba a sus peones a vivir semanas en un chiquero, no resistía las tribulaciones de Luis Enrique, el plebeyo”.²⁶¹

Es digno de interés que estos valeses — emblemáticos de la música “criolla” peruana— se transfiguren al interior de “La guerra silenciosa”. Como se ha visto, la letra de las composiciones cobra aquí un cariz distinto, lejos ya del tono alegre o melancólico que denotan. Su nueva función dentro de la pentalogía consiste en establecer relaciones de coincidencia entre episodios históricos distintos al igual que la ruptura entre el sentimentalismo lírico y la realidad social imperante.²⁶² De hecho, como señalé líneas arriba, los valeses limeños en la saga tienen connotaciones históricas precisas y, agrego, de carácter colectivo. Para decirlo en grueso, la trasposición de la música citadina al contexto serrano conlleva una modificación sustancial: su valor estético está subordinado al valor denunciatorio —y, por ende, político— que la nueva obra le brinda. Así, tanto “La Palizada” como “El plebeyo” no son, en más, composiciones ingenuas que celebran el valor o el amor, sino que están cargadas, debido a los señalamientos del narrador, de connotaciones precisas que aluden, ya al abuso cometido por los detentores del poder, ya a la injusticia que impera en el Perú tan disonante de las expresiones de su música citadina.

Además de los valeses, en “La guerra silenciosa” hay referencias a otro tipo de expresiones musicales provenientes del quechua y cuya interpretación corre a cargo de los comuneros

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 144.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 143.

²⁶² Un caso del sentido premonitorio de las canciones lo ofrece el capítulo 19 de *Historia de Garabombo, el invisible*, pp. 131-132, donde las estrofas de “El guardián” y “El pirata” auguran la decepción amorosa y la posterior muerte del Niño Remigio a manos de la guardia de asalto.

andinos: los huaynos²⁶³ que, en diferentes ocasiones (todas ellas festivas), los personajes cantan y bailan. Sin embargo, en este caso lo que recuperan es únicamente el ritmo de las composiciones, puesto que la letra es creada por ellos en aras de ensalzar sus (efímeras) victorias sobre los poderosos. Así, por ejemplo, en *Historia de Garabombo, el invisible*, los mejores músicos de la provincia protagonizan un fugaz duelo de improvisación mientras el resto lo celebra y barbecha los campos: “Hoy veintisiete de noviembre/ es fecha de no olvidar:/ hoy veintisiete de noviembre/ los chinchinos valientes/ sus tierras volvieron a recuperar”,²⁶⁴ dicen unos; “Esto te lo digo cantando,/ tú te acordarás llorando./ Hacendadito, hacendadito,/ se acabó la vida que gozabas/ con el trabajo del indio”,²⁶⁵ responden los otros. El lance culmina cuando todos entonan la letra “en un mismo aire”. Del fragmento sobresale el carácter comunitario y unificador del canto, vinculado no sólo a la “descomunal hazaña” de los campesinos (como indica el título del capítulo) sino también a las actividades agrícolas.²⁶⁶

Un caso análogo está registrado en *La tumba del relámpago*. En el capítulo 21, los comuneros avanzan, hermanados y felices, por distintos poblados, liberando a los siervos de las haciendas en derredor. Entonces, ocurre el siguiente diálogo entre un maestro de escuela y un campesino, revelador en la medida en que expone la improcedencia de ciertos “cantos” y símbolos oficializados:

- ¡Cantemos juntos el Himno Nacional del Perú!— gritó el maestro Salazar dando el ejemplo.
—“¡Somos libres, seámoslo siempre!”— corearon los tusinos. Pero nadie más cantó. Las voces de los peruanos, viendo que los siervos no cantaban, comenzaron a ralear. Extrañado el maestro Salazar, preguntó:
—¿Por qué no cantan el Himno Nacional como nosotros, en el día de su liberación?
—No conocemos esa música, señor— se confundió el viejo Ángel Valerio.
—¡No es canción, es el himno de la Patria!— gritó indignado el maestro Salazar.

²⁶³ “Baile y música popular de la región andina”. *Diccionario de la Lengua Española*, s. v. “huaiño”. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=KjMtzi>.

²⁶⁴ *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 197.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 198.

²⁶⁶ Nótese que esta misma función cumplen las melodías que Guaman Poma inserta en la *Corónica*, p. 323. Mauro Mamani recuerda que “el huayno también ha sido y es un campo donde se aloja, muchas veces, el discurso insurgente”. *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p.29.

—¿Qué cosa es himno, señor?— se amedrentó aún más el siervo, al borde las lágrimas.²⁶⁷

La oposición entre dos perspectivas disímiles sobre la Patria y sus símbolos está plasmada aquí de manera muy clara. Pero, amén de la crisis de la representatividad del Himno Nacional y, en consecuencia, de la distancia que media entre los ideales de integración y libertad implicados en su letra y las condiciones de vida (la semi-esclavitud) en que viven los siervos,²⁶⁸ me interesa resaltar la propuesta que la obra scorziana ofrece. Líneas después de este diálogo, el narrador señala que el maestro Salazar (una de las voces de la conversación), compuso un huayno: “En la plaza de Ragán,/ plantaré un rosa roja./ El día que los Chamorro [hacendados] terminen su tiranía,/ En la plaza de Ragán/ plantaré una rosa roja”.²⁶⁹ Sobresale —como en el ejemplo anterior— la plasticidad del huayno como expresión capaz de articular (mediante la improvisación y la composición, garantes de la “creatividad” que el narrador atribuye a los personajes) las ideas y deseos de la comunidad andina. Si el maestro Salazar inventa una letra *ad hoc*, ¿no se debe, acaso, a que los siervos no conocen el himno y, por tanto, a que ésta expresión homogeneizadora y generada en otro ámbito —histórico, geográfico, cultural— no les pertenece ni los expresa?²⁷⁰

Se trate de valeses o huaynos, lo cierto es que la inclusión de expresiones musicales en “La guerra silenciosa” cumple con el propósito de refrendar la violencia, el abuso y la iniquidad que

²⁶⁷ *La tumba del relámpago*, p. 196.

²⁶⁸ Aspectos en los que no puedo detenerme ahora, pero que han sido revisados con agudeza crítica por Adriana Churampi, quien da cuenta del deterioro de los símbolos patrios (la bandera y el himno) a lo largo de “La guerra silenciosa”. Véase: “¿Es la bandera del Perú? El enfrentamiento de los símbolos de la patria en la pentalogía de Manuel Scorza”, en *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, No. 24, Año VIII, julio-octubre 2003. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/bperu.html>.

²⁶⁹ *La tumba del relámpago*, p. 197.

²⁷⁰ Carlos Huamán precisa que el huayno representa “un arma de defensa verbal y estímulo popular para la resistencia ante la injusticia”. *Pachachaka: puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 162. Tampoco debe obviarse la ajenidad sociocultural del maestro: es él quien está habilitado para inventar e imaginar un canto que se adecue a las necesidades de los campesinos, quienes se muestran incapaces de crear su propio “himno” pero adoptan el que les ofrece Salazar. En el apartado del capítulo IV dedicado a *La tumba del relámpago* vuelvo sobre esta figuración (y su capital importancia) del intelectual.

imperera en la serranía peruana al tiempo que establece un vínculo con otros episodios, históricamente constatables, signados por las mismas características. Se trata, en suma, de politizar las diferentes manifestaciones de la lírica popular, ya sean valeses²⁷¹ o huaynos²⁷².

Por lo demás, la convergencia de composiciones musicales diferentes muestra el complejo proceso mediante el cual se evidencia un recorrido histórico que va desde las expresiones populares y serranas hasta las más representativas de lo nacional (los valeses criollos) en pleno siglo XX. En cada caso, la asimilación entre los distintos géneros musicales y los personajes que los interpretan —el comandante Bodenaco y Pepita Montenegro cantan valeses; los campesinos y el maestro Salazar componen huaynos— remiten, más que a individualidades, a grupos o sectores sociales específicos: las fuerzas armadas y los hacendados, de un lado; los campesinos andinos y los intelectuales que se suman a su causa, por otro.

De lo antes dicho se puede colegir que no estamos ya ante los cantos introducidos por Arguedas en *Los ríos profundos* o *Todas las sangres* (que el autor conserva en su versión quechua y traslada, en otra columna, al castellano para el lector occidental) y a partir de los cuales Ángel Rama concluye que “la novela está cantando”,²⁷³ sino frente a composiciones

²⁷¹ Disiento de la interpretación acerca de la función de los valeses propuesta por Oswaldo Estrada, quien se apoya en Aníbal Quijano para afirmar que estas manifestaciones corroboran “cómo el dominado se mira con el ojo del dominador”. “Problemática de la diglosia ‘Neoindigenista’ en *Redoble por Rancas*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, no. 55, 2002, p. 106. En primer lugar, los valeses no son cantados por los “dominados” sino, acaso, escuchados por ellos y emitidos por los “dominadores”. Por otra parte, me parece fundamental no olvidar que es el narrador quien funge como instancia mediadora, capaz de poner “en sintonía” acontecimientos distantes a la vez que orienta (por medio de la similitud o diferencia entre la letra de los valeses y los hechos por él presentados) la lectura. A diferencia de los huaynos, cuya letra, insiste el narrador, es “improvisada” o creada *ex profeso* para la ocasión, la lírica de los valeses está ya “fijada” y, por tanto, el acierto de la voz que organiza el relato consiste en re-actualizarla, en brindarle un sentido nuevo, actual, política e ideológicamente adecuado a la lucha de los comuneros cuya historia presenta y defiende.

²⁷² En el caso de estos últimos, el narrador precisa que los músicos improvisan abandonando las letras habituales de “los huaynitos de moda”. *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 197.

²⁷³ *Transculturación narrativa en América Latina*, p. 248. El crítico uruguayo afirma también, con base en la yuxtaposición de los elementos musicales con otros más (las voces individuales y colectivas, las secuencias escénicas sucesivas, etcétera), que *Los ríos profundos* puede leerse como una “ópera de los pobres”, “porque está construida a partir de los materiales humildes que componen una cultura popular; por momentos, se diría que con los desechos de grandes culturas, tanto la incaica como la española, conservados y elaborados en ese ‘bricolage’ que intentan las comunidades rurales con las migajas que caen de la mesa del banquete de los señores”. *Ibidem*, p. 267.

pertenecientes a épocas y contextos disímiles y en las que el efecto sonoro y la evocación de la naturaleza andina están subsumidas al sentido que el narrador extrae de la letra y a la relación que, a partir de ella, establece entre el pasado y el presente en el que tales valeses o huaynos se enuncian. Más que insinuar la armonía de voces y sonidos que remiten a “un orden natural superior”,²⁷⁴ las melodías en “La guerra silenciosa”, además de emparentar las expresiones con grupos sociales específicos, sintetizan la manera en que tales grupos representan las relaciones entre sí y le permiten al narrador imbricar la letra con su particular perspectiva sobre la historia peruana. Por último —y no menos importante—, los géneros musicales están cargados de una referencialidad identificable, exterior al texto o, para decirlo en palabras de Cornejo Polar, pertenecen al espacio (cultural peruano) de la “realidad” que la saga pretende representar.

Los textos traducidos del quechua

Resta todavía mencionar otro tipo de documentos asimilados en “La guerra silenciosa”: las narraciones o leyendas quechuas. Aunque conforman un corpus menor respecto a las otras manifestaciones, su importancia es fundamental, ya que pertenecen a una tradición cultural distinta a la de las noticias, los programas de radio o las canciones. Si bien a lo largo de la pentalogía pueden encontrarse algunas palabras en quechua, emitidas por los personajes (es decir, en tanto muestras de una oralidad prevaleciente en el entorno andino) o por el narrador (quien las utiliza para dar cuenta de los alimentos, lugares y elementos propios de la serranía peruana: pachamanca, icchu, puquio, jalca, supay), los fragmentos a los que aquí me refiero sobresalen porque constituyen transcripciones de textos en los que pervive parte de la cosmogonía andina anterior a la Conquista. Antonio Cornejo Polar advirtió que hasta las crónicas no indígenas “no

²⁷⁴ La expresión es de Rama. *Ibidem*, p. 256.

siempre quedan libres del impacto de sus referentes indígenas”.²⁷⁵ Tal aseveración es válida también para “La guerra silenciosa”, en vista de que la incorporación de este tipo de documentos en la saga supone, al mismo tiempo, tanto el reconocimiento de la herencia prehispánica en la cultura y literatura peruanas como su re-significación.²⁷⁶

El primero de estos casos lo contiene el antepenúltimo capítulo de *Historia de Garabombo, el invisible*. Se trata de un extracto de *Dioses y hombres de Huarochirí*, la narración quechua recogida por el sacerdote Francisco de Ávila, extirpador de idolatrías, en 1598 (data aproximada). La elección de Scorza no parece azarosa ni irrelevante: *Dioses y hombres...* es, a decir de José María Arguedas, su traductor, “el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo”.²⁷⁷ Si la importancia histórica del documento (muy cercano, por lo demás, al período en que Guaman Poma escribió su *Corónica*) puede ofrecer alguna respuesta sobre por qué Scorza lo prefirió frente a cualquier otra fuente, lo que no resulta tan obvio es la razón que lo llevó a reproducir en su pentalogía, precisamente, parte del capítulo 27, titulado “Cómo, en la antigüedad, se decía que los hombres volvían al quinto día después de haber muerto. De esas cosas hemos de escribir”.

Como anuncia su título, el capítulo 27 de *Dioses y hombres...* remite a una creencia antigua según la cual los muertos regresaban, luego de cumplirse cinco días de haber fallecido, para

²⁷⁵ *Escribir en el aire*, p. 78.

²⁷⁶ Tal y como ocurre con las “citas” de noticias periodísticas, las referencias a estos textos pertenecientes a una tradición literaria poco difundida pero de gran relevancia y arraigo en el Perú, se distinguen por las marcas tipográficas (el uso de cursivas) y la explicitación de su origen (al calce y entre paréntesis), lo cual las consolida como fuentes tan valederas y autorizadas como las otras que forman parte del corpus narrativo. Sin embargo, llama la atención que Scorza incluya sólo la versión ya traducida al español, a diferencia de lo que haría, sin duda, el propio José María Arguedas. El limeño se dirige, como he dicho antes, a un lector ciudadano y occidental, poco o nada (como él mismo) familiarizado con el quechua, razón por la cual probablemente omitió el texto en su lengua original. De lo que no prescindió el autor es, como habrá de verse, de actualizar el potencial discursivo de estos textos en consonancia con acontecimientos contemporáneos.

²⁷⁷ “Introducción”, en *Dioses y hombres de Huarochirí*, narración quechua recogida por Francisco de Ávila, edición bilingüe, traducción de José María Arguedas, estudio bibliográfico de Pierre Duviols, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1966, p. 9.

convivir con sus familiares y permanecer a su lado. Escribo *regresaban*, en pasado, precisamente porque el texto explica, en los últimos tres párrafos, por qué razón dejaron de hacerlo.²⁷⁸ Empero, Scorza incluyó en su libro sólo la primera mitad de este relato²⁷⁹ y sustituyó el final de la narración con su particular y extensa respuesta, acorde con los hechos que son materia de *Historia de Garabombo, el invisible*.

La adenda de Scorza es significativa en la medida en que traslada a una fecha específica y contemporánea (el 3 de marzo de 1962) la culminación de este mito andino. A través de la intervención de distintos personajes (Melecio Cuéllar, Alejandro Callupe, Macedonio Arias) y del propio narrador, en el capítulo se refieren los desiguales enfrentamientos ocurridos entre comuneros y militares en la serranía. Los campesinos —quienes habían ocupado terrenos que mucho tiempo atrás les fueran arrebatados por los hacendados—, resistieron el asedio de las fuerzas del orden hasta que, en la fecha ya señalada, la guardia de asalto irrumpió en el lugar, quemó las chozas y asesinó, sin piedad alguna, a la población. Las sucesivas muertes de los aldeanos son narradas en consonancia con en el fragmento de *Dioses y hombres...* según el cual luego de que un hombre muere escapa una pequeña mosca por su boca gritando “¡sio!”: “Sio...—silbó un ganadero de Yanaicho, con quien una vez disputé por una mala venta [...]—Sio, sio...silbaron dos moscas que no reconocí”²⁸⁰.

Aunque lo más llamativo, en primera instancia, puede ser la aparición de la *Chirrinka*, “el premonitorio moscardón negro que comunica la presencia de la muerte o la pronta llegada de

²⁷⁸ El retorno de los muertos tuvo como consecuencia una imparable sobrepoblación y, con ella, la inevitable carestía de alimentos y el sufrimiento. “Y cuando era así, tanto el padecer, murió un hombre”, prosigue el relato (p. 155). Este individuo, en vez de volver transcurridos los cinco días reglamentarios, se demoró, por perezoso, uno más. La tardanza fue, como puede adivinarse, castigada: su mujer, angustiada e iracunda, lo golpeó con una mazorca y su ánima desapareció. “Desde entonces, hasta ahora, los muertos no vuelven más”, termina el pasaje.

²⁷⁹ Scorza interrumpe la cita justo en la descripción de un hombre que “se sentía feliz en compañía de sus padres, de sus hermanos. ‘Ahora soy eterno, ya no moriré jamás’, afirmaba”, es decir, antes de que el texto revele conflicto que supone la convivencia entre vivos y muertos.

²⁸⁰ *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 246.

ésta”,²⁸¹ símbolo que se remonta a la época prehispánica, lo que interesa subrayar aquí es, ante todo, la manera en que *Historia de Garabombo, el invisible* le da un desenlace distinto a la narración quechua extraída de *Dioses y hombres...* Para decirlo en grueso, la inserción de este mito (o de una parte de él) sirve para denunciar la guerra fratricida que —como señala el propio Scorza en la “Noticia” que abre este segundo volumen de “La guerra silenciosa”— “opone [...] a la sociedad criolla del Perú y a los sobrevivientes de las grandes culturas precolombinas”.²⁸² Así lo evidencian varios pasajes de la novela scorziana, en los cuales los personajes discuten sobre la brutalidad e ilegalidad de las acciones militares: “¡Alto ahí! ¿Qué es eso de incendiar las casas de los civiles? ¿No conocen el reglamento? No se ataca a la población civil. ¿Qué pasa, hermanos? ¿Se respetan o no se respetan las reglas?”.²⁸³ Otro tanto ocurre cuando Garabombo, líder de la resistencia campesina, increpa al mayor Reynoso sobre su proceder:

—¡Eso no se hace! —gritó—. Yo he servido en el ejército. Yo he sido sargento segundo. Conozco el reglamento. La tropa nunca abusa de los civiles. [...] Yo he sido soldado. ¡Trátenos como prisioneros! Según conozco, si en una guerra ustedes capturan a los enemigos, capturan por ejemplo a un chileno o a un ecuatoriano, los tratan con cariño, les piden informes con suavidad, les ofrecen buen rancho y buena cama para evitar que se hable mal del Perú. ¡En cambio, nosotros...!

—¡Cállate, indio desgraciado! ¿Cómo te atreves a decir que son guerreros? Ustedes son invasores, ladrones, delincuentes. Hay orden de acabarlos de canto a canto. ¿Y creen que alguien protestará?

—Yo protesto.

—Pues morirás protestando.²⁸⁴

De la citas sobresalen dos aspectos: por un lado, el énfasis puesto en el quebrantamiento de toda normativa en las acciones represivas emprendidas por los soldados; por otro, el ensañamiento de éstos con sus compatriotas serranos, a quienes desprecian. Ambos puntos son de gran relevancia, ya que renuevan una de las discusiones que sostiene el discurso de muchas

²⁸¹ Carlos Huamán López, *Pachachaka: puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, p. 252.

²⁸² *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 11. En, *La tumba del relámpago*, esta guerra fratricida permite “hermanar” —mediante el mito de Inkarrí— al desarticulado “cuerpo social” peruano. Remito al lector, una vez más, al último capítulo de esta investigación.

²⁸³ *Ibidem*, p. 244. Énfasis mío.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 254.

crónicas de Indias y, en particular, la de Guaman Poma de Ayala: la ilegitimidad de la violencia, el sometimiento y la ocupación de los territorios pertenecientes a los habitantes del Nuevo Mundo o, en otras palabras, la negación de una guerra justa contra los nativos americanos.²⁸⁵

La insistencia, ostensible en varios apartados de *Historia de Garabombo, el invisible*, en que los comuneros no invadieron o usurparon territorios ajenos (puesto que ostentaban títulos de propiedad fechados en 1711) ni lastimaron a nadie durante este proceso de recuperación y pese a ello (y obviando todo reglamento) se les masacró, remite a los métodos de dominación emprendidos más de cuatro siglos atrás por los conquistadores y denunciados ya en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Si, de acuerdo con Rolena Adorno, “la estrategia de Guaman Poma consiste en mostrar que los peruanos no dieron ninguna causa por la cual los europeos hubieran podido librar una guerra justa contra ellos”,²⁸⁶ la sentencia es válida también para el episodio aquí referido: las acciones de los militares (la quema de viviendas, las maldiciones proferidas y llenas de racismo, los disparos) son alevosas, injustificadas y fuera de toda ley. En suma, tal como Guaman Poma “acusa a los españoles de haber actuado ilegalmente; éstos no traían ningún decreto que les permitiera matar despiadadamente al Inca o a otros señores

²⁸⁵ De acuerdo con Héctor Tanzi, el fraile dominico Francisco de Vitoria fue el primero en reconocer, en 1539, “que los bárbaros, antes de la llegada de los españoles, eran dueños de sus tierras y tenían la posesión pacífica de ellas. Explica que ni el Papa, ni el Emperador ni gobernante alguno, podía atribuirse el dominio político del orbe. De resultas de ello ningún poder podía disponer de esas tierras, y, aunque los indios no reconocieran la jurisdicción espiritual del papa ni la fe que se les predicaba, no se justificaba hacerles la guerra ni despojarlos de sus bienes”. “El régimen de la guerra en la conquista de América”, p. 157. Nicole Girón de Villaseñor insiste en que “si los indígenas se negaban a reconocer la soberanía del papa, esto no justificaba que se les hiciera la guerra ni el despojarlos de sus bienes. Y aun cuando el emperador era el soberano más eminente del mundo, ello no le daba derecho a apoderarse de los territorios indios ni a darles nuevos jefes ni a recaudar impuestos en ellos. Pero los españoles tenían en cambio el derecho de ir a América y vivir allá sin hacer ningún daño a los naturales”. *Perú: cronistas indios y mestizos en el siglo XVI*, Secretaría de Educación Pública, México, 1975, p. 41. Desde otra perspectiva (según la cual el papa tiene jurisdicción sobre los asuntos de las Indias en aras de conseguir fines espirituales), Bartolomé de Las Casas afirmaba “que era preciso dejar a los indígenas todos sus estados, dignidades y poderes en el interior de sus reinos, exactamente de la misma manera como en las tierras cristianas, porque los infieles, como los cristianos, están dotados de razón, y la ley natural, en diversos grados, es común a todos los hombres porque todos son creaturas de Dios”. *Ibidem*, p. 43.

²⁸⁶ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 42.

étnicos”,²⁸⁷ procede Scorza cuando, en boca de Garabombo y demás personajes campesinos, delata los excesos cometidos por las fuerzas del orden en los Andes Centrales.

Empero, el matiz diferencial entre lo referido por Guaman Poma y por Scorza reside en que en el texto de este último no se plantea una guerra injusta entre conquistadores y nativos, sino entre connacionales. De ahí que en las citas tomadas de *Historia de Garabombo, el invisible*, sobresalga, primero, el apelativo de “hermanos” con el que un campesino se dirige (sin ser atendido) a los soldados; después, el reclamo del protagonista respecto a las concesiones que, durante un conflicto bélico, el ejército concede a sus enemigos extranjeros pero que omite cuando se trata de los propios peruanos.²⁸⁸ Es justo en este punto cuando cobra cabal sentido la presencia de *Dioses y hombres de Huarochirí* en la novela, puesto que el desenlace alternativo que propone el texto contemporáneo de la narración quechua consiste en explicitar por qué los hombres ya no vuelven luego de haber muerto: debido a la lucha que confronta a los peruanos en detrimento de los más desfavorecidos.²⁸⁹

La reinterpretación emprendida por el autor limeño modifica diametralmente el sentido de la narración mítica: no se trata ya de castigar la pereza de un muerto que no regresa a tiempo a la casa donde antes residió para disfrutar la compañía de sus seres queridos (como plantea el final de la versión de *Dioses y hombres...*), sino de un acto criminal y alevoso que separa a los vivos

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 47. El príncipe yarovilca denunciaba que los colonizadores no poseían “zédula para matar al rey Ynga ni a los excelentísimos señores ni a los capitanes deste rreyno”. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 972.

²⁸⁸ En el capítulo hay, en el bando de los militares, una sola voz disidente, el alférez Carrizales, descrito por sus compañeros como “demasiado buena gente” y “nuevo en el servicio” y quien se opone a que sus compañeros asesinen a los civiles: “¡Basta! Estos hombres no son ladrones. Están en su derecho. Son valientes”. *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 256. Incluso, este personaje parece ser el único en advertir los fines que subyacen a la represión de los campesinos emprendida por el ejército: “¡Hoy he matado por defender la tierra de los hacendados! ¡Por esos mierdas me he manchado de sangre!”. *Ídem*.

²⁸⁹ No está de más recordar que la frase que engarza el fragmento de *Dioses y hombres...* con los acontecimientos protagonizados por Garabombo y sus coterráneos dice así: “Hasta que el 3 de marzo de 1962...”. *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 237. Las cursivas son mías. La preposición no es, en modo alguno, irrelevante: marca un límite temporal, un cisma que separa un tiempo de otro: un *antes* (en el que los muertos regresaban al mundo de los vivos y convivían con ellos) y un *después* (donde tal equilibrio se ha roto y, por ende, uno y otro mundo permanecen inexorablemente separados).

de los muertos, a las fuerzas represivas del Estado de los campesinos andinos; se trata —como ocurre también en *La tumba del relámpago* con el mito de Inkarrí— de actualizar el mito para interpretar la contemporaneidad. Las motivaciones del conflicto (la posesión de tierras, la ilegitimidad mediante la cual se ejerce la violencia, al igual que la discriminación y el menosprecio del que son víctimas los naturales de la región), por lo demás, no son distintas de las otrora descritas por Guaman Poma. El nexo entre la antigüedad y la contemporaneidad —que implica a su vez el vínculo textual explícito entre *Dioses y hombres...* y “La guerra silenciosa” e implícito entre ésta y la *Primer Nueva Corónica*— no sólo apela a una memoria cultural (y narrativa, desde luego) de largo alcance,²⁹⁰ sino que supone también su reconfiguración a partir de los acontecimientos que Scorza desea, mediante su pentalogía, visibilizar.

El otro ejemplo al que quiero referirme está en el capítulo 29, “De cómo el lago Chaupihuaranga siguió siendo lago pero dejó de apellidarse Chapihuaranga”, del tercer libro de la pentalogía. No se trata de un texto popular (como es el caso del mito de *Dioses y hombres...*), sino de una elegía quechua, el “Apu Inka Atawallpaman”, “compuesta por un poeta anónimo a la muerte del último inca, en el siglo XVI”, según aclara Scorza en la “información” que cierra el volumen.²⁹¹ Luego de que Raymundo Herrera, protagonista de *El jinete insomne*, muere tras concluir su ingente labor —levantar el plano catastral de las tierras que le pertenecían a la comunidad—, el cuantioso cortejo fúnebre es atacado por un escuadrón militar que pretende apoderarse del documento. Los soldados emprenden la retirada en lanchas al tiempo que los asedia, según cuenta el narrador, un grupo de mujeres que descenden por las laderas: se trata de las Madres (mayúscula incluida) de los muertos, quienes entonan este canto fúnebre y “como si

²⁹⁰ A decir de Mauro Mamani, esta memoria cultural constituye “un conjunto de textos, imágenes, ritos, creencias, que permanecen en estado latente, listas para activarse y actuar como modelos de explicación o justificación de los fenómenos que se presentan dentro de una comunidad”. *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p. 28.

²⁹¹ En este paratexto, firmado M. S. y datado en París, 1974, el autor brinda algunos detalles sobre la traducción a la que acudió: “La versión que yo he preferido fue recogida por J. M. V. Farfán y recopilada por Cosme Ticona. Su conmovedora versión castellana se debe al genio de José María Arguedas”. *El jinete insomne*, p. 216.

ninguna diferencia existiera entre tierra y agua [...] siguieron caminando sobre el lago”²⁹² para dar alcance a los asesinos. Es también el narrador quien revela la procedencia de la composición: “¡Era el Apu Inca Atawalpaman, el canto entonado por el dolor de los quechuas desde hacía más de cuatrocientos años!”²⁹³

La alusión a la elegía evidencia la ligadura entre el pasado (el asesinato de Atahualpa) y el acontecimiento reciente (la muerte de los comuneros). La injusta condena que culminó en la ejecución del mandatario inca resuena en el clamor de las Madres a las que alude Scorza. De ahí que, como apunta Juan González Soto, se pueda interpretar que “el coro que canta el Apu Inca Atahuallpaman sea el grupo de mujeres que irrumpió en llanto común tras la ejecución de Atahualpa”.²⁹⁴ Por si fuera poco, a la presencia de este coro fúnebre debe sumarse, primero, “la mosca azul anunciadora de la muerte”²⁹⁵ mencionada en el canto de las Madres y cuya importancia ha sido ya revisada en relación con el pasaje de *Dioses y hombres de Huarochirí*; después, los últimos versos que Scorza cita de la elegía y los cuales refieren que “un río de sangre camina, se extiende en dos corrientes”.²⁹⁶ Si la Chirrinka funge como elemento de engarce entre *Dioses y hombres...* y el “Apu Inca Atawallpaman” (a la vez que simboliza el “dolor inacabable”²⁹⁷ que representa la muerte infligida ya contra Atahualpa, ya contra los comuneros),

²⁹² *Ibidem*, p. 207.

²⁹³ *Ídem*. Guaman Poma de Ayala dedica varios capítulos de su *Corónica* a la captura y muerte de Atahualpa. Concluye que luego de la ejecución del rey inca, los españoles saquearon sus riquezas y las mandaron a Castilla y con ello, despertaron la “codicia”. El derrumbe del Tahuantinsuyo tiene consecuencias fatídicas, según el cronista, pues “Con la codicia se embarcaron muy muchos sacerdotes y españoles y señoras, mercaderes para el Pirú. Todo fue Pirú y más Pirú, Yndias y más Yndias, oro y plata, oro y plata, deste rreyno”. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 393. Por otra parte, la ejecución de Atahualpa sirve de base al mito de Inkarrí, según el cual el cuerpo desmembrado del inca está reuniéndose bajo tierra y emergerá para revertir el “mundo al revés” instaurado por la Conquista.

²⁹⁴ “*El jinete insomne* (1977) en la tradición del canto ‘Apu Inca Atahuallpaman’”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2009. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnw001>.

²⁹⁵ *El jinete insomne*, p. 207.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 209.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 207.

el río de sangre subraya, en el mismo tenor, cómo las aguas han sido “enlutadas de rojo”²⁹⁸ a causa de la desigual confrontación entre un bando (los incas y los campesinos de un mismo lado aunque en diferentes momentos históricos) y otro (los conquistadores comandados por Francisco Pizarro, en el siglo XVI, y los militares, en el XX).

Sin embargo, es necesario precisar que este capítulo de *El jinete insomne* condensa y remata una idea reiterada a lo largo de todo el libro: la dislocación del orden natural producida por la arbitrariedad con que las autoridades locales deciden y regulan la vida de las comunidades andinas.²⁹⁹ No extraña, en consecuencia, que el desenlace del episodio insista en dos aspectos: la transformación del Chapihuaranga (el cual, luego de los asesinatos cometidos a sus orillas, muda de color y de nombre a Yawarcocha, lago de sangre) y la facultad de las Madres para caminar sobre el agua y perseguir a los soldados. Me parece que el simbolismo del pasaje salta a la vista: el río, asociado comúnmente al tiempo,³⁰⁰ se estanca, se detiene y se convierte en lago. Más tarde, sobre esas aguas cuyo cauce ha sido suspendido, las Madres cruzan sin mojarse (desafiando el estatismo del lago) y van tras los militares que huyen en una balsa llamada, no gratuitamente, “La independencia”.³⁰¹ Antes que la posible ligadura de algunos elementos de este fragmento con la tradición judeo-cristiana,³⁰² me interesa evidenciar que ese río/tiempo paralizado podría interpretarse como la historia del Perú: interrumpida también, teñida de sangre y dentro de la cual las Madres (quienes fungen como gozne entre dos momentos históricos signados por crímenes injustos e impunes) son las únicas que pueden traspasarla sin mojarse o ahogarse, es decir, sin

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 211.

²⁹⁹ El título del apartado (“De cómo el lago Chaupihuaranga siguió siendo lago pero dejó de apellidarse Chaupihuaranga”) puede ofrecernos un indicio, ya que se vincula con el tema y el nombre del capítulo inaugural de este libro: “De cómo el río Chaupihuaranga siguió apellidándose Chaupihuaranga pero cesó de ser río”.

³⁰⁰ Juan-Eduardo Cirlot recuerda que “es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo”. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, s.v. “río”.

³⁰¹ *El jinete insomne*, p. 209.

³⁰² Me refiero a la facultad de las Madres de avanzar sobre el agua, como Jesucristo en el evangelio de Mateo y también al episodio del Éxodo en el que, por órdenes de Dios, Moisés transforma el río Nilo en sangre.

someterse a su anquilosamiento. Sólo el afán de coherencia artística que supone este simbolismo lograría justificar que Scorza —tan atento, como se ha visto, a la precisión histórica de sus libros— mezcle el río Chaupihuaranga (ubicado, efectivamente, en la provincia de Yanahuanca donde se ambienta *El jinete insomne*) con el lago Yahuarcocha (en Ecuador), ya que entre uno y otro lugar median, al menos, dos mil kilómetros de distancia.³⁰³

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que este par de textos de raigambre prehispánica presenta, de manera complementaria, dos facetas relevantes para la historia que Scorza construye y defiende en su pentalogía: la guerra fratricida entre peruanos y la paralización del tiempo producida a partir de la muerte del inca Atahualpa. Ambos aspectos, subrayados por *Dioses y hombres de Huarochirí* y el “Apu Inka Atawallpaman”, refuerzan la noción de continuidad entre el caos producido por la conquista y los asesinatos en los Andes Centrales cometidos contra comuneros a mediados del siglo XX. Si el pasaje de *Dioses y hombres...* brinda una respuesta al mito sobre por qué los hombres ya no vuelven, como otrora, con sus familias luego de morir, la inclusión de la elegía exhibe que, más de cuatrocientos años después, los abusos siguen ocurriendo y, por ello, la manera de expresar las quejas es aún vigente.

Como se ha visto, los paratextos, las noticias periodísticas y radiofónicas, las canciones y los textos traducidos del quechua en “La guerra silenciosa” conforman un corpus vasto y heterogéneo que brinda legitimidad histórica y referencial a la saga a la vez que, dentro de ella, se transfigura. Así se explica que las noticias, por ejemplo, no sólo le confieran credibilidad a la narración sino que su contenido está siempre sometido a la mediación del narrador y de los personajes, quienes se encargan (sobre todo el primero) de recalcar, suavizar o negar lo que ellas

³⁰³ Además de la separación entre el río y el lago mencionados, este último debe su nombre, Yahuarcocha, a la sangrienta batalla ocurrida entre finales del siglo XV y principios del XVI. Empero —y he aquí lo relevante para el caso—, la masacre no fue cometida por fuerzas conquistadoras contra los naturales de la región, sino perpetrada por los incas liderados por Huayna Capac hacia los rebeldes caranquis que habitaban la zona.

expresan. Una situación análoga ocurre con las canciones: la inclusión de vales criollos evidencia —gracias, de nuevo, a la intervención del narrador— la ruptura entre el sentimentalismo que sus letras expresan y la injusticia, la crueldad y la deshumanización a las que son sometidos los personajes campesinos, tal y como los huaynos refrendan el sentido colectivo y unificador del canto, “lazo que une el presente con el pasado”.³⁰⁴ A esta yuxtaposición temporal, continuo vaivén entre un pasado remoto (ya se trate de la muerte de Atahualpa o cualquier otro episodio histórico asociado a la conquista) y una actualidad pujante (los levantamientos campesinos ocurridos en los años cincuenta y sesenta en los Andes Centrales que sostienen el proyecto narrativo de Scorza), debe sumarse también la movilidad del narrador que presenta, organiza y evalúa los acontecimientos y los materiales presentados a lo largo de “La guerra silenciosa”.

La posición ambigua del narrador

En un breve pero iluminador artículo publicado pocos meses antes de su muerte, Antonio Cornejo Polar esbozó una hipótesis acerca de la relación entre la innegable y masiva migración del campo a la ciudad producida durante el siglo XX en el Perú y las manifestaciones discursivas (y desde luego literarias) que conlleva tal desplazamiento: “tengo para mí que a partir de tal sujeto [migrante], y de sus discursos y modos de representación, se podría producir una categoría que permita leer amplios e importantes segmentos de la literatura latinoamericana [...] especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad”.³⁰⁵

La importancia de este texto es, a mi parecer, decisiva al momento de aproximarse a una obra de la índole de “La guerra silenciosa”, en vista de que en ésta convergen diferentes voces que

³⁰⁴ *Pachachaka: puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, p. 154.

³⁰⁵ “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, p. 838.

expresan a su vez perspectivas y posiciones discursivas distintas (por no decir descentradas) respecto de lo narrado. Estimo, en consecuencia, que no se puede zanjar el asunto al calificar este fenómeno como una manifestación de polifonía (sin miramientos de la especificidad del concepto bajtiniano) ni es suficiente hacer eco de las palabras de Ángel Rama cuando afirma, respecto a *Los ríos profundos* de Arguedas, que estamos ante una novela coral u “ópera de los pobres”. La aproximación que propongo en este apartado consiste en prestar particular atención a la posición ambigua, móvil, que asume el narrador que preside la composición a lo largo de la pentalogía.

Antes, empero, es imprescindible señalar, tan brevemente como sea posible, que el análisis de las voces narrativas en “La guerra silenciosa”, opacado por otros varios aspectos —la fantasía, los rasgos indigenistas o neoindigenistas, las referencias a otras obras, etcétera— ha despertado el interés de pocos estudiosos de la saga. Uno de ellos es Friedhelm Schmidt, quien, en su artículo sobre *Redoble por Rancas*, sostiene que el libro “contiene las tres formas básicas de la situación narrativa: la narración en primera persona, la narración figurada y la autorial”.³⁰⁶ Mientras que la primera situación corresponde a los escasos pasajes en los que los personajes dan cuenta de los acontecimientos, la frontera entre las otras dos (es decir, la narración figurada y la autorial) resulta difusa, pues en ambas priva el uso de la tercera persona.³⁰⁷ Amén de esta vaguedad

³⁰⁶ “*Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, p. 238. Schmidt observa que son Héctor Chacón y Fortunato, respectivamente, los personajes que se expresan a través de la primera persona. La narración figurada consistiría, en cambio, en “la ausencia de un narrador que interviene entre autor y lector [...] En esta forma narrativa los hechos son emitidos en tercera persona”, *ibidem*, p. 239. Y, por último, el narrador autorial “conoce conexiones ocultas a los personajes [...] sabe más que los protagonistas cuyas acciones está describiendo [...] tiene una visión acabada”, *ibidem*, p. 241.

³⁰⁷ De hecho, el propio Schmidt reconoce que “la narración figurada no existe en forma pura o independiente [...] sino acoplada a la narración autorial”. *Ibidem*, p. 240. A propósito de los rasgos que diferencian la narración autorial de la figurada, Luz Aurora Pimentel especifica que, si en la primera “pretende acceder al mundo como representación, como copia de la realidad, como una estructura exterior objetiva y colectiva”, la situación narrativa figurada [o figurada, en los términos de Schmidt], implica, en cambio, que “el sujeto de la enunciación sigue siendo el narrador pero el punto de vista que organiza la presentación no es la suya sino la de algún personaje” [...] lo cual produce “una asunción total de subjetividad [...] de visión individual, única”. “Visión autoral/visión figurada: una mirada desde la narratología y la fenomenología”, en *Acta poética*, v. 27, no. 1, mayo de 2016, pp. 245-271. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100012#nota. Por lo demás, considero que la imposibilidad de Schmidt para discernir plenamente entre la voz autorial y la figurada no se debe a su impericia, sino a la condición migrante del narrador, como se verá a continuación.

taxonómica, Schmidt reconoce acertadamente que las perspectivas narrativas de la novela están jerarquizadas y que hay, por decirlo de algún modo, una voz dominante: la del narrador omnisciente, quien “no es refutado en ningún momento por el desarrollo de los sucesos”³⁰⁸ y, por tanto, impone la superioridad de su conciencia política e histórica sobre las de los personajes.

Otros académicos han continuado el derrotero argumental de Schmidt y sugerido (si no es que repetido) para toda la saga la complementariedad de una perspectiva “desde abajo y adentro”, brindada por el uso de la primera persona y del estilo directo (es decir, por las intervenciones de los personajes), y de otra emitida “desde arriba y desde afuera”, que corresponde al narrador heterodiegético. Aunque seductora, esta conclusión es insuficiente para explicar la inestabilidad y los alcances de la voz narrativa mandante de “La guerra silenciosa”,³⁰⁹ sobre todo si se tienen en cuenta las estrategias —tan cercanas a la crónica— empleadas por Scorza para legitimar su enunciación. Por ello, vale la pena acudir de nuevo a Cornejo Polar, ya que sus planteamientos acerca del sujeto migrante ofrecen una respuesta acorde con la heterogeneidad narrativa que caracteriza a la pentalogía:

El discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el proceso de transculturación, no intenta sintetizar, en un espacio de resolución armónica; imagino —al contrario— que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y —hasta si se quiere, exagerando las cosas— esquizofrénicas. Contra ciertas tendencias que quieren ver en la migración la celebración casi apoteósica de la desterritorialización [...] considero que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado.³¹⁰

³⁰⁸ “Redoble por Rancas, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, p. 242.

³⁰⁹ Habría que tener en cuenta, como recuerda de nuevo Pimentel, que “si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar presente de distintas maneras *dentro* del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo*”. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, México, 1998, p. 142. Cursivas en el original.

³¹⁰ “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, p. 841.

No deja de ser significativo que el crítico peruano se refiera a una posición descentrada debido a “dos experiencias de vida” disímiles. Para el caso que nos ocupa, el de Scorza, la migración puede asociarse, primero, al itinerario personal del autor desde la capital peruana hacia el Departamento de Pasco (a donde se trasladó para recabar información para su pentalogía), con las implicaciones que dicho tránsito conlleva: ir de la ciudad letrada (Rama *dixit*) a la periferia en la que domina la oralidad o, si se prefiere, viajar de la costa a la sierra —con toda la carga semántica que, en el ámbito cultural peruano, opone una zona a la otra—; después, en tanto escritor, verter su experiencia supone, por un lado, adecuar el referente andino a una forma narrativa asequible para un público occidental (urbano y letrado, como él mismo); por otro, certificar, por todas las vías posibles, la veracidad de lo visto y lo vivido. Se trata, en resumen, de la permanente tensión entre la proximidad con que se desea referir la realidad empírica y el inevitable distanciamiento que implica la ajenez (geográfica, cultural y discursiva) del autor.

La perspectiva objetiva que remite a sí misma

Dicha tensión está presente en el primer volumen de la saga, *Redoble por Rancas*, donde se narran, de manera alternada, la historia de dos comunidades: Yanahuanca y Rancas, respectivamente. En la primera, el eje del relato es la conspiración de los campesinos (liderada por Héctor Chacón, el Nictálope) contra la figura que representa la autoridad local: el juez y terrateniente Francisco Montenegro; en la segunda, se da cuenta de la progresiva expansión del cerco de la Cerro de Pasco Corporation. Si en los capítulos impares es notoria la conciencia individual sobre el sistema de poder opresor (a través del estilo directo), en los pares se puede advertir el carácter colectivo de la lucha (mediante la narración homodiegética) que asume la primera persona del plural. La suma de ese “yo” que se expresa en la historia de Yanahuanca y el “nosotros” ostensible en la de Rancas, pretende no sólo visibilizar las dos maneras en que se

encara el común conflicto por las tierras, sino ofrecer una “visión interna del mundo andino”.³¹¹

A esta visión se ha opuesto la exterioridad y supremacía de la visión del narrador heterodiegético, en vista, como señalé líneas arriba, de que es ella la encargada de presentar a los personajes, hilvanar los acontecimientos y cuyo conocimiento es *más amplio* que el de los personajes. Aunque la constatación de estas cualidades del narrador puede hallarse sin dificultad en *Redoble por Rancas*,³¹² no es menos cierto que su estabilidad o fijeza es discutible. En el capítulo 12, por ejemplo, que parece estar contado en tercera persona, desde una pretendida exterioridad, se lee: “el río San Juan nace en las cordilleras del Chauca, gordo de ricas truchas; desgraciadamente, *aquí las desconocemos*” (p. 76. El énfasis es mío). Algo similar ocurre en el capítulo 16, donde por medio de la deixis que producen los adverbios temporales (entre otros recursos),³¹³ se sitúa en Cerro de Pasco: “los que no viajan a Huánuco no conocen árboles ni flores: nunca los han visto; *aquí no crecen*” (p. 101) y “La ‘Cerro de Pasco Corporation Inc. In Delaware’, conocida *aquí* simplemente como ‘La Cerro’ o ‘La Compañía’” (p. 103).³¹⁴ Estas marcas textuales, en apariencia irrelevantes, revelan que la exterioridad del narrador —o, para decirlo de distinto modo, su ausencia del mundo narrado— es relativa, pues en los fragmentos citados convergen, de manera conflictiva, el conocimiento de lo que ocurre en otros lugares (las truchas, los árboles y las flores que sólo pueden admirar quienes, como él, *viajan*) y el emplazamiento tanto discursivo como geográfico (ese “nosotros” y ese “aquí”) mediante los que asume la primera persona del plural y se instala en la serranía en aras de aproximarse a los habitantes de la pequeña ciudad

³¹¹ “*Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, p. 239.

³¹² Menciono sólo un caso: al describir la ciudad de Cerro de Pasco, el narrador expresa que “sus callejuelas se retuercen a mayor altura que los montes más elevados de Europa”. *Redoble por Rancas*, p. 100. ¿Quién, sino un agente exterior a la realidad andina, occidentalizado, podría establecer como referencia la altitud de las montañas europeas, desconocidas por los campesinos?

³¹³ Otro ejemplo lo ofrecen los pronombres demostrativos y el uso de algunos verbos: “*esta pampa*” (p. 100) y “¿Qué *trajo* a los hombres a *esta* capitania del infierno?” (p. 101). Cursivas mías.

³¹⁴ Un lector sagaz podría objetar que la voz que narra este fragmento no es otra que la de Fortunato, cuyas intervenciones son emitidas en la primera persona del plural. Sin embargo, el narrador hace el siguiente comentario, que lo deslinda del personaje: “En poco más de cincuenta años, la edad de Fortunato, ‘La Cerro de Pasco Corporation’ desentrañó más de quinientos millones de dólares de utilidad neta” (p. 103).

andina. Si se atienden las ya famosas reflexiones de Émile Benveniste sobre los pronombres personales, habrá de recordarse que “la 3ª. Persona es una no persona”,³¹⁵ es decir, que “la no persona es el modo de enunciación posible para las instancias de discurso que *no deben remitir a ellas mismas*, sino que predicen el proceso de no importa quién o no importa qué, aparte de la instancia misma, pudiendo siempre este no importa quién o no importa qué estar provisto de una referencia *objetiva*”.³¹⁶ Esta referencia objetiva, útil en la medida en que despeja cualquier duda sobre la autenticidad de los hechos narrados, se disloca en el momento en que deja entrever a la persona (es decir, a la perspectiva subjetiva, parcial) que está detrás de lo enunciado: aquel cronista presentado ya en “Noticia”.³¹⁷

Por si fuera poco, a esta necesidad de apegarse al referente mediante la identificación pronominal y espacial con los campesinos cuyas luchas relata, el narrador añade (de nuevo, en los capítulos pares) el desplazamiento temporal para enlazar episodios históricos distantes con las vicisitudes de los pobladores de Rancas. Así concatena hechos y tiempos tan remotos y emblemáticos como la discusión respecto a la condición humana de los pobladores de América en pleno siglo XVI o la Batalla de Junín ocurrida en 1824 (y donde el ejército comandado por Simón Bolívar se enfrentó a las tropas imperiales) con otros más actuales y ligados estrechamente al núcleo narrativo del libro, como la ocupación de tierras emprendida por los ranqueños o la posterior masacre contra ellos perpetrada por las fuerzas militares. En uno y otro caso, la yuxtaposición de temporalidades distintas no produce una equivalencia o síntesis armónica; por lo contrario, realza su disparidad, su ruptura: el debate de los filósofos españoles sobre la

³¹⁵ “La naturaleza de los pronombres”, en *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1971, p. 164. Cursivas mías.

³¹⁶ “Relaciones de persona en el verbo”, en *ibidem*, p. 176. El énfasis es mío.

³¹⁷ El capítulo 32 comienza así: “Al comandante G. C. Guillermo Bodenaco se le nombra por igual Guillermo el Carnicero o Guillermo el Cumplidor”. Líneas después, en modo impersonal, se visibiliza a la figura que organiza los acontecimientos: “Para zanjar definitivamente las discusiones, *el cronista* resuelve denominar al Comandante Bodenaco, alternativamente, por sus dos sobrenombres”. *Redoble por Rancas*, p. 213. Énfasis mío.

humanidad de los indios, extendido —según comenta el narrador— por setenta años se opone a la discusión del Concejo Provincial de Cerro de Pasco, resuelta luego de seis horas, sobre la posibilidad de introducir el ganado de la comunidad al cementerio para que coma las flores y no muera de hambre. Una situación análoga ocurre en el otro caso: la empresa libertaria de Bolívar contrasta con la alevosa, represiva e injusta muerte sembrada por la tropa dirigida por el Comandante Bodenaco.³¹⁸

Si bien es cierto que en este vaivén temporal el narrador no modifica el tiempo de enunciación (pues las referencias históricas y las contemporáneas se presentan en ambos casos en pretérito), también lo es que la oposición entre el “ayer” y el “hoy” a los que se refiere Cornejo es, sin duda, perceptible y significativa. Y más aún: en su afán de brindar una perspectiva amplia y acabada (es decir, objetiva) sobre la historia nacional, el narrador transita, de nuevo, entre la exterioridad con la que informa sobre las guerras que ha tenido el Perú y la asunción de su lugar en esa historia: “La guerra de 1827 con Bolivia la *ganamos* [...] La guerra de 1828 con la Gran Colombia la *perdimos*” (p. 215. Cursivas mías). De lo anterior se colige que el narrador, pese a su labor documental y su saber (evidentemente mayor que el de los personajes campesinos), se entromete en lo referido, se asume como peruano y concluye:

Ocho guerras perdidas con el extranjero; pero, en cambio, cuántas guerras ganadas contra los propios peruanos. La no declarada guerra contra el indio Atusparia la *ganamos*: mil muertos. No figuran en los textos [...] 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 del sexenio de Manuel Prado también los *ganamos*; 1956, combate de Yanacoto, tres muertos; combates de Chin-Chin y Toquepala, doce muertos; 1958, combates de Chepén, Atacocha y Cuzco, nueve muertos; 1959, combates de Casagrande, Calipuy y Chimbote, siete muertos (pp. 217-218. Énfasis mío).

³¹⁸ El narrador resume así esta fractura en el inicio del capítulo 34: “Bolívar quería Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¡Qué gracioso! Nos dieron Infantería, Caballería, Artillería”, p. 226. El énfasis es mío. Adriana Churampi sostiene que la novela “nos invita a ser críticos con un ícono. Nos lleva a intentar sustraernos a la presunción de que Bolívar simboliza libertad y Bodenaco exterminación para poder citarlos *juntos como hombres de armas*”. *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, Almenara, Leiden, 2014, p. 72. Considero que el fragmento, antes que degradar a Bolívar, revela la pervivencia de la desigualdad y la injusticia desde la Independencia. Con ello, se subraya el fracaso del proyecto emancipador.

La cita —que, por lo demás, invita a una reflexión más profunda y extensa de la que puedo ofrecer aquí— exhibe que la peruanidad del narrador no se esgrime como una cualidad; antes bien, evidencia las fisuras al interior de la identidad nacional o, en otras palabras, la guerra fratricida que los grupos dominantes (y el Estado) entablan contra los sectores minoritarios: los *otros* peruanos que “no figuran en los textos”, en la historiografía oficial, y a la que el discurso del narrador (y la novela toda, recordemos) pretende contrarrestar visibilizando sus omisiones.

Llegado este punto, vale la pena volver sobre una diferencia en *Redoble por Rancas* a la que me he referido, pero que merece especial atención: la disparidad con que el narrador se inmiscuye en lo referido —ya sea para traslucir su presencia, ya sea para hacer alusiones a la historia peruana— en los capítulos pares y la manera en que, por decirlo de algún modo, se difumina en los impares. ¿Cuál puede ser la razón de este contraste y cómo se relaciona con la propuesta esbozada a lo largo de la pentalogía? Friedhelm Schmidt ha aventurado una respuesta:

Ya que el narrador omnisciente no comenta ni el pensamiento ni las acciones de Chacón, es posible concluir que sus opiniones se acercan más a las del campesinado de Yanacocha [se refiere a Yanahuanca] que a las de los comuneros de Rancas. Eso implica una tendencia a identificarse con el concepto político de Chacón, que es en última instancia un concepto de bandolerismo o de guerrilla, ambos pertenecientes a otras épocas de la historia peruana de modo que no son expresión de los sucesos históricos de las rebeliones campesinas de Pasco entre 1956 y 1963”.³¹⁹

La interpretación que propongo es opuesta a la del investigador alemán: si el narrador fluctúa, en los capítulos pares, entre un “aquí” y un “allá”, entre un “antes” y un “hoy”, entre el modo impersonal y el “nosotros”, se debe a que mediante tal descentramiento procura, por un lado, avalar la historia que él despliega y dirige sin que en ella recaiga un ápice de duda; por otro, patentizar su simpatía por la lucha organizada y de carácter colectivo (representada en la historia de Rancas) a la que dará mayor preponderancia en la medida en que avanza “La guerra

³¹⁹ “*Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, p. 242.

silenciosa”.³²⁰ Si, como apunta Schmidt, el narrador “no comenta el pensamiento ni las acciones de Chacón”, ¿por ese hecho puede concluirse, sin más, que se decanta por su comportamiento “bandolero”? No lo creo. La superioridad focal y de conciencia atribuida al narrador, ¿no está destinada, acaso, a demostrar que él es la voz más fiable y que, por tanto, debe confiarse más en sus intervenciones que en las de los propios personajes?³²¹

En todo caso, la tensión descrita al inicio de este apartado entre la pretendida exterioridad del narrador y su deseo de aproximarse al referente cobra, por medio de su estatuto migrante, cabal expresión: su doble posicionamiento —esbozado desde la “Noticia” que abre la pentalogía— de testigo y autor lo condena a oscilar entre un mundo al que no pertenece pero al que desea plasmar fielmente y su necesidad de trasladar a las formas narrativas legitimadas un material que las excede. Françoise Perus ha explicado esta ruptura al referirse a la heterogeneidad que caracteriza a la novela indigenista:

Aun cuando la formación ‘occidental’ urbana y letrada, de la mayoría de los autores indigenistas les lleva a apelar a la forma novelesca europea (y en particular a su modalidad realista apta para la narración de procesos), y con ella a un narrador externo, universal y abstracto, estos mismos narradores parecen tener al mismo tiempo cierta percepción de la relatividad de su punto de vista, aunque sólo fuera por su imposibilidad de asumir desde dentro el punto de vista de los sectores sociales que buscan representar, en la doble acepción del término.³²²

³²⁰ Aunque a lo largo de este trabajo evito acudir a las declaraciones de Scorza sobre su obra (pues, en muchas ocasiones, la crítica ha confiado demasiado en ellas, al punto de prescindir del análisis exhaustivo de los textos), recurro ahora a las palabras del autor vertidas en una entrevista con Eugenio Juan Zappietro y en donde manifiesta la progresiva cohesión social de los campesinos la saga y en la realidad extratextual (aspecto también reiterado en varios estudios): “Como casi todos los campesinos que años después protagonizarían las grandes invasiones de tierra que acabaron con el latifundismo en el centro del Perú, Chacón se vio confrontado por la realidad ante un problema simple: descender a bestia o elevarse a hombre. Y aunque utilizó el crimen como arma de lucha solitaria —y nunca llegó a victimar a la persona que verdaderamente ansiaba su mano— fue un momento en la rebeldía de los campesinos del Perú. En los otros libros [...] cuento precisamente cómo luego el pueblo de Yanahuanca comprende que el atentado personal no es la mejor arma contra la opresión y narro cómo emprendieron el largo camino de una lucha colectiva [...] Razones azarosas han concentrado la publicidad en el Nictálope, que no es el principal personaje del libro”. “Manuel Scorza. Autor de Redoble por Rancas”, en *Ficción y Realidad*, no. 2, julio-septiembre, 1972, pp. 85-88. Disponible en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/535/manuel-scorza-la-maquina-de-sonar/>.

³²¹ Por lo demás, las estrategias empleadas por este narrador para intervenir en la historia de los capítulos impares e imponer su visión sobre los acontecimientos son otras. En el capítulo siguiente me referiré a una de ellas: la ironía.

³²² “El dialogismo y la poética bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, No. 42, 1995, p. 40. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530822>.

Si en *Redoble por Rancas* la “percepción de la relatividad de su punto de vista” que menciona la investigadora se constata en la dislocación del emplazamiento (temporal, geográfico y discursivo) del narrador, en el último libro de “La guerra silenciosa” adquiere un cariz distinto, en vista de que a su doble rol de autor y testigo se suman los de actor y protagonista.

“Un tal Scorza empieza a meterse en camisa de once varas”

De manera unánime, la crítica ha sostenido (al igual que lo hizo Scorza en su momento) que *La tumba del relámpago* supone algunos cambios respecto a las precedentes entregas de la saga. Las modificaciones incluyen la ampliación de las zonas, los estratos sociales y culturales así como de las dimensiones que cobra el conflicto campesino; la condición misma de su “héroe”, el abogado Genaro Ledesma, quien está desprovisto de las cualidades sobrenaturales que singularizan a sus predecesores (la habilidad de Héctor Chacón para ver en la oscuridad, la invisibilidad de Garabombo, la increíble longevidad de Raymundo Herrera, los ponchos que producen fuego de Agapito Robles); la creciente y notoria inclusión de material referencial y contemporáneo (alusiones a la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, al levantamiento en Cuzco de Hugo Blanco, etcétera); la predominancia del discurso político, tanto del narrador como de los personajes; el supuesto tránsito de una visión mítica (construida a lo largo de las cuatro primeras entregas), a una visión y conciencia históricas; y, para el caso que aquí expongo, el lugar que ocupa la figura de Scorza dentro del mundo narrado.

A propósito de este último elemento, llama la atención la presencia de un personaje cuya relevancia crece en la medida que la historia se desarrolla: un poeta y militante que responde al nombre de Manuel Scorza. Dunia Gras ha calificado como un recurso “extremo”,³²³ “trampa

³²³ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 235.

ficcional”³²⁴ o “puro juego especular”³²⁵ el vínculo textual que se establece, mediante esta autofiguración, entre el novelista que firma el libro y el personaje de ficción, aunque insiste en que no debe confundirse a uno con otro. La investigadora se apoya en los planteamientos de Thomas Pavel para deslindar al ser ontológico (el escritor) del gnoseológico (el personaje), si bien admite que “el autor no pudo —o, mejor dicho, *no quiso*— evitar su presencia en la entrega final del ciclo, donde se muestra una relación más directa con la realidad, que se aleja de la concepción mítica desarrollada en las obras anteriores. Scorza aparece como personaje para mostrar de forma *más efectiva* el conflicto político situado en la zona andina”.³²⁶ No deja de ser interesante que Gras descalifique este recurso como un “juego” inocuo y simultáneamente reconozca (sin ahondar en ello) su efectividad y el empeñamiento del autor por incluirse como personaje en la diégesis. ¿A qué obedece, entonces, esta inserción de Scorza dentro del mundo narrado? Y, ¿qué relevancia tiene que manifieste su presencia en la última novela de la saga?

Para contestar estas interrogantes es indispensable prestar atención a las características que definen al personaje de Manuel Scorza, pues su inclusión en la historia, como apunta Mabel Moraña, “tiende a proponer tácitamente la identificación de ese hablante ficticio particular y de sus posiciones con la perspectiva básica a partir de la cual se organiza el discurso total de la saga”.³²⁷ Habrá que especificar entonces que gran parte de la información brindada sobre Scorza-personaje no la ofrece el narrador, sino otros personajes: en el capítulo 30, el Seminarista se pregunta sobre “ese extraño Movimiento Comunal fundado por el viejo Elías Tacunán y *dirigido por ese poeta Scorza*”.³²⁸ En el mismo tenor se orienta la siguiente confesión de Tacunán a Genaro Ledesma: “En Lima tenemos a un *dirigente que es escritor*: Manuel Scorza. Él *conoce*

³²⁴ *Ibidem*, p. 237.

³²⁵ *Ibidem*, p. 236, n. 94.

³²⁶ *Ibidem*, p. 236. Cursivas mías.

³²⁷ “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”, p. 188.

³²⁸ *La tumba del relámpago*, p. 153. En adelante, integro las referencias a este libro dentro del cuerpo del texto y entre paréntesis. El énfasis es mío.

muchos periodistas. *Él nos ayuda a redactar* nuestros comunicados” (p. 166. Cursivas mías). En ambas citas sobresalen la profesión de escritor y poeta (es decir, del lugar privilegiado que ocupa el autor en la República de las Letras), su condición de costeño (afincado en Lima, aunque luego se desplaza a la sierra), el cargo que tiene dentro de la lucha (es Secretario de Política del Movimiento Comunal y lo dirige) y el reconocimiento que le conceden desde el interior de las comunidades.

Como puede apreciarse, los atributos que posee Scorza-personaje no son pocos y la sombra de ajenidad implicada en su situación de limeño habrá de despejarse páginas después en boca del protagonista, Genaro Ledesma, cuando le advierte a un comunero: “No te chupes, Roquecito, Scorza es gente de confianza” (p. 256). La ponderación del rol protagónico y de los rasgos distintivos de Scorza-personaje emprendida por otras voces que están, como él, dentro del mundo narrado, contribuyen a ofrecer una perspectiva interior que lo valida como un sujeto íntegro y leal a la causa enarbolada por los comuneros.

Por si fuera poco, los tres manifiestos (firmados por Manuel Scorza) insertos a lo largo de la novela —y a los que me referí al inicio de este capítulo— rubrican su función de líder y vocero de los campesinos: “*el Movimiento Comunal [...] representa a las comunidades del Perú y se basa en la raíz misma de nuestra historia, en una raíz incluso anterior a la conquista y a la república y que es el germen mismo de toda la gloriosa historia de nuestro pasado*” (p. 205. Cursivas en el original). No obstante (y pese a sus tan ponderadas cualidades), la condición vicaria de Scorza-personaje refrenda la distancia que lo separa del grupo social al que brinda su apoyo: él, en tanto intelectual,³²⁹ es capaz de articular un discurso (los manifiestos) que los otros

³²⁹ La denominación de intelectual es fundamental: diferencia a Scorza-personaje de otros sectores sociales: los campesinos y los letrados. En el análisis de *La tumba del relámpago*, contenido en el último apartado de este trabajo, vuelvo sobre la importancia de Scorza-personaje y del grupo que él (junto a Genaro Ledesma, el Seminarista y, desde luego, el propio narrador) encabeza.

no pueden, en medios a los que los campesinos no tienen acceso (me refiero a los periódicos) y dirigidos hacia un público (letrado y ciudadano) poco o nada familiarizado con sus pedimentos. Para decirlo de otro modo, los manifiestos insertados en la diégesis duplican la heterogeneidad narrativa que caracteriza a “La guerra silenciosa”, en tanto que refrendan la insalvable distancia que media entre el referente campesino y los medios empleados para representarlo. De igual forma, la triple presencia de Scorza (como creador, personaje y autor de los manifiestos) habrá de intensificarse en *La tumba del relámpago*, curiosamente, tan pronto Scorza-personaje se traslada a la sierra.

Los capítulos 42, 48 y 52 de este volumen conclusivo están narrados en primera persona del singular, aunque en ellos está presente el estilo directo. La voz y la perspectiva de ese “yo” mandante corresponden a Scorza-personaje, quien relata su contacto con las comunidades andinas, las amenazas que recibe por parte del coronel Marroquín y cómo, posteriormente, insta a Genaro Ledesma para que autorice el ataque a la Guardia de Asalto —comandada por el mismo Marroquín— que asesinó a los campesinos de Ambo. Sobra decir que, en estos y otros pasajes, Scorza-personaje se destaca, ante todo, por su arrojo: viaja a una zona vigilada, increpa a miembros del ejército y les reclama su connivencia con la Cerro de Pasco Corporation, advierte las vacilaciones de Ledesma e, incluso, se da tiempo para disertar sobre la importancia de llevar, como en otros momentos de la historia, la lucha hasta sus últimas consecuencias. Si el uso de la primera persona pretende certificar (una vez más) la cercanía política y geográfica de Scorza-personaje con la insurrección andina en ciernes, el estilo directo subraya el debate ideológico suscitado entre los dirigentes³³⁰ y, de manera sutil, apuntala la mayor conciencia y el valor de

³³⁰ El siguiente fragmento de la conversación sostenida entre Scorza-personaje y Genaro Ledesma (ambos, no está de más insistir, intelectuales) ofrece un buen ejemplo: “—Si contamos con el campesinado y el proletariado, ¿qué nos falta? ¿Armas? ¡Se las quitaremos a la tropa! —Nos faltan cuadros. —Los cuadros se forjan en la lucha. —¿Crees que una docena de dirigentes puede controlar el desborde campesino de cien mil campesinos? —¿Por qué controlar? —Los campesinos necesitan una dirección política. El campesinado puede alcanzar victorias iniciales. Pero ¿luego?

Scorza-personaje, ya que sólo él no duda en que el único camino posible es la lucha armada. El desenlace de la novela, que es también el de toda “La guerra silenciosa”, le da, de alguna manera, la razón: la negativa de Ledesma a emprender el ataque culmina con el posterior encarcelamiento de éste y sella la “lápida de esa sublevación” (p. 267) no realizada.

En este sentido, no me parece coincidencia que el arribo de Scorza-personaje a Cerro de Pasco³³¹ se corresponda con la desestabilización de la narración: a partir del capítulo 44, titulado “Un tal Scorza empieza a meterse en camisa de once varas”, el relato oscila entre el presente y el pasado,³³² entre la narración heterodiegética y la homodiegética,³³³ como si el conflicto aludido en el rótulo del apartado se exteriorizara también en la condición migrante, bifronte, conflictiva, de la figura encargada de presentar los acontecimientos.

Dunia Gras señala que Manuel Scorza “manifestó en diversas ocasiones que había hecho distintas tentativas narrativas a la hora de abordar el ciclo”.³³⁴ Y añade: “incluso en algún momento comentó la existencia de alguna versión primigenia de las primeras entregas en las que se enfocaba la narración desde la perspectiva del autor-narrador, por lo que se construía como una narración en primera persona que, finalmente, decidió cambiar”.³³⁵ El cambio de perspectiva,

—¿Hasta cuándo tendremos la pretensión de enseñarle lo que no sabemos a los sobrevivientes de una cultura que ha atravesado cuatrocientos cincuenta años de genocidio?”. *La tumba del relámpago*, p. 238.

³³¹ Un detalle hasta ahora inadvertido por la crítica pero significativo consiste en las constantes referencias (en los capítulos 42, 46 y 48) que hace el narrador homodiegético al viaje emprendido por Ernst Middendorf al Perú en el siglo XIX. La sorpresa del viajero alemán (y precursor de la arqueología peruana) ante los abusos cometidos por los hacendados contra los campesinos, ante la pobreza y las limitaciones a las que éstos eran sometidos sirve de marco al paulatino ingreso de Scorza-personaje en la realidad serrana. La ajenidad de la mirada y la condición de viajero, de intruso, de Middendorf y del narrador homodiegético es, en ambos casos, mutua y sustantiva. Véase *infra*, p. 246 y ss.

³³² “Genaro Ledesma no *pierde* la calma [...] Se acerca a una mesa donde se *confunden* libros, tazas, un termo, periódicos”. Y unas líneas después añade: “Ledesma *escuchó* a Manuel Scorza con preocupación” (p. 222. *Cursivas mías*). La fluctuación se acrecienta en vista de que no es posible saber si quien hace tales acotaciones es el narrador heterodiegético o el homodiegético (Scorza-personaje).

³³³ En el capítulo 46, narrado por Scorza-personaje en presente, relata su entrevista con el Prefecto Corzo. Más adelante, se lee: “—Nosotros tampoco respondemos de lo que le pueda suceder a usted, señor prefecto— *replicó Manuel Scorza*” (p. 229. Énfasis mío). ¿Está dentro y fuera del mundo narrado? ¿Duplica su presencia en aras de autorizar por todas las perspectivas narrativas posibles su versión? Me parece que sí.

³³⁴ *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, pp. 235-236.

³³⁵ *Ibidem*, p. 236.

como se ha visto, no supuso la anulación de esa primera persona; antes bien, conllevó la tensa coexistencia entre la proximidad deseada (resultado de lo visto y lo vivido) y la insalvable lejanía (la pretensión de objetividad) adherida a su papel de vocero. Así, el “aquí” y el “nosotros” de *Redoble por Rancas*, sumado a la presencia de Scorza-personaje dentro del mundo narrado en *La tumba del relámpago*, echan por tierra la supuesta uniformidad de la voz narrativa de “La guerra silenciosa” tan defendida por los estudiosos de la pentalogía. En el mismo tenor, la incorporación de Scorza como personaje de la diégesis excede el “puro juego especular” al que se refiere Gras, al igual que la coincidencia “tácita”, advertida por Moraña, entre el ente de ficción y el autor de la obra: constituye la manifiesta e intencionada expresión de una doble autoridad (o triple, si consideramos los manifiestos) que desea refrendar el ligamen entre el texto y el referente, entre la experiencia y lo acontecido, entre el sentido del discurso y la verdad que éste sostiene. Desde tal horizonte interpretativo, el continuo desplazamiento del narrador traduce, simultáneamente, el afán de Manuel Scorza por legitimar lo vertido en sus libros y la imposibilidad de ser uno más de aquellos a los que, como puntualiza Françoise Perus, intenta (re)presentar.

Con todo, si algo hay de “extremo”, como dice Gras, en esta múltiple comparecencia de Scorza dentro de su obra, se debe a que es él (en sus diversas manifestaciones) quien sostiene todo el andamiaje retórico que justifica y autentifica la escritura. Menos “extremo” resulta, en cambio, si se mira al trasluz de la tradición narrativa latinoamericana, pues no hay duda de que tal estrategia constituye uno de los pilares sobre los que se asientan las crónicas de Indias. Es precisamente esta semejanza la que, de nuevo, ratifica el vínculo entre “La guerra silenciosa” y la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma de Ayala.

“Ya se escribirá la crónica de esta lucha de siglos”

Como he referido en otro momento, en su desesperado intento por establecer un posible diálogo con el destinatario de su crónica (el rey Felipe III), Guaman Poma acude y forcejea con todas las formas discursivas europeas vigentes y, por tanto, legitimadas. La finalidad primordial de su crónica reside en persuadir a su lector de que “quien lo pierde todo sus bazallos yndios, lo pierde todo”;³³⁶ de ahí que proclame los inconvenientes del mestizaje, denuncie los atropellos cometidos por el régimen colonial e, incluso, se remonte hasta el período previo a la llegada de los conquistadores para establecer un contraste entre el pasado remoto y el presente sobre el que desea incidir con su obra.

La tenacidad con la que el príncipe yarovilca insiste en que “uea vuestra señoría este libro y corónica y los capítulos y prouea justicia”³³⁷ es equivalente a la variedad de maniobras textuales que usa para acreditar su voz y su versión de la historia que refiere y defiende. Entre estas últimas, destaca la movilidad de posiciones discursivas que asume: una exterioridad útil para encarar el pasado (mediante la que crea la ilusión de que el referente histórico habla por sí mismo, sin intermediación de un sujeto y una perspectiva particular que lo interpretan) y su desgarrador testimonio que atañe al presente (es decir, el relato de su experiencia, fidedigna en la medida en que supone una cercanía con los acontecimientos que el rey no tiene). Si bien ambas perspectivas narrativas parecen complementarias y no contradictorias, su estabilidad se pone en crisis cuando, en un mismo pasaje, el narrador se traslada de una a otra, descoyuntando así la función que cada posición cumple dentro del relato. Rolena Adorno puntualiza, respecto a estas fluctuaciones que:

³³⁶ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 988.

³³⁷ *Ibidem*, p. 714.

Guaman Poma con frecuencia se entromete en la narración de la historia, aparentemente carente de narrador, para ofrecer algún comentario moralizador en su propia voz severa y apasionada. De esta manera crea un tiempo en dos estratos, trenzado [...], la cronología de la materia con la del acto del lenguaje que da cuenta de ella. El lector se ve transportado de la modalidad histórica a la historiográfica, es decir, del pasado de los incas al presente del narrador. La voz del narrador, que es Guaman Poma, interviene constantemente, y no solamente en los prólogos, sino también en las narraciones de los capítulos. El resultado de ello es un ir y venir continuo entre la época histórica y la época de la narración, en el que el comentario apasionado del narrador amenaza con apoderarse de la pretendida neutralidad de la narración histórica.³³⁸

El ir y venir mencionado por Adorno se corresponde con el concepto de sujeto migrante acuñado por Cornejo Polar, pues más allá de los intereses que, en cada caso, motivan el emplazamiento externo o interno del narrador, lo cierto es que la “pasión” (traducida como la necesidad de convencer al rey para que interceda a favor de los indios) de Guaman Poma interfiere o “amenaza” la solidez que ampara una u otra perspectiva. Si consideramos que, al mismo tiempo, el cronista debe situarse (discursiva y moralmente) cerca de su interlocutor pero lejos (política, geográfica y culturalmente) del sistema colonial corrupto, caótico e injusto que aquél encarna, su continuo descentramiento, aunque involuntario, no resulta inconcebible.

Así, la imparcialidad o neutralidad con que Guaman Poma desea contar los acontecimientos temporalmente distantes se empaña a causa, primero, de que la relación de esos hechos está, argumentativamente, ligada a la realidad presente que desea, con la intervención del monarca, transformar; después, debido a que “la historia para él no es la narración de ‘lo que aconteció’, sino más bien de ‘lo que nos sucedió a *nosotros*’”.³³⁹ Desde el extremo opuesto, su experiencia y su visión particular no bastan en sí mismas, sino que necesitan apoyarse en las afirmaciones (tanto escritas como orales) de otros y certificar, permanentemente, su idoneidad como cronista y virtual interlocutor del rey. Es, precisamente, este último punto el que merece particular atención, a causa de la proximidad de las estrategias de Guaman Poma para acreditar su voz con las que privan en “La guerra silenciosa”.

³³⁸ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 49.

³³⁹ *Ibidem*, p. 58.

El cronista de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* transita, de manera análoga a como lo hace el narrador de la pentalogía scorziana, del modo impersonal al uso de la primera persona, del pasado al presente y viceversa. En ambos casos, la exterioridad y distanciamiento temporal que se quieren objetivos y neutrales se ponen en crisis cuando la voz remite, para decirlo en los términos de Benveniste, a sí misma y muestra su posición (ideológica, política, geográfica y discursiva) frente a lo referido. El descontento y la desesperación de Guaman Poma ante la explotación y la brutalidad ejercidas por las autoridades civiles y religiosas en las Indias no son tan discordantes con la vehemencia empleada por Scorza para evidenciar los abusos de la Cerro de Pasco Corporation y las autoridades en los Andes Centrales, razón por la cual la ira y el compromiso social allanan sendos relatos a través del “aquí”, el “nosotros”, el “hoy”, el “deste rreyno” y demás indicios (el énfasis en lo visto y oído como garantes de su presencia) sobre su emplazamiento.

Otro tanto puede decirse en relación con la duplicación del autor dentro del mundo narrado: a lo largo de toda la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* Guaman Poma disemina una gran cantidad de referencias sobre sí mismo, todas ellas orientadas hacia la probanza de sus méritos: cristiano, cacique, príncipe, viajero, testimoniante, autor y consejero del rey. Y, por si acaso todas estas “credenciales” resultaran innecesarias, integra al tejido del texto los padecimientos sufridos en aras de llevar a buen término su libro: “Andubo en el mundo pobre el autor con los demás pobres yndios para uer el mundo y alcanzar y escriuir este dicho libro y Corónica”,³⁴⁰ a lo cual añade que “Traujó treinta años, dexando su pueblo y casas y hacienda, comensando a vestirse de un saco el más pobre. Y acá lo ganó con ello la pobreza del autor que quizo tenella para uer y alcanzar lo que auía en el mundo”.³⁴¹

³⁴⁰ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 916.

³⁴¹ *Ídem*.

Más que probar la reciprocidad entre la verdad histórica y lo enunciado por Guaman Poma, interesa advertir la función que dentro de su crónica cumplen estas cualidades de su auto-representación.³⁴² ¿Por qué insiste en las penurias a las que se sometió durante su dilatado periplo? El ahínco con el que, una y otra vez, alude a los treinta años de su peregrinaje pretende subrayar su inmersión profunda, abnegada y por ende confiable, en la realidad andina sobre la cual escribe. En síntesis, el tiempo transcurrido lejos de su casa es, por un lado, garantía de su compromiso y dedicación; por otro, conlleva una acumulación de experiencia y de saber irremplazables que lo llevan a sostener que “el lector estará marauillado y espantado de leer este libro y corónica y capítulos y dirán que quién me la enseñó, que como la puede sauer tanto”.³⁴³ En el mismo tenor se orienta el descenso social sugerido en este trayecto: su ingreso “a medio de los pobres”³⁴⁴ traduce, de manera sutil pero no menos efectiva, una cercanía tan grande con el referente que tiende a desdibujar su condición de intérprete, como si entre el destinatario y la realidad empírica no interfiriera nada más que la mirada, siempre dirigida por Dios, del bienintencionado cronista, como deja ver el siguiente fragmento: “porque adonde está Dios está el rrey católico y sus ojos cristianos. Todos los que le enforma a su Magestad cirue a Dios y a su Magestad. *Aquellos ojos de ellos y del autor son ojos del mismo rrey*, que los uido a uista de ojos. Y anduvo en todo el mundo para *uer y proueer su justicia y rremedio* de los pobres”.³⁴⁵

La “abilidad y entendimiento”,³⁴⁶ así como el resto de virtudes que el cronista se imputa, es sólo superado por el “engenio [...] el “egenplo”,³⁴⁷ la utilidad, la franqueza y la verdad que

³⁴² Rolena Adorno afirma que “a pesar de que el autor habló de veinte o treinta años de investigaciones, la elaboración del autógrafo trata de un periodo de muy pocos años”, lo cual le hace concluir, como hizo antes Raúl Porras Barrenechea, que la experiencia viajera del cronista era más limitada de lo que él afirmaba. “La redacción y enmendación del autógrafo de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*”, p. XLII.

³⁴³ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 715.

³⁴⁴ *Ídem*.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 1114. El énfasis es mío.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 369.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

atribuye a su libro. Como ha expresado Adorno— la de Guaman Poma “es una empresa caballeresca, en la que se deshacen entuertos y se defiende a los desvalidos”³⁴⁸ y en la que sólo él funge como punto de engarce entre el pasado y el presente, entre los “pobres yndios” y el monarca, entre la realidad colonial y su indeclinable intención de transformarla mediante la escritura.

Transcurridos más de trescientos cincuenta años, las prácticas discursivas de Manuel Scorza retoman el sendero explorado por el cronista y príncipe yarovilca. La preeminencia del autor y de su figuración dentro de la diégesis en *La tumba del relámpago* así lo demuestran: el viaje de Scorza-personaje a los Andes Centrales —inverso, por lo demás, al de Guaman Poma: de Lima a la sierra, del centro a la periferia— le suma a la pentalogía la condición de testigo (delineada apenas en el desplazamiento de la voz narrativa en *Redoble*) prometida en la “Noticia”. Si Guaman Poma se representa a sí mismo como príncipe, cristiano, viajero, consejero del rey y cristiano ejemplar, Scorza hace lo propio al caracterizarse, de acuerdo con los valores del siglo XX y de la causa que defiende, como dirigente del Movimiento Comunal, intelectual, escritor reconocido, vocero y militante de izquierda.³⁴⁹ Otro tanto puede decirse respecto a su obra: mientras que la de Guaman Poma se define por la “utilidad” que desea tener para incidir en la realidad y resolver las injusticias, la de Scorza se anuncia como la ejecución de la frase de José Carlos Mariátegui recordada por Genaro Ledesma en *La tumba del relámpago* y que encabeza este sub-apartado —“Ya se escribirá la crónica de esta lucha de siglos”—; como tan “exasperadamente real” al grado que, según la intervención de un personaje, “leí el *Cantar de*

³⁴⁸ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 180.

³⁴⁹ A estas peculiaridades habría que sumar, en el caso de Scorza, la de sobreviviente, esbozada en el segundo libro de “La guerra silenciosa”. En el capítulo 34, Garabombo, el protagonista, le dice a otro personaje: “Curi: nosotros no saldremos vivos, pero es necesario que este hombre atraviere la cordillera [...] A cualquier precio, sácalo vivo”. Más adelante, Garabombo le dice al personaje cuyo nombre no se menciona pero al que se califica como “el forastero”: “¡Sálvese para que cuente”. *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 249. A la luz de este pasaje cobra cabal sentido el epígrafe de este libro que, más tarde, por razones desconocidas, el autor suprimió en otras ediciones: “Y sólo me salvé yo para venir a dar la noticia”, del libro de Job. ¿Quién puede ser ese “forastero” sino el propio Manuel Scorza?

Agapito Robles de Manuel Scorza ese libro es mi pura historia hasta ahora mis ojos no lo creen he visto allí el retrato de todos los desdichados con quienes compartí mi desdichada vida y más lo leo y más me maravillo”.³⁵⁰ La hipotética lectura del libro de Scorza realizada por uno de los personajes, ¿no pretende, acaso, certificar, dentro del mundo narrado, la veracidad de lo expresado por la obra al igual que la difusión y fama de la que ésta goza?

Sea como fuere, lo cierto es que en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* y en “La guerra silenciosa” la movilidad de la voz y del punto de vista que preside la narración expresa, por un lado, la ruptura entre la realidad empírica y el discurso mediante el cual se quiere aprehenderla, inherente al género cronístico; por otro, el indeclinable deber, asumido por el autor, de legitimar (y, con ello, fijar) su versión y su perspectiva de los acontecimientos por todas las vías textuales posibles, incluso si éstas son, como se ha visto en ambos casos, distintas sino es que contradictorias. Esta veta, explorada en su momento por Antonio Cornejo Polar pero no desarrollada debido a su prematura muerte, merece particular atención. No es improbable que el discurso migrante, antes que representar una “anomalía” revele una forma de enunciación propia de la tradición narrativa latinoamericana a la que pertenecen las crónicas. De ser así, la propuesta de Cornejo invitaría a repensar —a partir del análisis detenido de las obras— la fijeza de algunas categorías provenientes de la narratología (me refiero, sobre todo, al distingo entre narración homodiegética y heterodiegética) y su posible desestabilización en literaturas signadas por el conflicto y la heterogeneidad.

El estatuto migrante de las voces que organizan ambas obras habrá de tomar un cariz particular, primero, al considerar su bivocalidad irónica; después, al contrastar los valores sobre los que se asienta la representación que hacen del “ayer” y del “hoy”, pues en consonancia con los intereses políticos que sostienen la escritura de Guaman Poma y de Manuel Scorza, la

³⁵⁰ *La tumba del relámpago*, p. 110.

denuncia que emprenden concierne también al tiempo, al trocambio de su orden y la sucesiva instauración de un “mundo al revés”.

CAPÍTULO III

UN ELEMENTO “DISONANTE” O CÓMO INCORPORAR LA PALABRA AJENA

Es indudable que, dentro del corpus que conforman las aproximaciones críticas a uno o varios volúmenes de “La guerra silenciosa”, las aportaciones de Tomás Escajadillo, amén de pioneras, han resultado iluminadoras en tanto que identifican algunos rasgos diferenciales entre la narrativa de Manuel Scorza y la de los autores canónicos filiados al indigenismo.

En sus varios y tempranos textos sobre la pentalogía —publicados, incluso, antes de que el novelista concluyera su saga—, el académico peruano advirtió que “el tono desenfadado que preside la narración, el uso ‘desafiante’ de metáforas y descripciones poéticas audaces, el humor, la frecuente presencia de la ironía y, posiblemente, el muy amplio uso de lo fantástico [...] parecen hacer de las novelas de Scorza algo muy lejano a la tradición indigenista”.³⁵¹ En aras de sistematizar la presencia de tales elementos disonantes, propuso, como señalé antes, la categoría de neindigenismo para referirse a una “renovación dentro de la tradición”; es decir, de un nuevo calado que, sin desatender la denuncia ni los tópicos que definen a esta vertiente narrativa, incorpora las innovaciones formales que, para entonces (los años setenta), se hacían cada vez más recurrentes en la prosa de ficción tanto el Perú como en el resto del subcontinente. Allende el tiempo, los planteamientos de Escajadillo han servido para que otros investigadores desanden la senda hermenéutica por él trazada y examinen las características y funciones de tales peculiaridades: el humor, el lirismo y la presencia de lo “fantástico”.

³⁵¹ “Scorza antes de la última batalla”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 4, No. 7/8 (1978), p. 189.

El presente apartado, deudor en alguna medida de estas y otras interpretaciones, está dedicado a la revisión del humor, en vista de que este aspecto resulta indispensable no sólo para subrayar la singularidad de “La guerra silenciosa”, sino también para refrendar su vínculo con la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, como se ha hecho a lo largo de estas páginas.³⁵² Si en los dos primeros capítulos, la formulación del parentesco entre el proyecto narrativo de Manuel Scorza y el de Guaman Poma nos ha permitido reconocer una similar articulación discursiva, en vista, por un lado, de una matriz literaria compartida, de gran arraigo en la tradición escritural latinoamericana; y por otro, de la heterogeneidad de materiales de los que ambos autores se sirven para brindarle credibilidad a sus relatos, del ambiguo posicionamiento de sendos narradores y de la denuncia de la injusticia imperante, este tercer capítulo se concentra en uno de los rasgos más vilipendiados y, por tanto, incomprendidos de “La guerra silenciosa”. Estimo que la revisión del humor en la saga scorziana permitirá no sólo echar por tierra la trivialidad que se le ha atribuido, sino también refrendar la persistencia de las estrategias utilizadas por Guaman Poma tres siglos y medio antes.

El humor: un arma de lucha

Desde hace algunos años, la crítica en torno a la pentalogía scorziana orbita alrededor de ejes otrora desatendidos, ya fuese por que se los consideraba accesorios o, en su defecto, escasamente provechosos para un acercamiento exhaustivo. Uno de ellos es, indudablemente, el humor³⁵³ que

³⁵² No sobra decir que, si bien no se le otorga un segmento específico, la presencia del lirismo se hará visible al momento de analizar *Redoble por Rancas*. Véase: *infra*, p. 219 y ss.

³⁵³ Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, el humor consiste en un “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”. s.v. “humorismo”. Sobra decir que el espectro cómico es amplio y diverso y que, en el ámbito estrictamente literario, su uso y su eficacia dependen, primero, de las técnicas utilizadas por el autor y, después, de la participación activa del lector, habilitado para descifrar el juego cómico expresado en el texto. Antonio López Cruces acude a las formulaciones de Arthur Koestler para explicar que la esencia de lo cómico literario consiste en la “bisociación”, es decir, en “el choque entre dos códigos de reglas o conceptos asociativos mutuamente excluyentes de modo tal que hemos de percibir la

recorre toda “La guerra silenciosa”: luego de las afirmaciones de Escajadillo, Friedhelm Schmidt, Dunia Gras, Mauro Mamani, Juan González Soto, Gonzalo Enríquez Soltero y otros tantos estudiosos³⁵⁴ le han dedicado, al menos, unas cuantas líneas sino es que páginas enteras. Pese al distinto instrumental teórico al que recurren (las propuestas de Mijaíl Bajtin, los aportes sobre la risa de Sigmund Freud y un texto de Paul de Man sobre la ironía) y a las también diversas nomenclaturas (ironía, sátira, parodia, carnavalización, sarcasmo, humor negro, etcétera) mediante las cuales definen los pasajes risibles de la saga, es dable hallar algunas afinidades: en primer lugar, todos desmienten los prematuros y poco articulados señalamientos de Ricardo Ráez y Abelardo Oquendo sobre la insignificancia, impertinencia o falta de coherencia de los episodios humorísticos con respecto al carácter épico de los hechos narrados; después, insisten en que aquéllos establecen un “contrapunto”³⁵⁵ con éstos, es decir, constituyen “una técnica que permite dosificar la tensión en el recuento de los horrores”,³⁵⁶ por último, destacan que su función consiste en “denunciar la arbitrariedad de los poderosos y poner en ridículo el oportunismo de los pequeños burgueses”³⁵⁷ o, para decirlo en las ya célebres palabras de Juan Octavio Prenz, el humor es utilizado como “un arma, una herramienta de ruptura para socavar los cimientos de un poder injusto”.³⁵⁸

situación al mismo tiempo en dos marcos de referencia incompatibles entre sí, contrastantes, imponiéndose en un contexto algo que pertenece a otro. Lo cómico juega a hacer chocar el sentido y el sinsentido; lo lógico y lo ilógico; lo exagerado y lo normal; lo que se dice y lo que no se dice; la lógica profesional y el sentido común; el sentido literal y el sentido metafórico; los hechos y las palabras; los hechos y el tono en el que son contados”. “Introducción”, en *La risa en la literatura española*, Aguaclara, Alicante, 1995, p. 12. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. De acuerdo con esta premisa, las manifestaciones cómicas (irónicas y paródicas) de “La guerra silenciosa” refrendan la escisión de dos campos diametralmente opuestos, como se verá.

³⁵⁴ Incluso se han escrito, en fechas recientes, varias tesis circunscritas a este aspecto, como la de Yuri Vílchez y la de Paulina Calderón, ambas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

³⁵⁵ Ana María Teja, “El mito en *Redoble por Rancas*: su función social”, en *Annali sezione romanza*, No. 1, Nápoli, 1978, p. 266 *apud* Yuri Vilchez Bejarano, *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza. Redoble por Rancas: la ironía como discurso crítico*, p. 43.

³⁵⁶ Mauro Mamani, *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p. 123.

³⁵⁷ Friedhelm Schmidt, “*Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, p. 242.

³⁵⁸ “Nota a Scorza”, en *Hispanamérica*, Año 6, No. 17, agosto de 1977, p. 109.

Estos puntos en común perfilan vetas de análisis en las que es preciso indagar. La primera de ellas tiene que ver con el (o los) tipo(s) de humor que predomina(n) en “La guerra silenciosa”. ¿Se trata, entonces, de ironía, sátira, parodia o carnavalización?³⁵⁹ Los primeros tres conceptos, de acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, se asemejan en tanto que revisten la burla o ridiculización de algo o alguien. Así, la ironía es “burla fina y disimulada”, “tono burlón con el que se expresa ironía” y “expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada”;³⁶⁰ la sátira es una “composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo” y “discurso o dicho agudo, picante o mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar”;³⁶¹ mientras que la parodia implica “imitación burlesca”.³⁶² El parentesco entre estos términos es palmario y quizá por ello los críticos los han usado, en algunos casos, como equivalentes. El propio Bajtin advertía que “en la palabra, la risa se manifiesta en los fenómenos más diversos, que no han sido objeto hasta ahora de estudio histórico sistemático, suficientemente profundo”.³⁶³ Una posible respuesta —no de carácter histórico sino basada en la esfera a la que aluden estos tres conceptos— la ofrece Pere Ballart al precisar que la ironía reviste la oposición entre elementos dentro del mismo enunciado (es decir, un contraste intratextual); la parodia recurre a enunciados contenidos en otro texto

³⁵⁹ El humor negro es el que “se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, versión electrónica, s.v. “humor”. El sarcasmo consiste en la “burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo”. *Ibidem*, s.v. “sarcasmo”. En adelante, prescindo de ambas nociones, pues sus características —la “otra perspectiva” aludida en el humor negro o la mordacidad del sarcasmo— están contenidas (y mejor desarrolladas teóricamente) en los conceptos de ironía y parodia. En lo que concierne a la “carnavalización” bajtiniana, considero que sus implicaciones (entre ellas, por ejemplo, la profanación de lo sagrado y la anulación de las distancias que separan a las clases sociales que participan del carnaval) exceden los alcances del humor en la pentalogía scorziana.

³⁶⁰ *Ibidem*, s.v. “ironía”.

³⁶¹ *Ibidem*, s.v. “sátira”.

³⁶² *Ibidem*, s.v. “parodia”.

³⁶³ *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, p. 387.

(contraste intertextual); y la sátira supone juicios negativos hacia costumbres, vicios de personas o grupos específicos (contraste extratextual).³⁶⁴

El deslinde emprendido por Ballart resulta oportuno si se desea, como en este caso, desentrañar el ámbito de acción de los fragmentos humorísticos en “La guerra silenciosa” al mismo tiempo que se reconocen los matices y los alcances de cada una de estas manifestaciones y, en especial, aquellas relacionadas con la ironía y la parodia, pues en ambas prevalece un uso particular de la “palabra ajena”.

La ironía o cómo “proteger a los justos de la justicia”

La primera dificultad al momento de circunscribir el ámbito de acción de las expresiones irónicas consiste, precisamente, en fijar sus alcances, ya que como afirma Lauro Zavala, “la ironía parece ser ubicua. La podemos encontrar en cualquier texto, en cualquier género, en cualquier ideología”.³⁶⁵ Pese a ello, hay que admitir, siguiendo las formulaciones de Linda Hutcheon, que “si hay algo sobre lo cual los teóricos están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor”.³⁶⁶ En otras palabras, la ironía posee un sentido *implícito* que contradice lo manifestado en la locución, de ahí que su estructura sea, por decirlo de alguna forma, engañosa, y exija del lector (para evitar una interpretación literal y por consiguiente equívoca) una “triple competencia: lingüística, genérica e

³⁶⁴ Véase: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 422 y ss.

³⁶⁵ “Para nombrar las formas de la ironía narrativa”, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, p. 36.

³⁶⁶ “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en María Christen Florencia, James Valender *et al.*, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, p. 175.

ideológica”.³⁶⁷ En lo que respecta a nuestro corpus de estudio, las interrogantes no se hacen esperar: ¿Quién(es) se expresa(n) de manera irónica, en qué situaciones y con qué propósito a lo largo de la pentalogía? ¿Qué indicios ofrece “La guerra silenciosa” que favorecen el develamiento del mensaje oculto, cifrado, que subyace al sentido explícito?

En su artículo sobre *Redoble por Rancas*, Friedhelm Schmidt advierte que la ironía, en tanto expresión cómica, es una cualidad de lo que él denomina la “narración autorial”.³⁶⁸ En el capítulo anterior he pretendido demostrar que esta perspectiva dista, con mucho, de ser uniforme, inamovible y exterior al mundo narrado; antes bien, se han ofrecido evidencias sobre su permanente plasticidad, descentramiento y su gradual protagonismo dentro del universo diegético. Hecha esta salvedad, conviene seguir el curso de las aseveraciones de Schmidt, pues insiste en que “los párrafos irónicos son *sin excepción* anotaciones de un punto de vista superior al de los protagonistas indígenas, y que los últimos nunca se expresan en forma irónica”.³⁶⁹ Paulina Calderón ha entrevisto, además de breves fragmentos en donde los personajes campesinos de *Redoble por Rancas* subvierten el significado de algunas palabras,³⁷⁰ la comparecencia de lo cómico en los títulos de varios capítulos.³⁷¹ Pese a la inexactitud del crítico alemán, lo cierto es que la mayoría de las locuciones irónicas provienen, en efecto, del narrador: es él quien esgrime los ataques contra un personaje o una serie de ellos. ¿Cuáles son las características de tal acometida?

³⁶⁷ Catherine Kerbrat Orecchioni, “La ironía como tropo”, en María Christen Florencia, James Valender *et al.*, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, p. 204.

³⁶⁸ “*Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, p. 240.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 241. *Cursivas mías*.

³⁷⁰ Es el caso de la palabra “Excelencia”, mediante la que un comunero se dirige a la autoridad, un inspector, en el capítulo 7 de esta novela. Véase: *El poder bajo la lente del humor en Redoble por Rancas*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2015, p. 93.

³⁷¹ La mayoría de los críticos señala, en el caso de estos umbrales, la influencia de *El Quijote* de Miguel de Cervantes. A propósito de los títulos de los capítulos de *Redoble por Rancas*, véase: *infra*, p. 201 y ss.

Las formulaciones teóricas sobre la ironía pueden ayudar, de nuevo, a despejar este y otros cuestionamientos. Hutcheon explica que “la función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo”.³⁷² A lo largo de “La guerra silenciosa” hay no pocos fragmentos de esta índole,³⁷³ en los que *aparentemente* se ensalzan el proceder y el talante de ciertos personajes (el juez Francisco Montenegro, la caterva de funcionarios y autoridades menores que desean siempre congraciarse con él y los hacendados, por ejemplo). Insisto en que dicho encomio de los detentores del poder político y económico es simulado, puesto que el resto de la narración ofrece algunas pistas que revelan un sentido inverso.

Quizá el ejemplo más llamativo, por reiterado, está en la primera entrega de la pentalogía, *Redoble por Rancas*. El capítulo inaugural nos ofrece la historia de una “celebérrima moneda”: la que, accidentalmente, deja caer el juez y antagonista Francisco Montenegro y que, por orden expresa del alcalde, permanecerá intacta —aunque a la vista de toda la comunidad— durante casi

³⁷² “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, pp. 176-177.

³⁷³ Pere Ballart, en su exhaustiva reflexión sobre este recurso, distingue, con base en su dominio o campo de acción específico, dos tipos de ironía: la verbal y la situacional. Así explica sus disimilitudes: “Por mucho que los contextos equívocos puedan hacer problemática la dicotomía, nadie discutirá que, por ejemplo, la ironía del parlamento de Antonio ante el cadáver de César en la obra shakesperiana, con su recurrente ‘Bruto es un hombre honorable’, y, por otro lado, la ironía de que Edipo deje Corinto creyendo escapar al destino que el oráculo le dicta (cuando en realidad no hará sino acelerar su cumplimiento), son sin ninguna duda manifestaciones de una misma figuración, pero de raíz, técnica y efecto completamente distintos. Ante dos ejemplos como los propuestos la diferencia apreciable es, en efecto, la que media entre advertir que alguien está ironizando y estimar que algo que ocurre puede resultar irónico”. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 311. En “La guerra silenciosa” pueden hallarse las dos variantes (incluso dentro de un mismo capítulo), pero en las páginas siguientes habré de centrarme en la ironía verbal. Sobre la otra, la situacional, Idalia Villanueva-Benavides ha ofrecido una interpretación, apoyada en los planteamientos de Northrop Frye, para concluir que “el héroe scorziano vive en un mundo lleno de caos y de desorden en donde prevalecen la injusticia, la violencia y la muerte. Al principio este héroe piensa que él es superior a estas fuerzas y que puede eliminarlas como el héroe en el romance o en la comedia. Sin embargo, al final el héroe scorziano es derrotado por ellas, de ahí el elemento de tragedia y la ironía”. *Irony and myth in five novels of Manuel Scorza*, Tesis doctoral, University of Missouri-Columbia, 1997, p. 24. El concepto de ironía trágica al que recurre Villanueva-Benavides permite reconocer que en la pentalogía los protagonistas campesinos fracasan (situación que, por lo demás, no dista de lo acontecido en la realidad extratextual); en cambio, confío en que el acercamiento a la ironía verbal puede iluminar algunos aspectos sobre dos concepciones del mundo diametralmente opuestas y contenidas, sin embargo, en una misma expresión. Me interesa, en suma, la relación que establece con lo narrado ese *alguien* que ironiza. No obstante, resalto que en varias ocasiones la ironía verbal se imbrica con la situacional, acaso porque esta última refrenda la injusticia “el mundo al revés” que predomina en el entorno andino según la voz que preside la narración.

un año (nótese la ironía situacional). El narrador describe a detalle la forma en que las actividades del pueblo giran y se alteran en torno al “sol” extraviado y recalca: “El único que no se enteró que en la plaza de Yanahuanca existía una moneda destinada a probar la honradez de la altiva provincia fue el doctor Montenegro”.³⁷⁴ Al final, el juez “se encuentra” la moneda y, ajeno a lo que ésta representaba para los habitantes del pueblo, se marcha. “*Contento de su buena suerte*, esa noche reveló en el club: “Señores, me he encontrado un sol en la plaza” (p. 19. *Cursivas mías*). El aparente azar se revela como confabulación (en este caso entre el pueblo, forzado a no tocar el “sol”, y el alcalde) para favorecer al juez. La “buena suerte” del doctor Montenegro, que el narrador no duda en exaltar, resulta, por los indicios que él mismo ha procurado antes, incongruente, a todas luces falaz.

Este motivo (por llamarlo de algún modo) de la “buena suerte” habrá de hacerse presente en otros fragmentos y situaciones a lo largo de la novela. Tal es el caso del capítulo 9, donde se relata una carrera equina realizada “para celebrar el sagrado cumpleaños de la Patria” (p. 56). Pese a que todos los competidores acuerdan —por miedo a las posibles represalias— que sea Triunfante, el caballo del juez Montenegro, el que gane la competencia, Picaflor (a pesar de los intentos del jinete por contenerlo) se lleva la victoria. En vista de que Triunfante (nótese una vez más la ironía situacional) no triunfa, el alcalde resuelve coronar al caballo del juez: ““Señores [...], Morales [el jinete de Picaflor] ha cruzado a los competidores en la carrera. El respeto a la celebración patriótica nos prohíbe admitir esas incorrecciones’. Los Principales sonrieron, aliviados. *¿Podía ampararse semejante falta en el mismo cumpleaños de la Patria?*” (p. 57. *Cursivas mías*). De nuevo, sobresale, por un lado, el miedo que manifiesta la comunidad (los Principales incluidos) ante las posibles represalias de Montenegro; por otro, la connivencia entre

³⁷⁴ Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, Obras completas, volumen 2, Siglo XXI, México, 1991, p. 16. En adelante, incluyo las referencias a esta novela dentro del cuerpo del texto e indico entre paréntesis el número de página del que han sido extraídas.

las autoridades —justificada, por si fuera poco, en nombre de la Patria y los valores que ésta representa— y los participantes del desafío.

Situación análoga sucede en el capítulo 13, que no gratuitamente se titula “Sobre la increíble buena suerte del doctor Montenegro”. La diégesis se centra en el sorteo de doce sementales australianos. El primero de ellos lo gana un habitante cualquiera, Emigdio Loro. Colérico, el juez Montenegro interviene:

‘Este hombre —dijo el doctor señalando con el índice a Loro— es pariente de los organizadores’. El público se estremeció: el magistrado denunciaba una verdad. El borroneado Loro era cuñado de una sobrina tercera de doña Josefina de la Torre. Ni el mismo beneficiado sabía que su mujer —que para más señas hacía tres años había huido de sus palizas— guardaba tan invisible parentesco con una dama tan distinguida como doña Josefina, cuya puerta, de más decirlo, nunca había cruzado. *La implacable memoria del doctor desbarataba la impostura. No se puede andar en la procesión y replicar al mismo tiempo.* Se les helaron los pies a los organizadores. Por menores sospechas se pudrían individuos en la cárcel de Yanahuanca. *El tempestuoso rostro del doctor mostró su inquebrantable decisión de impedir todo tráfico con la fe del pueblo honesto y sencillo* (p. 87. Énfasis mío).

Como el narrador señala, ni el mismo ganador del carnero conocía el lejanísimo —al grado de resultar absurdo— lazo que lo “unía” con la organizadora de la rifa. La inconformidad del juez estriba en que él no fue el ganador y, por tanto, insiste en impedir el supuesto fraude. Y más: el propio narrador señala que, por motivos menores a los que se exponen, individuos “se pudrían en la cárcel”. Montenegro es implacable e injusto,³⁷⁵ conductas que resultan paradójicas en quien es el encargado de impartir justicia. Tras la pretendida intención de que se trafique con “la fe del pueblo honesto y sencillo” se esconden los intereses personales del juez. El narrador desmonta la falsa discursividad de los detentores del poder (enarbolar las causas sociales para beneficiarse a sí mismos) a la vez que imita las inflexiones (ceremoniosas y engoladas) de su decir.

En suma, los tres episodios descritos exhiben que la “buena suerte” del juez no existe; que lo acontecido no tiene nada de fortuito o casual, sino que es el resultado de una deliberada

³⁷⁵ En el capítulo 9, el alcalde dice, a propósito del juez: “El juzgado, señores, es la casa del jabonero: el que no cae, resbala. Nadie está libre de una acusación; nadie debe jactarse de esta agua no beberé” (p. 56).

planeación para favorecerlo. Lo que me interesa subrayar, empero, es el cruce conflictivo de “dos voces, dos acentos”³⁷⁶ dentro de las expresiones irónicas, ya que a lo largo de toda “La guerra silenciosa” la denuncia explícita de los atropellos cometidos contra los comuneros de los Andes Centrales se intercala con pasajes como los que he glosado arriba. La paremia buena suerte-corrupción implica la oposición de dos perspectivas distintas dentro de un mismo enunciado, dos maneras contradictorias de evaluar un mismo acontecimiento.³⁷⁷ Bajtin calificó a este fenómeno como *bivocalidad*, en vista de que la palabra:

Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes [...] En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, estas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra [...] En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.³⁷⁸

La comparecencia de dos voces que asumen valoraciones distintas sobre un mismo acontecimiento (la primera, que atribuye a la “buena suerte” de Montenegro los beneficios que obtiene; la segunda, que devela la confabulación fraguada para concederle a él las recompensas) reproduce, en otro nivel de la diégesis, el conflicto entre dos bandos opuestos: el de los poderosos (ya sean las autoridades locales o la Cerro de Pasco Corporation) y el que representa a los campesinos de la serranía peruana. Así, la ironía en “La guerra silenciosa” lleva a cuestras la tensión entre esos “dos hablantes” a los que alude Bajtin: el que, de manera explícita, literal, le imputa al azar los beneficios de los que goza el magistrado de Yanahuanca y el otro que, disimuladamente y a través del sentido implícito de cada locución, muestra la “otra cara de la moneda”, o sea, las artimañas a las que recurre el juez o las que se fraguan en torno suyo para beneficiarlo. Por lo demás, sobra decir que esa perspectiva que insinúa burlescamente la “trampa”

³⁷⁶ Mijaíl Bajtin, “La palabra en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 269.

³⁷⁷ A decir de Ballart, este “contraste de valores argumentativos” es otra de las características fundamentales de la ironía. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 311.

³⁷⁸ *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 141-142.

está por encima de los personajes campesinos y de los letrados, obligados ambos sectores a callar ante tales irregularidades o incapaces de advertirlas.³⁷⁹

No deja de llamar la atención que esta peculiaridad de la pentalogía scorziana haya sido desatendida por algunos críticos y, entre ellos, quienes porfían en calificar al narrador como una figura monolítica, inamovible, exterior y auto centrada. La doble orientación de la palabra irónica demuestra la incorporación de la “palabra ajena” (en tanto horizonte ideológico incapaz de ofrecer una respuesta satisfactoria sobre la corrupción y el creciente enriquecimiento de la clase dominante) para descalificarla implícitamente y mostrar su inadecuación a los hechos.

Es aquí que la disimulación³⁸⁰ cumple un rol fundamental, en vista de que el ataque no se lleva a cabo de manera frontal sino encubierta bajo la máscara del elogio o la ingenuidad. Mediante este proceso de fingimiento, el narrador ofrece, simultáneamente, un punto de vista emotivo/laudatorio/falaz y otro perspicaz/burlón/crítico, razón por la cual la ironía exige, para decirlo en términos de Bajtin, una reinterpretación, primero, de “la relación del lenguaje con el objeto y, después, la relación del lenguaje con el hablante”.³⁸¹ Dicha reinterpretación atañe a la manera en que se codifica el desciframiento de la ironía verbal.

Como puntualiza Ballart, “el curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes: sus destinatarios pueden ser los lectores que ingenuamente acepten los enunciados literales o bien aquellos que decidan trascenderlos en busca de una clave irónica”.³⁸² Por tanto, un lector “zahorí” —como se le nombra en el título del primer capítulo de

³⁷⁹ Esta perspectiva superior, aventuro, se corresponde con la del intelectual, capaz de descifrar el juego irónico. Remito al lector al segmento en que analizo *La tumba del relámpago*, pues en esa última novela Scorza complejiza la oposición —manifiesta ya en *Redoble por Rancas*, como puede apreciarse— entre los intelectuales (de un lado) y los letrados y los campesinos (del otro). Véase: *infra*, pp. 231 y ss.

³⁸⁰ Según Ballart, el tercer elemento clave de la ironía consiste en que tiene “cierto grado de disimulación”. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 315.

³⁸¹ *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, p. 387.

³⁸² *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, pp. 317-318. Ballart define esta cualidad específica de la ironía como una “estructura comunicativa específica”.

Redoble por Rancas— debería ser capaz de distinguir que hay una incompatibilidad entre la expresión (elogiosa e ingenua, en los ejemplos que se han ofrecido) y los acontecimientos, al mismo tiempo que descifra el punto de vista subrepticio que asume el narrador ante ellos (es decir, la evaluación negativa, degradante). La pregunta no se hace esperar: ¿A partir de qué herramientas puede el lector descubrir ese sentido implícito de las locuciones irónicas? o ¿Qué información brinda el narrador que posibilita su desciframiento? He dicho antes que tales expresiones están circundadas por una serie de indicios que facilitan la comprensión del “juego” del narrador (por ejemplo, la confesión de que nadie en el pueblo, salvo el Doctor Montenegro, sabía que en la plaza había tirado una moneda o la insistencia en que Emigdio Loro, ganador de un semental, desconocía el lejano vínculo que lo emparentaba con Doña Josefina, la organizadora del sorteo), pero quizá la estrategia más común consista en que “la verdad se restablece llevando la mentira al absurdo”.³⁸³ ¿Quién, sino el mismo Montenegro, podría “encontrarse” la moneda que, bajo la orden expresa del alcalde, nadie debe tocar?³⁸⁴

³⁸³ *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, p. 127.

³⁸⁴ Como este, hay muchos casos diseminados en “La guerra silenciosa”. Consigno uno de los más memorables, contenido también en *Redoble por Rancas*: el supuesto “infarto colectivo” que, a decir de las autoridades (y que, según declaraciones de Manuel Scorza en entrevistas, el dictamen fue, en la realidad extratextual, avalado por la Corte Superior), mató a los trabajadores de una hacienda que deseaban formar un sindicato. Aunque el narrador precisa que los hombres cayeron fulminados, “con las tripas tostadas por el veneno” (p. 99), páginas más adelante añade: “El doctor Montenegro confirmó que los débiles corazones de los caballerangos no resistieron las alturas del poder; corazones acostumbrados a trotar a cinco mil metros fueron despedazados por la emoción de sentarse en los sillones de la sala de El Estribo [la hacienda]. La provincia triunfaba. El privilegio de la desconcertante novedad médica negada a las cosmópolis, recaía en una humilde pero sincera provincia peruana. El genio no escoge únicamente a las grandes naciones para revelarse” (pp. 117-118). ¿No se trata, acaso, de llevar hasta sus últimas consecuencias la mentira para que su incoherencia muestre la verdad oculta? Pretextar un asesinato bajo la denominación de un “infarto colectivo” resulta un acontecimiento risible por absurdo. La locución irónica refuerza la incoherencia del diagnóstico que, para mayor ultraje, fue emitido por la máxima autoridad de la provincia: el juez. No es un dato irrelevante que, para corroborar el dictamen, Montenegro se apoye en personajes que representan diversas instancias de poder: las fuerzas militares (el sargento), la palabra escrita, el asentamiento de la ley (el escribano), la medicina y, en general, la ciencia (el enfermero) y, desde luego, el sistema feudal (el hacendado Migdonio de la Torre). La “novedad médica” que el narrador presume, connota los alcances de la connivencia entre las autoridades para imponer su voluntad, por inverosímil que sea. Si los corazones de los caballerangos no resistieron las alturas del poder es porque éste es capaz de cometer las acciones más perversas y recurrir a las excusas más irracionales para mantenerse.

La ironía está enmarcada por una serie de “pistas” que traslucen la discrepancia entre los supuestos elogios y los hechos presentados, de manera que el lector se ve obligado a cuestionarse sobre la autenticidad de las adulaciones. Tal estrategia muestra la distancia que media entre el narrador y su enunciado, es decir, cómo se apropia de la “palabra ajena” e inserta en ella, disimuladamente, su propia perspectiva desmitificadora. El tono burlón que recorre episodios como los ya descritos en “La guerra silenciosa” desestabiliza la supuesta exterioridad del narrador: no es más un ente ajeno al relato (esa “no persona” a la que se refiere Benveniste cuando escribe sobre la perspectiva heterodiegética, de acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior), sino *alguien*, un *yo* que evalúa los acontecimientos y les otorga una “coloración afectiva”³⁸⁵ específica.

Está claro que el ejercicio de la ironía está siempre modulado por las inflexiones que le confiere el autor. Así, cada obra en particular “buscará alianzas con la compasión, el sosiego, el terror, la hilaridad o el compromiso”.³⁸⁶ En la pentalogía scorziana la estrategia irónica está claramente focalizada hacia los poderosos y orientada hacia su degradación implícita. Si el “absurdo” al que se lleva el simulado encomio del juez Montenegro suscita risa, también es cierto que rebasa la simple reacción emotiva. No es difícil aseverar que, como reflexiona Ballart, dichas expresiones “apenas ocultan que su deseada finalidad es mover la animadversión del lector hacia un personaje, hábito u opinión [...] y persiguen sobre todo que aquél se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo”.³⁸⁷

El juego irónico en “La guerra silenciosa” es mordaz antes que hilarante, pues está siempre destinado a denunciar las irregularidades mediante las que se ha sometido, desde la Conquista, a

³⁸⁵ *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 320. Este es el quinto y penúltimo elemento constitutivo de la ironía, según la clasificación hecha por el teórico.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 321.

³⁸⁷ *Ídem*.

los desposeídos del poder. El contraste entre la “palabra ajena” y la “palabra propia” discernible en las locuciones irónicas evidencia la fractura —no sólo en la esfera del lenguaje, sino también en el ámbito político, económico y social— que impera en la serranía peruana, donde la arbitrariedad y el abuso organizan (como ocurre con la “celebérrima moneda” en la plaza de Yanahuanca) la vida de toda la población. Por tanto, al mostrar una y otra vez la iniquidad de Montenegro al igual que las triquiñuelas que lo favorecen, el lector genera, primero, una animadversión hacia aquél y la correlativa adhesión con la causa de los héroes; después, una reflexión sobre las “contradicciones del mundo” (andino, para el caso) que la saga re-presenta.

Llegado este punto, estimo conveniente aventurar una posible respuesta sobre la “significación estética”³⁸⁸ de la ironía en “La guerra silenciosa”. Dicha hipótesis se orienta en dos direcciones complementarias: por un lado, hacia la conjetura sobre las razones por las cuales Manuel Scorza decidió utilizarla, bajo la premisa de que “nadie se aparta de la literalidad porque sí, sin una razón que no tenga un estrecho vínculo con las motivaciones que llevan al acto mismo de la creación artística”,³⁸⁹ por otro lado, hacia la justipreciación de la ironía como elemento que le otorga un matiz distintivo a la obra y es inseparable del proyecto artístico que ésta representa, en permanente diálogo con la tradición literaria. “Por tanto, y en relación inseparable con la coloración afectiva [...] cabe decir que toda ironía lleva implícita una información que, al margen de la anécdota concreta que le da forma, dice bastante del proyecto total que la obra representa”.³⁹⁰

Mucho se ha dicho y escrito sobre el carácter de Manuel Scorza, quien era capaz, como él mismo sostenía, de “perder a un amigo por una frase ingeniosa”,³⁹¹ y se ha atribuido, en

³⁸⁸ El último de los rasgos que definen la ironía, según Ballart. *Ibidem*, p. 322.

³⁸⁹ *Ídem*.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 322.

³⁹¹ “Por qué no vivo en el Perú”, en *Hueso húmero*, no. 9, Lima, 1981, p. 106 *apud* Dunia Gras, *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 50.

consecuencia, a su natural perspicacia la presencia de fragmentos humorísticos en su narrativa. No basta, empero, esta asociación entre el autor y la obra para justificar los muchos pasajes risibles de “La guerra silenciosa” (pues, a modo de contraejemplo, su poesía está desprovista de humor); antes bien, es necesario establecer algunas directrices sobre su función y su especificidad dentro de un conjunto que, debemos recordar, cumple con una finalidad estética.

La primera veta tiene que ver, en consecuencia, con las “motivaciones” que orillaron a Scorza a evadir la literalidad cuando caracteriza a las autoridades locales. En la “Noticia” que abre la pentalogía (y a la cual me he referido en el capítulo precedente) el autor advertía que “ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres han sido excepcionalmente modificados para proteger a los justos de la justicia” (p. 11). Este enunciado contiene la primera ironía de la saga y prelude la finalidad de dicha estrategia verbal: los justos y la justicia son dos instancias antagónicas e irreconciliables, según se comprobará a lo largo de los cinco volúmenes. Si hubiese que sintetizar de la forma más simple el conflicto desarrollado en “La guerra silenciosa”, quizá podría decirse que se trata del enfrentamiento entre los justos (es decir, los campesinos de las comunidades serranas) y la justicia (los funcionarios del Estado que, en contubernio con los representantes de las empresas, violan todo principio de derecho, razón y equidad para beneficio propio).

Esta oposición aparece nuevamente en el epílogo que Scorza escribe en 1983 como cierre de su pentalogía. En él hace un recuento de algunos de los efectos que produjeron sus textos en la realidad extratextual: el asesinato de la esposa del juez Montenegro a manos de Sendero Luminoso, la liberación de Héctor Chacón, el anuncio de la Reforma Agraria en Rancas, la demanda que encaró el autor por “difamación y calumnia” por parte de algunos individuos que se

sintieron aludidos,³⁹² etcétera. Del mismo modo en que el novelista decidió omitir los nombres de los funcionarios (y, pese a ello, no pudo evitar un juicio), la burla irónica le permitió la articulación de un mensaje cifrado, bivocal, que los elevaba sólo para hacer más grande su caída, su degradación. ¿Pudo, acaso, influir este deseo de esquivar las posibles implicaciones legales en la construcción de la trama? Me parece posible. En todo caso, la naturaleza escurridiza de la ironía (su inherente disimulación) fragiliza las imputaciones legales que pudieran hacerse al autor.³⁹³

Más allá de cualquier especulación sobre el proceso creativo y el móvil del artista, la abundancia de fragmentos irónicos en “La guerra silenciosa” cumple una función concreta *dentro* del corpus narrativo. ¿Cuál es? Al inicio de este apartado referí que, a decir de algunos críticos, la ironía funge como una especie de antesala de la tragedia, como un valle que distiende el argumento y que precede al conflicto, es decir, a la cima narrativa en la cual los campesinos se enfrentan a los opresores y son derrotados.³⁹⁴ Esta apreciación lleva implícita la subordinación de lo humorístico a lo grave, su condición de un (breve, se deduce) paréntesis cómico entre un momento álgido y otro. No obstante, considero que los pasajes irónicos no son elementos accesorios u ornamentales sino muy significativos dentro de la saga, en vista de su múltiple rendimiento narrativo, como se verá.

³⁹² “Nombre, sí, al existente Héctor Chacón, el Nictálope. ¿Qué podía perder un prisionero condenado a 20 años en una Colonia Penitenciaria amazónica?” (p. 235). Quienes sí tenían algo que perder (de ahí que eludiera sus nombres verdaderos) eran los miembros de “la justicia”. Por eso es que Scorza decidió otorgarles nuevas identidades dentro de la ficción, recurso que (al menos hipotéticamente) lo salvaba de tener él mismo que enfrentarse, como finalmente sucedió, a “la justicia”.

³⁹³ Guillermo González Echevarría ha explorado esta línea de análisis y evidenciado el estrecho vínculo de la novela latinoamericana con el discurso de la ley. Véase: *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, traducción de Virginia Aguirre Muñoz, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, 274 pp.

³⁹⁴ Tesis que reforzó el propio Scorza, al comentar: “yo creo que a veces hay el error de considerar que las buenas causas deben estar unidas al aburrimiento. Yo creo que justamente una de las aportaciones que yo he hecho a la novela indigenista es el desenfado, el humor, y todo eso que por lo demás es mi tono personal”. Tomás Escajadillo y Manuel Scorza, “Scorza antes del último combate”, p. 67.

El primer punto a considerar es el uso de la “palabra ajena” en tanto horizonte lingüístico/ético/político que, caracterizado como laudatorio e ingenuo, se pone en crisis una y otra vez en la medida en que el sentido oculto de la ironía sale a la luz. En efecto, como han mostrado los estudiosos de la pentalogía, la ironía cumple un papel denunciatorio, crítico (¿qué ironía no lo hace?), pero lo importante del caso consiste en que el narrador asume, a la manera de una máscara, la perspectiva del otro al que ridiculiza.³⁹⁵ La contradicción entre la “palabra ajena” y la propia, además, pone énfasis siempre en la distancia que separa a los “justos” de la “justicia” o, dicho de diferente modo, subraya la ilegalidad con que proceden las autoridades en la serranía.³⁹⁶

Así, las acusaciones implícitas en el “juego” irónico ofrecen un marco que justifica los levantamientos campesinos, pues luego de intentar establecer un diálogo y hacer valer sus

³⁹⁵ Ese sector letrado que es objeto de burla en *Redoble por Rancas* será del todo desacreditado en *La tumba del relámpago*, como señalo en el último capítulo de este libro.

³⁹⁶ Una somera revisión de la Constitución Política del Estado Peruano (me refiero a la de 1933, vigente cuando se escribió y publicó la pentalogía) revela las incongruencias de Montenegro y de los empleados de La Cerro de Pasco Corporation en el ejercicio de la ley. El Artículo 1, por ejemplo, señala que el Poder del Estado emana del pueblo, y *se ejerce por los funcionarios con las limitaciones que la Constitución y las leyes establecen*” (El énfasis es mío). En “La guerra silenciosa”, ¿no se prueba, acaso, el poder omnímodo, caprichoso y arbitrario del juez? En el mismo tenor se orienta el Artículo 21, donde se lee: “Nadie puede ejercer las funciones públicas designadas en la Constitución si no jura cumplirlas”. Montenegro no cumple la ley, sino que la desvía en aras de sus intereses personales o los de sus allegados; utiliza su poder para violar la ley. En el Artículo 33 consta: “No son objeto de propiedad privada las cosas públicas, cuyo uso es de todos, como los ríos, lagos y caminos públicos”. La disposición es violada por La Cerro de Pasco cuando su cerco invade montañas, ríos, caminos y propiedades comunales, según se narra en el capítulo 8 de *Redoble por Rancas*. Lo mismo ocurre con los Artículos 47 (“El Estado favorecerá la conservación y difusión de la pequeña y mediana propiedad rural”), 208 (“El Estado garantiza la integridad de las propiedades de las comunidades”), 209 (“La propiedad de las comunidades es imprescriptible e inalienable [sic], salvo el caso de expropiación por causa de utilidad pública, previa indemnización”) y 213 (“La finalidad de la Fuerza Armada es asegurar los derechos de la República, el cumplimiento de la Constitución y de las leyes y la conservación del orden público”), entre varios más. Véase: *Constitución Política del Perú (29 de marzo de 1933)*, versión electrónica. Disponible en:

http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/constituciones_ordenado/CONSTIT_1933/Cons1933_TEXTO.pdf.

Aunque estos fragmentos no fueron insertados en la pentalogía, lo cierto es que el quebrantamiento de la ley es, sin duda, una constante en la pentalogía. En el último volumen de la saga el narrador no sólo denuncia el usual incumplimiento de la ley, sino que evidencia la parcialidad de ésta: “El Código Civil peruano, como todos, sirve para defender los intereses de la clase dominante. En este caso, para preservar los privilegios de los grandes terratenientes. Al amparo del Artículo 828, los hacendados del Perú se apoderaron de territorios de las comunidades. *El poseedor es reputado propietario mientras no se demuestre lo contrario*. ¿Quién podía probar, en el Perú, que un hacendado en posesión de tierras no era propietario?”. *La tumba del relámpago*, p. 84. Cursivas en el original. La disertación sobre la ley y sus efectos prosigue en el capítulo 16, titulado (no sin ironía), “Genaro Ledesma descubre que el Código Civil puede servir también para hacer justicia”, pp. 83-88.

derechos por todas las vías legales posibles sin obtener una respuesta satisfactoria (situaciones en las que se insiste en todas las novelas de la saga, pero sobre todo en las últimas entregas), ¿qué otro camino les queda a los comuneros? La ironía ampara las acciones de los personajes a la vez que, mediante la bivocalidad simula ponderar a la “justicia” para revelar al fin su defensa de los “justos”.

El segundo punto tiene que ver con la oscilante posición del narrador dentro de la diégesis. La distancia irónica es parte de un complejo artificio de proximidad/lejanía utilizado, según sea el caso, para respaldar o desacreditar una visión de mundo o las acciones de uno o varios personajes en detrimento de otros. Al igual que otra serie de estrategias textuales (la inclusión de la “Noticia”, los fragmentos periodísticos, los manifiestos del Movimiento Comunal, las canciones, los textos traducidos del quechua y la aparición de Scorza como personaje en *La tumba del relámpago*),³⁹⁷ la ironía sirve para que el narrador se desplace de un lugar de enunciación a otro y refrende la distancia que lo separa de los jueces y lo acerca a los comuneros. Por ejemplo, en el ya citado capítulo 13 de *Redoble por Rancas*, luego de que el juez Montenegro acusa a Emigdio Loro de ser favorecido por los organizadores de la rifa, el narrador describe una charla entre el Alcalde y la Directora de la escuela de la siguiente manera, que merece la pena citar *in extenso*:

Don Herón se enredaba con doña Josefina en una conversación detrás del tabladillo. ¿Qué dialogaron? ¿Don Herón le confesó su amor a doña Fina? ¿Se citaron en algún rincón del río? Se ignora. Las tinieblas cubren ese periodo. Sin revelar en el rostro el histórico enigma, don Herón y doña Fina volvieron a la tribuna.

—¿Qué números tiene usted, doctor?— preguntó don Herón, agitado.

El doctor Montenegro alargó los boletos al final de un brazo desdeñosamente extendido, mientras doña Josefina, con las mejillas arreboladas —¿le había declarado su amor, don Herón?— volvía las cosas a su sitio. (p. 88)

El narrador da cuenta de una aparente “laguna de información” en la que afirma desconocer lo que platicaron don Herón y doña Josefina. El “enigma” se resuelve en la “pasmosa buena suerte” (p. 89) que, luego del diálogo de los organizadores, premiará al doctor con diez de los sementales

³⁹⁷ Remito al lector, nuevamente, al capítulo II de este trabajo. Véase: *supra*, pp. 95-145.

sorteados. La ironía opera doblemente en este capítulo: primero, mediante la bivocalidad representada por la paremia “buena suerte”/corrupción; después, a través del supuesto misterio que rodea la conversación entre don Herón y doña Fina, pues ¿cómo explicar que un narrador en apariencia exterior a los acontecimientos —y el cual, por tanto, tiene un mayor conocimiento de ellos que los personajes— ignore los pormenores del diálogo? Bajo el sentido explícito de “las tinieblas” que oscurecen la charla se esconde, implícitamente, la componenda por cual se resolvió premiar, en lo sucesivo, a Montenegro. Lo relevante, para el caso, es que el narrador *se aleja* de los actos que implican cualquier confabulación onerosa; que se deslinda él mismo de las acciones que considera éticamente condenables; que legitima su posición a favor de los “justos” al separar su voz, mediante la distancia irónica, de la palabra y las acciones que revisten corrupción. Tal y como mencioné en otro momento, el continuo desplazamiento del narrador está encaminado a legitimar su voz y su versión de los acontecimientos como fiables y, en ese proceso, la ironía cumple un rol fundamental pues, ¿cómo no creer en quien denuncia las irregularidades y se sitúa discursivamente fuera de ellas? En todo caso, el narrador —caracterizado, según se verá en el apartado final de este trabajo, como un “cuentero”— se distancia de las componendas corruptas y con su aparente duda mantiene al lector atento y cómplice de su “juego”.

El tercer y último aspecto gira en torno a la relación que se establece entre el texto y el lector; es decir, a prestar atención al narrador “cuentero” que insta al lector virtual a no creer todo lo dicho a pie juntillas, sino a desplazar su atención para descubrir el sentido oculto (irónico) y tomar distancia de lo relatado. Hasta ahora he subrayado que la bivocalidad que caracteriza a la ironía implica el uso de la “palabra ajena” para apuntalar subrepticamente la propia. También he intentado mostrar, a través de algunos pocos ejemplos, que dicha estrategia conlleva el denuesto implícito de los dueños del poder (el juez, las empresas multinacionales, etcétera) y la correlativa denuncia de su proceder. Falta agregar que la yuxtaposición de los fragmentos irónicos con los

indicios que posibilitan el desciframiento del mensaje oculto, genera en el lector, primero, su distanciamiento hacia el sentido literal que expresa la narración,³⁹⁸ después, una vez que lee “entre líneas” y advierte la burla insinuada, una superioridad focal compartida con el narrador. En otras palabras, el lector consigue “aliarse con el ironista, colocarse también en el lugar de privilegio y *convertirse en cómplice*”.³⁹⁹

Frente a la corrupta connivencia de las autoridades representadas en la pentalogía se alza la complicidad irónica que posiciona al narrador y al lector en el mismo bando: aquel en el cual los poderosos y sus acciones son motivo de escarnio. La risa que pueden causar los pasajes irónicos de “La guerra silenciosa” filia al narrador con el lector y posiciona a ambos por encima de quienes son objeto de la ridiculización; los dos son, pues, intelectuales. Se trata de una complicidad (ética/política/ideológica/focal) “positiva” capaz de desentrañar las actitudes y acciones de quienes representan la complicidad “negativa” (deshonesta, hipócrita, abusiva).

Hasta el momento me he referido únicamente a la ironía, pero sobra decir que el espectro humorístico de la saga scorziana rebasa, con creces, los alcances de esta manifestación. Si bien las investigaciones que mencioné al principio abrieron una veta de análisis fructífera, aún falta mucho por explorar en lo concerniente a las expresiones, situaciones y personajes que tienen un registro cómico/incisivo dentro del corpus narrativo que nos ocupa. De ahí que, a manera de colofón, dedique unas breves líneas a la otra construcción verbal hermanada con la ironía: la parodia.

³⁹⁸ De acuerdo con Hutcheon, “no se podría ignorar la importancia decisiva de la intencionalidad y de la recepción del texto cuando se trata de un tropo como la ironía, el cual implica una distanciamiento obligatoria entre el lector y el texto”. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, p. 175. Se puede decir que la bivocalidad evidencia la contradicción entre dos visiones del mundo distintas y obliga al lector a separarse del texto para descifrar el “juego” irónico.

³⁹⁹ Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en María Christen Florencia, James Valender *et al.*, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, p. 92. Cursivas mías.

La parodia y la estilización

A decir de Ballart, la parodia se diferencia de la ironía debido a que incorpora enunciados provenientes de otros textos para resignificarlos. Sin embargo, y como esclarece Bajtin, el discurso paródico puede adquirir diferentes matices, pues “se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar [...] se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena”.⁴⁰⁰ ¿De qué formas de la “palabra ajena” se sirve Manuel Scorza y cómo son asimiladas dentro de “La guerra silenciosa”?

Más que a un texto específico (o a varios de ellos), las referencias intertextuales de tinte paródico en la pentalogía scorziana remiten a un estilo, a un modo convencional (lingüístico, pero también ideológico y político) de representar la realidad. Paulina Calderón advierte con agudeza que en *Redoble por Rancas* el narrador imita, por un lado, el “lenguaje pomposo-popular de las festividades”;⁴⁰¹ por otro, la “grandilocuencia de la prensa popular, generalmente cercana a los círculos de poder”.⁴⁰² Ambas manifestaciones, empero, no son sino las aristas de un sector específico del que se toman expresiones, frases y palabras para caricaturizar su horizonte sociocultural.⁴⁰³

En términos generales, bien puede decirse que la movilidad del narrador también se hace patente mediante este uso de la palabra “ajena” que asume explícitamente para luego denostarla. Eso explica por qué el narrador recurre a una serie de calificativos insultantes cuando se refiere a

⁴⁰⁰ “La palabra en Dostoievski”, p. 270.

⁴⁰¹ *El poder bajo la lente del humor en Redoble por Rancas*, p. 83. En el capítulo anterior expuse la manera en que el narrador utiliza, en aras de apuntalar su voz, el discurso periodístico, entre otros.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 85.

⁴⁰³ Las coincidencias entre la operatividad de la ironía y la parodia no son accidentales. Bajtin puntualiza que “al discurso de la parodia le es análoga toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles”. “La palabra en Dostoievski”, p. 270.

los habitantes de la serranía⁴⁰⁴ o, por el contrario, a la rimbombancia acartonada cuando da cuenta de las atribuciones de las autoridades,⁴⁰⁵ por ejemplo. Se trata, en uno y otro caso, de la falsificación deliberada de locuciones bajo las que puede reconocerse un “lenguaje común”; es decir, la manera en que cierto grupo (las autoridades/los letrados, en este caso) nombra, respectivamente, a los que están fuera o dentro de él, a lo que concibe como propio o diferente.

Bajtin ilumina esta cualidad de la parodia cuando indica que:

Ese «lenguaje común» —por regla general el lenguaje medio, hablado y escrito, de un cierto círculo— es tomado por el autor como opinión general, como la actitud verbal normal ante los hombres y las cosas, del círculo social respectivo; como el punto de vista corriente y como la valoración corriente. En una u otra medida, el autor se separa de ese lenguaje común, se aleja de él y lo objetiviza, obligando a que sus propias intenciones se refracten por medio de la opinión general (siempre superficial, y frecuentemente hipócrita) realizada en el lenguaje.⁴⁰⁶

Hay que insistir en que el andamiaje narrativo permite el reconocimiento de la objetivación o, para decirlo de otro modo, el narrador brinda (de manera semejante a lo que ocurre con el juego irónico) una serie de huellas que hacen discernible la separación que media entre su propia perspectiva y la palabra “ajena” asumida provisionalmente. Así es como los términos ofensivos que emplea para dirigirse a los campesinos revelan, bajo la lente paródica, la violencia, el odio y la discriminación a los que recurren los poderosos al nombrar a la población; mientras que la grandilocuencia y afectación con que se describe a sus integrantes revela, a contraluz, la zalamería mediante la cual se pretende encumbrarlos y atribuirles cualidades que no tienen (honradez, honestidad, respeto por el prójimo y por la ley, imparcialidad en tanto que ejercen un cargo público, etcétera).

⁴⁰⁴ “El último *lameculos* de la provincia sabía que apoderarse de esa moneda [...] significaría algo peor que un carcelazo”, (p. 66), “El doctor [Montenegro] se dirigió al coso. Abrieron calle los *hijos de puta*” (p. 83), “los *mequetrefes* de Yanahuanca rebuscaron los baúles” (p. 84), “El Prefecto que se dominaba par no abofetear al *mequetrefe*, recordó su presión [arterial]. El Prefecto, gracias a Dios, no había nacido en *esa mierda de pueblo*. Al Prefecto lo afectaba la altura” (p. 144) En todos los ejemplos citados, las cursivas son mías.

⁴⁰⁵ “Salieron a una legua para recibir al *prócer*. Don *Migdonio de la Torre Covarrubias del Campo del Moral* entró a Yanahuanca al atardecer” (p. 120), “Privada de las luces de sus más *excelsos* funcionarios, la provincia languideció” (p. 128), “El doctor Montenegro, *la gentileza en persona*” (p. 160).

⁴⁰⁶ *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, p. 118.

Si la ironía supone un contraste entre dos versiones diferentes sobre un mismo acontecimiento (la paremia “buena suerte”/corrupción), la parodia entraña, en este caso, no sólo la oposición entre dos realidades confrontadas, sino (y sobre todo) la manera en que —ya sea mediante la oralidad o la escritura— se expresa *verbalmente* tal discrepancia. El propósito de la parodia es, en consecuencia, mostrar la inadecuación de esas voces (ya sean las encomiásticas de las festividades, las de la jerga periodística coludida con el gobierno y los terratenientes, las de los mismos poderosos) cuando nombran y evalúan la realidad andina.

Por si fuera poco, el juego paródico en “La guerra silenciosa” se refrenda con la mención que hace el narrador de otras supuestas fuentes que, según sea el caso, rubrican, disienten o complementan la información que él brinda.⁴⁰⁷ La alusión es significativa si se recuerda que en la “Noticia” incluida en el segundo volumen de la saga, el autor (el M. S. que la rubrica y al cual me he referido en el capítulo anterior) insiste en que “los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate que, por enésima vez, ensangrentó las cordilleras de Pasco en 1962”.⁴⁰⁸ ¿A qué historiadores, cronistas, comentaristas o memorialistas se refiere?

Esas versiones “apócrifas” (pues no hay evidencia de que extra-textualmente existan, ni mucho menos de que expresen el discurso que el narrador les atribuye) están ahí, primero, para construir un aparente contraste o debate entre distintas versiones de un acontecimiento (siempre en tensión, pues algunas son “ingenuas” o favorables a los detentores del poder mientras que otras, más suspicaces, revelan el trasunto corrupto e injusto) y sobre las cuales se impondrá, invariablemente, la voz del mismo narrador como la más calificada, capaz de reunir las y

⁴⁰⁷ Consigno un par de ejemplos: “Y aquí se confunden las *versiones*: ciertos *cronistas* afirman [...] Otros *memorialistas* discrepan” (p. 87); “Ciertos *historiadores* afirman que tan pronto como el doctor Montenegro se enteró del desdichado fin del Cortaorejas, derramó un lagrimón [...] Los *cronistas* que motejan de lágrimas de cocodrilo los hipos del doctor, sostienen que lucía una sonrisa idéntica a la que exhibe Lucifer [...] *Contradiendo a los historiadores* que propalan que los jueces del Perú son incapaces de llorar, el traje negro se enjugó otro lagrimón” (p. 185). El énfasis es mío.

⁴⁰⁸ *Historia de Garabombo, el invisible*, p. 11.

presentarlas al lector;⁴⁰⁹ después, porque este “juego” imita una de las convenciones en que se asientan las crónicas de la Conquista y colonización: la necesidad de ratificar la verdad de lo escrito (resultante de lo visto y lo vivido, pero también de lo averiguado) por medio de la recuperación de voces autorizadas y el permanente debate con otras a las que se intenta desmentir. Así, más que una parodia, este recurso utilizado por el autor peruano coincide con lo que Bajtin denomina estilización.

El matiz diferencial consiste, a grandes rasgos, en que en la parodia prevalece un “sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena”,⁴¹⁰ es decir, la total divergencia o contradicción entre el mensaje explícito (“ajeno”) y el implícito (propio); la estilización, en cambio, muestra la “caracterización o tipicidad en relación con una persona determinada, con una cierta posición social, con una manera artística especial”.⁴¹¹ La primera remarca la hostilidad entre dos perspectivas y horizontes culturales; la segunda permite su coincidencia e incluso su fusión: se orienta “en una sola dirección que es la de su propio propósito”.⁴¹² La parodia remeda para burlarse de la palabra “ajena”; la estilización la emplea como expresión “típica” a la que rinde tributo. El uso de una y otra, por lo demás, rubrica la (hasta ahora poco explorada) versatilidad de Scorza en la apropiación de la palabra “ajena” para, según convenga, burlarse —por intermediación del narrador— de las convenciones de un estilo “típico” u homenajear los procedimientos de un género de largo aliento del que es tributario.

Aún falta saber si existe algún indicio que permita engarzar estas manifestaciones discursivas de la bivocalidad (ironía, parodia o estilización) de “La guerra silenciosa” con la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala.

⁴⁰⁹ En *La tumba del relámpago*, la voz narrativa dominante procede de un modo semejante frente a los testimonios sobre Santa Maca diseminados a lo largo de la novela. Esa voz es la de un intelectual facultado para citar, cotejar y discutir las “fuentes” de las que dispone. Véase el capítulo IV, en especial pp. 262 y ss.

⁴¹⁰ “La palabra en Dostoievski”, p. 270.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 261.

⁴¹² *Ibidem*, p. 270.

La voz del cronista en pugna con otras voces

Mucho se ha escrito sobre el tono sombrío que recorre la crónica del “príncipe” yarovilca, al punto que su reiterada expresión “y no hay remedio” se erige como la síntesis de su dolor frente al exterminio de los indios y el correlativo abuso de las autoridades (civiles y eclesiásticas). Con la finalidad de incidir en la realidad colonial —a todas luces hostil e injusta—, escribe su extensa misiva en la que se entreveran conflictivamente las convenciones discursivas europeas y otras de raigambre prehispánica; un arsenal heterogéneo destinado a la única persona capaz, según el cronista, de trastocar el “mundo al revés”: el rey Felipe III.

Basta con abrir cualquier página de la *Corónica* para descubrir que —por la dimensión de los hechos que Guaman Poma relata, por la autoridad de su destinatario, por su desesperada necesidad de ser comprendido y atendido en sus pedimentos, por las características mismas de los discursos que convergen en el libro— no hay espacio alguno para el humor. ¿Dónde, entonces, se halla el parentesco de esta obra con los fragmentos irónico/mordaces de “La guerra silenciosa”? La respuesta la ofrece, de nuevo, la maniobra escritural mediante la cual Guaman Poma incorpora la palabra “ajena” para afianzar, por un lado, su versión de los acontecimientos frente a otras crónicas y testimonios; por otro, su idoneidad como interlocutor y consejero del monarca.

Bien puede decirse que toda la *Corónica* no es sino el resultado de un permanente forcejeo escritural con las estrategias discursivas al uso (la crónica, la relación, la biografía, el sermón y otras tantas más) que opone irremediabilmente dos horizontes culturales distintos: el de los conquistadores —del cual el propio rey es el máximo representante— y el de los indios vejados a los que Guaman Poma defiende y representa. De ahí que, como bien señala Jorge L. Urioste, la tensión se evidencia incluso en el estilo del cronista, donde la influencia del quechua es

fundamental y, por tanto, algunos pasajes dan la impresión de que “parece tener una gramática propia, distinta de la del español de la época”.⁴¹³

Entre las herramientas de las que se sirve Guaman Poma destaca, en primer lugar, el uso del sermón en tanto forma retórica que persigue la *persuasión* de su auditorio. Si se tiene en cuenta que el cronista pretendía influir en el rey para que éste hiciera las reformas coloniales que dieran fin a la inhumana (y poco cristiana) explotación y aniquilación de los indios, no extraña que el sermón le permitiera, por un lado, “desplazar el problema político y su solución, a la esfera espiritual”⁴¹⁴ (es decir, apelar a un principio superior de justicia aplicable a todos por igual, incluidos aquellos que cometían, parapetados en su autoridad, abusos de diversa índole); por otro, agregar a su condición de príncipe, cacique, testigo y cronista la de predicador: erigirse como autoridad (textual y moral) calificada para interactuar con el rey y reconvenir/apostrofar a los habitantes del Nuevo Mundo para actuar, como él, bajo los designios de la fe y la virtud cristianas.

Sin embargo, el uso que hace Guaman Poma del sermón dista de ser, por llamarlo de algún modo, convencional. Tanto en la *Nueva Corónica* como en el *Buen Gobierno*, el cronista manipula la retórica eclesiástica para someterla a sus propios fines. Rolena Adorno ha consignado, con su habitual perspicacia, varios ejemplos de esta índole. En el apartado con que concluye las biografías de las *Coyas* (las esposas de los mandatarios incas), Guaman Poma se dirige a un auditorio femenino —“No os espantéys, mugeres. El primer pecado que acometió fue muger”—⁴¹⁵ para conminarlo a que no quebrante, como otrora hicieron sus antepasados incas, los

⁴¹³ “Estudio analítico del quechua en la *Nueva Corónica*”, en Felipe Guaman Poma de Ayala, *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Siglo XXI, México, 2006, p. XXVIII.

⁴¹⁴ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, Siglo XXI, México, 1982, p. 107.

⁴¹⁵ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 144.

mandatos del Dios cristiano.⁴¹⁶ Del pasaje sobresale, primero, que el cronista/predicador nomine a las mujeres andinas a través de términos quechuas, es decir, en una lengua ajena (e incomprensible) para su lector ideal;⁴¹⁷ después, que el prólogo culmine con un llamamiento en el cual está implicada la identificación del sermoneador con su “auditorio”: “Armémonos con la señal de la Sancta Crus de nuestros enemigos; líbranos Señor, de todo mal del mundo, de la carne y del demonio”.⁴¹⁸ ¿Quiénes, en el mundo colonial que Guaman Poma representa en su crónica, pueden ser aquellos citados enemigos? O, para decirlo de otro modo, ¿Quiénes encarnan el mal de la carne y del demonio sino las autoridades abusivas y corruptas que ultrajan a los indios?

Así, el cronista devenido en predicador estiliza el sermón: sin dejar de lado la enseñanza de la buena doctrina que caracteriza a esta manifestación eclesiástica, “flexiona esa voz extranjera y su textura”⁴¹⁹ para blandir los valores cristianos contra quienes, en nombre de ellos, cometen todo tipo de abusos; para transformar “definitivamente un mensaje de advertencia que viene de afuera, en una expresión de solidaridad proveniente de adentro”.⁴²⁰ Por medio de esta apropiación de la palabra “ajena”, Guaman Poma resignifica el sermón y lo encauza en la dirección de toda su carta: la denuncia. Como sintetiza Adorno:

⁴¹⁶ Recordemos que, según la argumentación del cronista, Manco Capac fue quien instauró la “idolatría” en los Andes, puesto que los habitantes del Nuevo Mundo ya eran, a su decir, cristianos, como lo confirma la llegada de “los apóstoles de Jesucristo, San Bartolomé, Santiago Mayor y por la santa crus de Jesucristo que llegaron a este rreyno más primero que los españoles”. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 1090.

⁴¹⁷ Rolena Adorno interpreta esta inserción del quechua como la asunción de una posición discursiva interior al mundo andino: “La interposición de una lengua natural en el texto escrito de otra —en este caso, del quechua en el español— constituye lo que se podría considerar una postura externa a la narración [...] Normalmente, cuando un escritor introduce un habla extranjera o irregular, ello indica que el narrador recalca lo alejado que él se encuentra de ese acto de habla, puesto que asume un punto de vista deliberadamente externo con respecto al personaje que describe [...] En la *Nueva Corónica*, sin embargo, ese mecanismo tiene el efecto contrario, puesto que la frase en lengua extranjera denota la postura interna de Guaman Poma con respecto al mundo que representa; la invocación en quechua es natural e innata, tanto para el narrador como para el personaje al que se nombra. La frase ‘A los letores mugeres...*Uaccha Uarmi*’ es un emblema de la cercanía, y de hecho, de la integración del hablante con el mundo que describe, y no un índice de la distancia que pudiera haber entre ellos”. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 103.

⁴¹⁸ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 144.

⁴¹⁹ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 103.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 105.

Además, al darle una nueva forma al estilo del sermón discursivo, a modo de adecuarlo a sus propósitos, el narrador domestica y vuelve inocua la voz externa de amenaza que acompañaba a aquel estilo. Al exhortar a su pueblo para que haga un esfuerzo colectivo para alcanzar la redención, y puesto que habla como alguien del interior del grupo que está haciendo un llamamiento a los suyos, con ello queda nulificada la fuerza extraña y paternal de las palabras que emplea. De este modo Guaman Poma se levanta en armas contra el lenguaje racista y amenazador de la literatura de la conversión. En vez de simplemente distanciarse de esa voz ajena, va más allá y la derrota, al convertirla en un llamamiento autóctono a favor de la reforma interna.⁴²¹

La tensión entre el acendrado catolicismo de Guaman Poma y su innegable anticlericalismo (resultante, este último, de las sistemáticas tropelías de los curas) se manifiesta también en la forma en que caracteriza las expresiones de los representantes de Dios en el Nuevo Mundo. En no pocos pasajes de su crónica reproduce el habla de los curas y exhibe que “no son muy desaminados la lengua de Cuzco [...] Saiendo quatro palabras: ‘*Apomuy* cauallo. *Manamiconqui*. *Padreta ricunqui*. *Maymi* soltera? *Maymi* muchachas? *Apomoy* dotrinaman”⁴²² Los extractos de sermones son insertados por Guaman Poma para exhibir las reprensiones habituales de los curas y cómo en ellas predominan el autointerés y el abuso de poder. Por si fuera poco, a esta denuncia se añaden otra serie de diálogos, como aquellos en los que los “cristianos españoles” agradecen a Dios por haberles dado varios hijos que se harán sacerdotes y “ganarán plata y nos enbiarán yndios, yndias a serbirnos”⁴²³ Frente a éstos y otros vicios y pecados, la voz del propio cronista destaca por su pulcritud moral, por su apego a la norma religiosa y su capacidad para integrar otras voces a las que, según convenga a sus intereses expositivos, avala o descalifica.

El arsenal discursivo de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* no se limita, empero, a la estilización del sermón o a la presentación del habla de españoles y curas advenedizos. A lo largo de esta extensa misiva al rey predomina una forma de articulación verbal bivocal emparentada

⁴²¹ *Ídem*.

⁴²² “¡Trae el caballo! ¡No comas! ¡Anda a ver al padre! ¿Dónde está la soltera? ¿Dónde están las muchachas? ¡Tráelas a la doctrina!”. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 624.

⁴²³ *Ibidem*, p. 550.

con lo que Bajtin denomina la “polémica disimulada u oculta”, donde simultáneamente la palabra del autor está “orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero cada aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite [...] acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aserción ajena acerca de un mismo objeto”.⁴²⁴ Es decir, la palabra de Guaman Poma está interrelacionada con la palabra “ajena” a la que constantemente rebate, sin mencionarla explícitamente. Se trata, pues, de la convención propia de las crónicas sobre el Nuevo Mundo que el autodenominado príncipe yarovilca actualiza para ofrecer una perspectiva disonante respecto a las versiones imperantes (providencialistas e imperialistas, escritas en su mayoría por españoles que expresaban posturas ideológicas, políticas e históricas encaminadas a justificar la Conquista y su posterior dominio de los nuevos territorios).⁴²⁵ La polémica oculta compromete un derrotero escritural en el que la propia enunciación está orientada hacia un diálogo con (e impugnación de) las voces difundidas y autorizadas.

Como referí en los capítulos anteriores, Guaman Poma no sólo refuta aquellas interpretaciones de la historia (las de Pedro Sarmiento de Gamboa, Agustín de Zárate, Diego Fernández, entre otras tantas más) según las cuales se emprendió, supuestamente, una “guerra justa” contra los nativos americanos, sino que acude a la lengua y las formas de expresión del dominador para ofrecer una posición particular —ya que “jamás sigue a ciegas otros textos, sino que los manipula conforme a sus propios propósitos”—⁴²⁶ en la que sobresalen su negación de la Conquista, su pugna por un gobierno autónomo, su alegato contra la estructura social, política y económica colonial que deriva invariablemente en el exterminio de los indios. El lenguaje, la voz y las

⁴²⁴ “La palabra en Dostoievski”, p. 273.

⁴²⁵ Rolena Adorno establece, como referentes cercanos de la *Corónica*, tanto en su “fuerza polémica” como en sus “métodos de articulación específicos”, los textos de Bartolomé de Las Casas y José de Acosta. Véase: *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, pp. 11-19.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 39.

formas discursivas del *otro* orientan el propio decir del cronista: funcionan como un subtexto con el que siempre está en pugna⁴²⁷ para consolidar su verdad sobre lo ocurrido en el territorio que él (y no el rey) habita, que conoce no sólo por las fuentes occidentales sino a través de formas de representación y transmisión de la memoria colectiva ajenas al sistema imperante (escrito) y, finalmente, debido a que constantemente debe validarse a sí mismo como idóneo interlocutor del monarca para quien escribe y de quien pretende recibir su mediación.

En su irrenunciable afán de ser comprendido y atendido por el rey para que éste restablezca el orden en el “mundo al revés” colonial, Guaman Poma irá, incluso, más lejos. Como si la estilización y la polémica disimulada fuesen estrategias discursivas insuficientes, el cronista habrá de añadir a su larga carta casi cuatrocientos dibujos realizados por él mismo en los que complementa, de un modo también singular, la información brindada mediante la palabra escrita.

Mercedes López-Baralt y Rolena Adorno han estudiado, con rigor y profundidad, los dibujos incluidos en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*.⁴²⁸ Es, precisamente, esta última académica quien ha resaltado que “como parte integral de su propio ‘sermón’, Guaman Poma utiliza los dibujos para agradar, enseñar y, lo más importante, para persuadir”.⁴²⁹ La pregunta no

⁴²⁷ Bajtin precisa que “en la polémica oculta la palabra ajena es rechazada y este rechazo determina la palabra del autor en la misma medida en que lo hace el mismo tema, lo cual cambia radicalmente la semántica de la palabra: junto con el significado objetual aparece otro significado orientado hacia la palabra ajena”. “La palabra en Dostoiévski”, p. 273.

⁴²⁸ López-Baralt especifica que los dibujos de Guaman Poma, “simples a primera vista, presentan sin embargo una complejidad insólita, pues siendo casi todos ellos figurativos (representan personas, cosas y situaciones reconocibles, por ser referentes a realidades concretas) con gran frecuencia son simbólicos a nivel estructural (las relaciones entre sus elementos se conciben en términos estereotipados o paradigmáticos)”. “Guaman Poma de Ayala: una insólita etnografía visual”, en *Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2005, pp. 174-175.

⁴²⁹ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 113. El cronista explica de la siguiente manera los fines didácticos e ilustrativos de sus dibujos: “Pasé trauajo para sacar con el deseo de presentar a vuestra Magestad este dicho libro [...] escrito y debojado de mi mano para que la variedad de ellas y de las pinturas y la enbinción y dibuxo a que vuestra Magestad es enclinado haga fázil aquel peso y molestia de una letura falta de enbinción y de aquel ornamento y polido ystilo que en los grandes ingeniosos se hallan”. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 10. Se puede advertir en este fragmento la *captatio benevolentiae* a la que recurre el cronista: desea, primero, compensar los posibles defectos de su obra mediante ilustraciones que hagan más fácil la lectura; después, complacer a su lector ideal de quien tiene noticia que es aficionado a la contemplación y valoración de las artes visuales. Al incluir dibujos, el cronista pareciera imitar o retomar las estrategias de los conquistadores para evangelizar a través

se hace esperar: ¿hacia dónde se orienta dicha persuasión y de qué modo se asocia con las estrategias narrativas utilizadas por Manuel Scorza en su pentalogía?

Adorno postula que “en su conjunto, los dibujos le permiten al autor imponerle al lector sus puntos de vista sobre la civilización andina como un orden social armonioso, y la colonia contemporánea como un ‘mundo al revés’”.⁴³⁰ Se trata, bajo esta perspectiva, de oponer una forma de organización social anterior, ponderada como deseable y equilibrada, frente a un presente que se exhibe como caótico e inequitativo.

El contraste entre el pasado prehispánico y el presente colonial habrá de proyectarse, dentro de esta crónica, en la forma en que se interrelacionan el lenguaje verbal y el pictórico, puesto que los dibujos de Guaman Poma no sólo forman parte de un conjunto prioritariamente textual, sino que ellos mismos están plagados de descripciones y acotaciones. Como observa López-Baralt, “paradójicamente, la imagen parece insuficiente en un texto que de ella depende, y requiere en el interior mismo de su espacio visual la presencia de la palabra [...] De los 398 dibujos del manuscrito de 1189 páginas del autor andino sólo hay uno que no contiene etiquetas verbales”.⁴³¹ Si bien las imágenes cumplen la función primordial de ilustrar el fragmento que las incluye, la yuxtaposición del lenguaje pictórico y del escrito no está exenta de tensiones. Al respecto, Rolena Adorno ha remarcado que, en muchos casos, “la presencia de un dibujo neutraliza o domestica la estridencia de su correspondiente expresión verbal, creando una *distancia irónica* entre la imagen y la prosa, puesto que los respectivos mensajes entran en conflicto”.⁴³²

de la representación iconográfica. Por otra parte, si bien es cierto que los dibujos e ilustraciones eran elementos recurrentes en la instrucción cristiana de los siglos XVI y XVII, no hay que olvidar que, como recuerda Adorno, las representaciones visuales también formaban parte importante en la tradición cultural prehispánica, como lo demuestra la ponderación que le daban los incas a los *qillqakamayuq*, encargados de registrar, mediante dibujos, los acontecimientos relevantes.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 116.

⁴³¹ *Guaman Poma, autor y artista*, p. 74.

⁴³² *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 116. El énfasis es mío.

Aunque la relación entre la palabra y la imagen no se reduce al contraste advertido por Adorno,⁴³³ lo cierto es que éste no sólo es bastante recurrente, sino que también ofrece, de un modo análogo al de la bivocalidad contenida en las expresiones de “La guerra silenciosa”, la oposición de dos perspectivas y dos acentos. Uno de los casos más notables puede hallarse en las ilustraciones mediante las cuales Guaman Poma representa, en extensos apartados del *Buen Gobierno*, a las autoridades coloniales: curas, corregidores, encomenderos y visitadores. Y aunque los retratos presentan a estas figuras como distinguidas, el texto que los sucede denuncia los atropellos y excesos que cometen cotidianamente contra los indios.

Según Rolena Adorno, esta discrepancia entre lo verbal y lo pictórico tiene dos posibles causas: la primera tiene que ver con la inclinación del cronista por preservar la doctrina de la imitación estética, que priorizaba “retratar visualmente a los funcionarios coloniales más directamente responsables del bienestar de los andinos, no como él afirma que *eran*, sino como *debieran* de haber sido”;⁴³⁴ la segunda tiene en cuenta al destinatario principal de su libro, el rey, razón por la cual evita (al menos en sus ilustraciones) reiterar sus acusaciones.⁴³⁵ Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que la dignidad de las autoridades —discernible en la vestimenta, la posición y otros elementos, como los símbolos religiosos— desentona con las severas acusaciones que, mediante la palabra, emite Guaman Poma de Ayala. La distancia irónica consiste, precisamente, en la falta de correspondencia entre ambos registros: el pictórico y el escrito. Por si fuera poco, si se atiende que las imágenes anteceden a la narración habrá de notarse

⁴³³ El análisis de la iconografía en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* ha merecido la atención, desde distintas e interesantes aristas, de Nathan Watchel, Juan M. Ossio y, sobre todo, de Mercedes López-Baralt y Rolena Adorno.

⁴³⁴ *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, p. 117.

⁴³⁵ Adorno puntualiza que la renuencia de Guaman Poma a exhibir en sus dibujos los vicios de los principales funcionarios coloniales “parece ajustarse a un respeto premoderno por la autoridad, que fue característico del orden absolutista del siglo xvii [...] Bajo una perspectiva de esta índole, se critica a la sociedad pero nunca se atacan sus fundamentos, y Guaman Poma sigue la regla, ya porque demuestre un respeto al estilo europeo por la monarquía, o ya porque se adhiera a una de las creencias andinas en cuanto al carácter cosmológico de la dirigencia política”. *Ibidem*, pp. 117-118.

que, el retrato visual pondera a los dirigentes, tanto civiles como religiosos, para luego condenar sus vicios y abusos. Mercedes López-Baralt resume este trocamiento de valores al indicar que “nuestro cronista crea jerarquías para de inmediato subvertirlas”,⁴³⁶ o en otras palabras, engrandece a los representantes del rey en el Nuevo mundo sólo para hacer más grande su caída. Así, la distancia que media entre cómo debían de ser y cómo realmente son, entre lo estipulado por la ley y la forma en que ésta es omitida o desviada, ¿no es, acaso, similar a la que utiliza el narrador de “La guerra silenciosa” para alabar la “buena suerte” del Doctor Montenegro o dar cuenta de las triquiñuelas y abusos de los funcionarios del Estado en la serranía peruana?

Por si fuera poco, el contraste referido no sólo es perceptible entre el texto y las ilustraciones de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*: dentro de estas últimas es posible advertir la pugna entre un mensaje explícito y otro implícito. De nuevo, las observaciones de López-Baralt resultan imprescindibles para comprender que la mayoría de las imágenes responden a una forma compositiva cuyos valores son distintos de los que definen al arte pictórico occidental/europeo: el sentido oculto en los dibujos de Guaman Poma está articulado a través “de un código no-mimético: relacional o posicional. Este complejo sistema icónico impone al lector dos lecturas distintas del texto visual: una que sigue los eventos de la narración pictórica, y otra, más cuidadosa, que atiende el mensaje simbólico que subyace en cada dibujo”.⁴³⁷ Este sistema paralelo de composición visual está basado en la dualidad que caracteriza, tanto social como simbólicamente, al modelo dual y tradicional de la cultura andina: *hanan*/arriba y *hurin*/abajo, que le sirve al cronista “para organizar el espacio en sus dibujos, cargando de connotaciones

⁴³⁶ Guaman Poma, *autor y artista*, p. 25.

⁴³⁷ “Guaman Poma de Ayala: una insólita etnografía visual”, p. 175.

éticas posiciones contrastivas: centro/periferia, arriba/abajo, derecha/izquierda. Colocar a un personaje en una u otra de estas posiciones significa implícitamente juzgarlo”.⁴³⁸

Para decirlo de otro modo, las ilustraciones de Guaman Poma esconden un sentido cifrado y organizado bajo parámetros distintos a los imperantes y, en consecuencia, ajenos a los de su principal destinatario: Felipe III. Lo que interesa subrayar, para el caso, es la dirección de tales mensajes ocultos, pues conllevan una reinterpretación incisiva y denunciatoria sobre la realidad colonial y la concomitante reivindicación de los vencidos, de tal suerte que, cuando, por ejemplo, el cronista y dibujante representa a un matrimonio español, inserta una serie de indicios que rubrican su lascivia;⁴³⁹ cuando ilustra las comilonas en que se reúnen autoridades insinúa la violencia sexual que prevalece contra las mujeres en el virreinato peruano;⁴⁴⁰ y cuando retrata escenas en las que los españoles ejercen abusos de distinta índole contra los indios, sitúa a éstos en el lugar que, de acuerdo con la simbología andina, corresponde a la noción de *hanan*, es decir,

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 177. La investigadora ofrece varios ejemplos en los que una lectura a partir del sistema simbólico andino ofrece connotaciones distintas a las que, a primera vista, traslucen los dibujos. Consigno sólo uno de ellos: “el más violento de todos, la ‘Mala confición’, en el que un cura español patea sonriente a una india preñada por él, que de rodillas y llorando le confiesa sus pecados. Al situar a la mujer andina en el lugar privilegiado del *hanan*, Guaman Poma la rescata para siempre de la victimización, devolviéndola a la dignidad de su humanidad lastimada. Y, de paso, castiga silenciosamente al español, que queda relegado a la posición subordinada de *hurin*”. *Ibidem*, p. 181. Rolena Adorno, además de suscribir los asertos de López-Baralt. Agrega que el enfoque mediante el cual el cronista representa el ámbito político es “irónico”, pues “la figura andina, que se coloca en la situación predilecta, la *hanan*, es la víctima, y no el señor. Al mismo tiempo, a los colonizadores se les niega la prerrogativa política; el espacio *hahan* que por derecho ocupaba el Inca o los otros señores étnicos, queda vacío a causa de que éstos han sido ejecutados por mano de los invasores extranjeros. Tales dibujos constituyen la manera en que Guaman Poma plantea visualmente su tesis de que el mundo está de cabeza”. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, pp. 141-142.

⁴³⁹ López-Baralt indica que “uno de los dibujos más explícitos e insistentes en la señalización sexual que hacen los movimientos y las posiciones de las manos es aquel titulado ‘Españoles de los talles y estaturas’, que encabeza la sección en que Guaman Poma ofrece una suerte de tipología morfológica de filiación hipocrático-galénica. Esta pareja de españoles ‘gordos y grandazos’ aparece entregada a un diálogo gestual candente. El varón hace con la mano la figa (gesto grosero alusivo al coito) a la mujer, y ésta le contesta ofreciéndola una rosa, también símbolo (más delicado) del sexo femenino. Y, por si cupiera alguna duda del sentido de este intercambio mudo, otros gestos confirman el mensaje de los primeros: él aprieta con la otra mano la empuñadura de su espada, colocada en posición de falo erecto, y ella apoya suavemente la mano libre sobre su sexo. El dibujo produce así un significado que no está contenido en el texto verbal que le sigue, y es que a la denuncia del carácter flojo, pusilánime y glotón de este tipo humano se añade visualmente su inclinación a la lujuria”. “Guaman Poma de Ayala: una insólita etnografía visual”, 192.

⁴⁴⁰ La misma López-Baralt dedica un extenso pasaje al estudio del contenido sexual en los bodegones de la *Primer Nueva Corónica y Gobierno*. *Ibidem*, pp. 181-206.

a la superioridad (moral, en este caso) de las víctimas, lo cual puede interpretarse como una adhesión étnica, social y política con ellos.⁴⁴¹

En suma, el caos colonial sitúa, en extremos diametralmente opuestos, al presente encarnado por el rey y al pasado que Guaman Poma defiende y representa. Empero, y como he dicho antes, a través de la escritura (es decir, de la estilización del sermón y de la polémica disimulada) y del lenguaje pictórico (en yuxtaposición con la palabra o incluyendo mensajes encubiertos, sólo discernibles mediante un sistema de interpretación distinto del convencional/occidental), el cronista intenta, desesperadamente, convencer al monarca de la necesidad de transformar las condiciones de vida de sus coterráneos indígenas al tiempo que pretende, mediante su texto, reivindicarlos.

Las similitudes entre la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* y “La guerra silenciosa” de Scorza son, también en este rubro, relevantes: en ambas obras es notoria la recurrencia de discursos doblemente orientados, capaces de articular la perspectiva (sea textual o visual) propia y ajena. Los distintos matices en el tratamiento de la palabra del otro echan luz sobre la proximidad o lejanía que, según sea el caso, asume cada narrador hacia expresiones distintas de las suyas.

La estilización del discurso cronístico en “La guerra silenciosa” sirve para contrapuntear una serie de versiones sobre los acontecimientos que remite a la forma de argumentación de obras como la de Guaman Poma de Ayala, al mismo tiempo que pretende certificar la veracidad que el narrador atribuye a su propio relato en detrimento de las otras fuentes a las que rebate.⁴⁴² Se trata, en suma, de asimilar las convenciones de la crónica para apuntalar su voz como la más idónea,

⁴⁴¹ “En los dibujos donde el cronista presenta cualquier tipo de confrontación entre españoles e indios, estos últimos están casi siempre a la derecha del eje implícito, mientras que los primeros están a su izquierda. La mayoría de estos dibujos presenta escenas de maltrato de los españoles hacia los indígenas [...] Así, bien mirado, el material gráfico del autor andino no debe producir tan sólo la desolación y el pesimismo que su nivel literal denota, sino, a la vez, esperanza de reivindicación, connotada estructuralmente”. *Ibidem*, pp. 180-181.

⁴⁴² Tal y como ocurre con la polémica disimulada, en el caso de la *Corónica*.

informada e indiscutible, tal como hace el autodenominado príncipe yarovilca cuando recurre al sermón y lo estiliza para brindarle a su enunciación y, por ende, a sí mismo, la autoridad necesaria para dirigirse al rey. En uno y otro caso, el uso de la palabra “ajena” consiste en aprovechar las características que la crónica y el sermón ofrecen (en tanto expresiones legitimadas) para orientarlas hacia sus fines particulares, que tanto en “La guerra silenciosa” como en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* están íntimamente ligadas, por un lado, a la consolidación de la idoneidad y la veracidad que el narrador se adjudica; y por otro, a la denuncia de los abusos cometidos contra los sectores sociales (los indios y los campesinos andinos) a los que defiende.

Si en la estilización el narrador sigue las pautas de la palabra “ajena” sin entrar en conflicto con ella, la distancia irónica (y en el caso de la pentalogía, también paródica) subraya la tensión entre la perspectiva del cronista y la del otro: aquél que es el blanco de la burla o degradación. En suma, en los dos textos que nos ocupan la visión “ajena” está, como refiere Bajtin, “objetivizada”, es decir, sometida a la nueva interpretación que el propio discurso le brinda. Manuel Scorza y Guaman Poma se apropian de las formas convencionales —ya textuales, ya pictóricas— mediante las que los detentores del poder se expresan y las subvierten: así, consiguen doblegar (o, como refiere Rolena Adorno, “domesticar”) la violencia que, tanto implícita como explícitamente, suponen estas manifestaciones, a la vez que exhiben su inadecuación a la realidad andina y, en consecuencia, su parcialidad e inoperancia.

Al incorporar el discurso del dominador para distanciarse de sus aseveraciones, el narrador consigue cuestionar las nociones pretendidamente homogeneizadoras, equitativas y unificadoras del sistema imperante: es así como se patentizan las fisuras, en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, del régimen colonial, amparado en los valores cristianos que no se cumplen, sino que se desvían para beneficiar a los españoles, ya se trate de representantes del poder eclesiástico o

administrativo; y en “La guerra silenciosa”, las nociones de Patria, de igualdad y apego a la ley que sirven sólo a un sector social y ratifican el abuso contra los sectores minoritarios y alejados —geográfica, política, social, económica e ideológicamente— de los centros de poder (los campesinos de la serranía peruana, en este caso).

Si bien es cierto que el grado de disimulación ostensible en la obra de Guaman Poma es mayor —debido al destinatario específico de su crónica y la realidad sobre la que ésta deseaba incidir— al que presenta Manuel Scorza (quien, como ya lo he mencionado, busca aliarse con el lector para burlarse de los poderosos), también lo es que la yuxtaposición del lenguaje escrito con el lenguaje pictórico en la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* constituye un caso excepcional y fascinante de la diversidad de recursos concitados para hacer valer su denuncia. Y aunque “La guerra silenciosa” no contiene ilustraciones como las que dibujó Guaman Poma de Ayala, varios fragmentos significativos de la pentalogía pueden interpretarse bajo la composición dual de *hanan* y *hurin*: el más inmediato, evidente y reiterado, por ejemplo, lo ofrece la oposición (geográfica, pero también visual) entre el mundo presentado como superior de la serranía peruana y el inferior de la costa. A través de este posicionamiento, Scorza invierte la carga semántica que habitualmente sitúa, dentro del ámbito cultural peruano, a la costa (y con ella a Lima, la capital, y al entorno citadino) por encima de la zona andina, considerada como periférica, atrasada e indigna de interés. Otro caso no menos relevante está contenido en el ya mencionado inicio de *Redoble por Rancas*: aquél capítulo en el que se relata lo acontecido con la “celeberrima moneda” que el juez Montenegro deja caer accidentalmente en la plaza de Yanahuanca. Al igual que en los dibujos de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, este pasaje trasluce, con similar distancia irónica, el trocamiento —espacial, para el caso— del orden o, en otras palabras,

el “mundo al revés”⁴⁴³ suscitado por los abusos de los detentores del poder: el “sol” alrededor del que se organiza la vida cotidiana de la comunidad no es más el astro rey, otrora tenido por deidad (*Inti*) y situado en el hemisferio superior (*hanan*), sino una moneda, “teóricamente equivalente a cinco galletas de soda o a un puñado de duraznos” (p. 16), signo inequívoco del valor monetario que determina las relaciones sociales, y que ahora yace en el suelo, es decir, en la parte inferior (*hurin*).

La distancia irónica que prevalece en la obra de ambos autores refrenda permanentemente su superioridad focal y moral (en vista de que los narradores están situados *fuera* de la esfera corrupta de los poderosos y son, por tanto, capaces de desenmascarar los abusos de éstos), al tiempo que textualmente insiste en una serie de “posiciones contrastivas” —como las denomina López-Baralt— que implican siempre el cuestionamiento del orden jerárquico imperante. Dicho de otro modo, la distancia irónica lleva a cuentas la oposición entre lo “real” (el mundo representado en el que imperan los atropellos, la colusión entre los gobernantes y la arbitrariedad) y lo “deseable” o “ideal” (una forma de organización social en la que tales abusos no existan, enarbolada, primero, por la propia pulcritud moral y denunciatoria del narrador; después, por los personajes a los que defiende y cuyas características son positivas: los “yndios” y los comuneros, según sea el caso). El *hanan* o nivel superior —en términos políticos y sociales, antes que pictóricos— está, entonces, ocupado por aquéllos que deberían, por sus múltiples y reiterados vicios, ubicarse en el *hurin* o espacio inferior; a los “justos”, como denomina Scorza a los protagonistas de las luchas campesinas que relata, les correspondería ocupar el lugar que tienen

⁴⁴³ Inversión del orden que habrá de intensificarse en los sucesivos volúmenes de “La guerra silenciosa”, hasta culminar en “los cataclismos que amenazaron con rajarse el mundo”, descritos al inicio de *La tumba del relámpago* y que auguran el resurgimiento de Inkarrí y, con él, el comienzo del Pachakuti, que augura la revolución campesina dirigida por Genaro Ledesma. Véase: *infra*, pp. 251 y ss.

los representantes de la ley, “la justicia”.⁴⁴⁴ En vista de que tal inversión resulta, en términos pragmáticos, imposible, tanto “La guerra silenciosa” como la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* plantean, desde la representación literaria, una posible salida: la transformación de ese orden mediante el pacto irónico establecido entre el narrador y el lector, que posiciona a los dos en un nivel superior (*hanan*) al de las autoridades que son objeto de escarnio (*hurin*).

La burla irónica forma parte, en consecuencia, de un juego “serio” antes que festivo.⁴⁴⁵ ataca la jerarquía dominante para establecer otra, proporcionalmente contraria. Es aquí donde la potestad del narrador, refrendada lo largo de todo el relato, resulta redituable en términos tanto políticos como ideológicos, pues ¿no es él, acaso, quien incorpora la voz del letrado y la muestra como inadecuada y falaz; quien se construye textualmente como el agente idóneo, moralmente íntegro e insustituible para dar a conocer los acontecimientos; quien, mediante la distancia irónica, se aparta de las acciones y personajes corruptos y los juzga negativamente; quien propone otro orden posible en el cual tanto él como el lector ocupan una posición privilegiada y mayor que la de aquéllos? La burla irónica constituye, a grandes rasgos, una forma efectiva de persuasión⁴⁴⁶ que pretende incidir en el lector para orientarlo, al mismo tiempo, contra la forma de dominación imperante y a favor de los sectores subalternos por cuya reivindicación pugna y defiende mediante la escritura. La burla es un arma de lucha, el filón por el que se sugiere otro mundo posible.

⁴⁴⁴ Bajo esta lógica puede interpretarse también el desenlace de *Redoble por Rancas*, en el que los campesinos muertos conversan bajo tierra. Pese a ser asesinados y hallarse en el subsuelo, estos comuneros poseen una superioridad moral mayor a la de los vivos.

⁴⁴⁵ Este es uno de los aspectos que obligan a deslindar las expresiones risibles de la pentalogía (y de paso las de la *Corónica*) de la “risa carnavalesca” definida por Bajtin: mientras que ésta se vuelca, en un momento u otro, sobre quien la ejerce y “escarnece a los mismos burladores”, el “autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone”. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 17.

⁴⁴⁶ De ahí que el sermón sea tan importante para Guaman Poma: no sólo era la forma discursiva predominante durante la Colonia, sino que también permitía la enseñanza de la “buena doctrina”, es decir, la amonestación y reconversión del auditorio y su ulterior conversión a la causa expresada por el predicador.

CAPÍTULO IV
LA POÉTICA CONCRETA DE “LA GUERRA SILENCIOSA”

“Yo creo que uno de los méritos de mis novelas, si alguno tienen, es el de haberme eliminado yo para dar la palabra a los que están aquí”.

Manuel Scorza

En este último fragmento me propongo encarar uno de los aspectos medulares (y hasta ahora sólo perfilado) de la propuesta narrativa de Manuel Scorza: la manera específica en que “La guerra silenciosa” figura, en términos artísticos, la posibilidad —o, por lo contrario, la cancelación— de diálogo sociocultural con el *otro* (el indio o, si se quiere, el campesino de la serranía al que el novelista peruano pretendió visibilizar y “dar voz” a través de sus cinco libros). Los alcances de tal empresa son fundamentales si se desea, como es el caso, no sólo destacar la singularidad de “La guerra silenciosa” respecto de otras obras con las que se le ha emparentado (desde *El mundo es ancho y ajeno*, pasando por *Los ríos profundos* y hasta llegar a *Cien años de soledad*), sino también dilucidar cómo es que la pentalogía actualiza, reformula y resuelve textualmente las tensiones —sociales, políticas, históricas, culturales y, desde luego discursivas— derivadas de la representación de un referente ajeno al ámbito al que pertenecen el autor, la misma obra y el lector.

El desafío crítico esbozado en este capítulo estriba en añadir a los hallazgos ya realizados sobre la densidad del parentesco entre la pentalogía y la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* la imperiosa indagación acerca de cómo es que la obra de Scorza expresa —de manera

particular—la posibilidad de diálogo y apertura hacia ese *otro* que forma parte del referente y al que, desde un horizonte cultural distinto, interpelan el propio texto y su sistema de producción y consumo.

La pregunta no se hace esperar: ¿qué elementos y herramientas resultan útiles para estudiar los alcances y los rasgos distintivos de este potencial encuentro con el *otro*? Pese a que fueron formuladas en un momento diferente y en relación con literaturas de distinta índole y procedencia (las europeas), las contribuciones de Mijaíl Bajtin —cercanas a los aportes de Antonio Cornejo en lo que concierne a la primacía conferida al nexo entre el universo social y el literario— pueden echar luz sobre la orientación de la palabra propia y ajena en “La guerra silenciosa”.

No está de más aclarar que la hondura de este diálogo sociocultural no puede reducirse, como sugeriría una lectura apresurada, a las intervenciones formales (es decir, “marcadas” en tanto diálogos) de los personajes que aparecen en la representación novelesca.⁴⁴⁷ Para el teórico ruso, la novela es “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje”,⁴⁴⁸ lo cual trae a cuentas que la palabra expresada en la ficción narrativa no es neutra, ni única ni pura;⁴⁴⁹ por lo contrario, esa palabra está viva —es decir, cargada histórica y socialmente de sentido, atravesada por las intenciones y valoraciones que los distintos sectores sociales le imprimen— y siempre en *diálogo* o interacción con la palabra ajena.⁴⁵⁰ Para decirlo de otro modo, la novela, según Bajtin, acoge el plurilingüismo social (“la babilónica mezcla de lenguajes que se manifiesta en torno a

⁴⁴⁷ De ahí que Bajtin denuncie que “El diálogo sólo se ha estudiado como forma compositiva de la estructura del habla, y se ha ignorado casi siempre la dialogización interna de la palabra [...] que impregna toda su estructura, todos sus estratos semánticos y expresivos”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, p. 97.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁴⁹ “Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena”. *Ibidem*, p. 96.

⁴⁵⁰ “La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella”. *Ídem*.

cualquier objeto”)⁴⁵¹ y lo resignifica artísticamente.⁴⁵² Estas consideraciones resultan, sin duda, valiosas para acercarse a obras como las que nos ocupan, marcadas por el choque de dos culturas disímiles y en las que, acaso, sea dable hallar una apertura hacia la alteridad.

Para saber si tal apertura está representada en “La guerra silenciosa” se hace indispensable, primero, considerar la unidad de cada volumen y su lugar dentro del conjunto novelístico; después, establecer una eventual interpretación sobre el derrotero que siguen los cambios efectuados de un libro al otro. Más que procurar la constatación (o refutación) de las declaraciones de Scorza o de las conclusiones de la crítica acerca de la “evolución” de la saga, el objetivo es entrever si en el curso de los acontecimientos hacia su conclusión, la imagen del mundo indígena que aparece en cada novela consigue escapar a la tipificación que conlleva la distancia entre el referente y las otras instancias de representación.

Redoble por Rancas: *el libro hablante*

Tomás Escajadillo, acaso el pionero y más entusiasta investigador de “La guerra silenciosa”, ha insistido en la continuidad de ciertos elementos en las cinco novelas y sostiene que Scorza, “sin abandonar radicalmente las maneras narrativas de los primeros volúmenes, ha continuado con éxito, perfeccionándolo, cambiando algunos procedimientos pero manteniendo otros, un mismo

⁴⁵¹ *Ídem.*

⁴⁵² Como señala Françoise Perus, “resulta de primordial importancia no confundir el dialogismo inherente a los enunciados y los géneros ligados a la actividad práctica y a los intercambios verbales asociados con ella, con su reelaboración y reorganización en el plano de la ficción [...] Ciertamente, la novela y el cuento pueden figurar, en su propio seno, varias de las formas de los intercambios verbales primarios o coloquiales al uso, y dar así la impresión de que no hay diferencia sustancial entre el mundo real y el de la ficción. Sin embargo, estas formas y los enunciados que le corresponden están ahí como *representados* —esto es, *objetivados*—, y su sentido y su valoración dependen de las correlaciones que el texto —el enunciado ficticio— establece entre todos ellos, tanto en el plano del estilo como en el de la composición”. “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”, en *Tópicos del Seminario*, 21, Enero-junio, 2009, Editorial Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 183. Bajtin considera que el plurilingüismo social es imposible sin la vastedad de lenguajes y géneros verbales que comprenden la actividad humana, y distingue los primarios (cotidianos y vinculados a la vida práctica) de los secundarios (que asimilan los primarios y los interrelaciona en su interior). La literatura forma parte de los segundos.

modo básico de contar las epopeyas de las luchas campesinas”.⁴⁵³ Al final de este capítulo podremos constatar si, como señala el crítico, hay un “modo básico de contar” en la pentalogía, ligado a la composición de las novelas antes que al asunto que de manera explícita las hilvana. Antes, empero, resulta imperioso destacar que el libro inaugural, *Redoble por Rancas*, orienta no pocas de las vetas hermenéuticas hasta ahora abiertas o vigentes sobre “La guerra silenciosa”, entre ellas una de las más importantes: la que atañe a la representación de la oralidad y la escritura.

El sonido y la voz: ¿huellas del mundo andino?

Del mismo modo en que la crítica ha insistido en la confrontación entre sectores o “bandos” socioculturales diferentes en “La guerra silenciosa”—los campesinos frente a los detentores del poder político y económico—, también ha identificado y opuesto dos formas de representación disímiles en el corpus novelístico: una que conserva o reproduce la sonoridad/oralidad del mundo andino y otra que representa la escritura y, con ella, a la cultura occidental. En tal dirección se orientan las indagaciones de Oswaldo Estrada, quien concluye que Scorza “construye un universo diglósico que conserva la oralidad indígena así como el lenguaje propio de los letrados”.⁴⁵⁴

La tensión entre voz y letra es, en el caso de las literaturas latinoamericanas (en general) y de las heterogéneas (en particular), fundamental, en la medida en que no sólo implica la diversidad de mecanismos de producción de sentido y de interpretación de la realidad, sino la implantación violenta de un sistema en detrimento del otro, como ha demostrado Antonio Cornejo Polar en su lúcido estudio sobre el “diálogo” entre el Inca Atahualpa y Vicente Valverde en Cajamarca.⁴⁵⁵

⁴⁵³ “Scorza antes de la última batalla”, p. 188.

⁴⁵⁴ “Problemática de la diglosia ‘Neoindigenista’ en *Redoble por Rancas*”, p. 158. Para el autor, la diglosia consiste en la presencia de rasgos de oralidad en un texto literario al que califica como heterogéneo o transculturado.

⁴⁵⁵ El académico puntualiza que “lo esencial es, entonces, que la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible

Como señala el propio Cornejo, el (des)encuentro entre las dos culturas ocurrido en 1532 contiene —en potencia, al menos— las complejas discordancias y los entreveros de la literatura producida en el área andina. De ahí que la revisión detenida de la figuración de la voz y la letra en *Redoble por Rancas* resulte útil para vislumbrar si algunas trazas de la oralidad y la sonoridad andinas perviven (y de ser así, cómo lo hacen) en el enunciado novelesco.

En este tenor, vale la pena cuestionarse si, como asevera Estrada, en *Redoble por Rancas* “la voz narrativa deja que *escuchemos* una *serie de sonidos* que, poco a poco, se convierten en ‘la música de fondo’ (Bakhtin) de un sector social distinto a la clase dominante”.⁴⁵⁶ El título de la novela —con su alusión al “toque vivo y sostenido que se produce hiriendo rápidamente el tambor con los palillos”⁴⁵⁷— y los nombres de algunos capítulos (como el primero, “Donde el zahorí lector *oirá hablar* de cierta celeberrima moneda”) constituyen, según el investigador, las primeras evidencias de “las huellas auditivas del mundo andino”.⁴⁵⁸ Sobra decir que entre la voz y cualquier otro sonido (vinculado o no al entorno serrano) hay una brecha considerable que, al parecer, para Estrada es irrelevante. Lo que sí consigna es la convergencia entre estos rasgos de “sonoridad” y la “letra del opresor”,⁴⁵⁹ mixtura de la cual infiere la supuesta “hibridación” de los lenguajes y, en consecuencia, el dialogismo sociocultural.

Pese a que el artículo de Estrada tiene el mérito de ser el primero en prestar atención a las posibles interrelaciones entre la palabra escrita y la voz en “La guerra silenciosa”, el análisis propuesto tiende al esquematismo y a la simplificación de la pugna entre los elementos representados. Así como la figuración literaria de campesinos que “hablan” no implica,

fuera el poder. El libro en concreto, como queda dicho, es mucho más fetiche que texto y mucho más gesto de dominio que acto de lenguaje”. *Escribir en el aire*, pp. 37-38.

⁴⁵⁶ “Problemática de la diglosia ‘Neoindigenista’ en *Redoble por Rancas*”, p. 158. Las cursivas son mías.

⁴⁵⁷ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión electrónica, s. v. “redoble”. <https://dle.rae.es/?id=VZC9xz3>.

⁴⁵⁸ “Problemática de la diglosia ‘Neoindigenista’ en *Redoble por Rancas*”, p. 159.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 161.

necesariamente, que la obra establezca un verdadero diálogo sociocultural con el mundo del *otro* andino, las referencias a la sonoridad y a la oralidad en la pentalogía tampoco deben, sin más, asociarse a un universo de representación o a un sector social distinto al occidental. De ahí que sea indispensable considerar que “los ecos del campo, los bramidos de los animales, la voz de la gente andina y costeña, el sollozo de los campesinos entreverado con la letra hueca de un Himno nacional”⁴⁶⁰ han sido separados de su instancia habitual y formalizados dentro del corpus textual y, por tanto, son palabra, manifestación escrita antes que sonido.

La “sonoridad” y la “voz” asociadas, según Estrada, al mundo andino no constituyen, por sí mismas, evidencia alguna de un verdadero diálogo con el *otro*. Pese a las reminiscencias sonoras insinuadas en el título de la novela y en el encabezado del capítulo inicial,⁴⁶¹ el “zahorí lector” no accede al redoble del tambor; nunca *escucha*, sino que *lee* el relato —muy peculiar, por cierto, como intentaré mostrar líneas abajo— del narrador en el que la sonoridad está *enunciada* antes que *representada*. Leemos, por ejemplo, que “una moneda de bronce se deslizó del bolsillo derecho del pantalón, rodó *tintineando* y se detuvo en la primera grada” (15. Cursivas mías), pero el tintineo no llega a nosotros porque el narrador se levanta (es decir, interfiere) entre ese ruido y el lector; su mediación es palmaria.⁴⁶² El tintineo, al igual que otras tantas huellas acústicas vinculadas, según Estrada, con “las redes auditivas del mundo andino”⁴⁶³ y “el mundo oral del

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁶¹ Este primer apartado fue publicado antes de manera independiente y ha formado parte de distintas antologías como un “cuento”. Una primera versión apareció bajo el título de “Cierta célebre moneda”, en *Cuadernos Semestrales del Cuento*, vol. 3, núm. 5, 1969, pp. 35-38. Más tarde, Julio Ortega lo integró en *Imagen de la literatura peruana actual, 1968*, vol. 2, Editorial Universitaria, Lima, 1971, pp. 63-75; Javier Sologuren en *Antología general de la literatura peruana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp. 467-473; y Ricardo González Vigil en *El cuento peruano 1968-1974*, Ediciones Copé, Lima, 1984, pp. 235-244. Por lo demás, este capítulo condensa y anticipa varios de los atributos presentes en el resto de la novela y, por tanto, no puede ser considerado, como sostiene Dunia Gras, un apartado “autónomo, con estructura de cuento”. “Introducción”, p. 158, n. 23.

⁴⁶² La interpretación aquí propuesta es opuesta a la de Oswaldo Estrada, quien asegura que “cuando leemos que al juez Montenegro se le cayó un sol de bronce en la plaza del pueblo, también escuchamos el melodioso tintineo de esta moneda”. “Problemática de la diglosia ‘Neoindigenista’ en *Redoble por Rancas*”, p. 158.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 159.

oprimido”,⁴⁶⁴ no logra desprenderse de la palabra —del universo de representación— del narrador.

En suma, el “efecto de oralidad” recorre la novela ya sea bajo la forma del chisme o del rumor; ya como ruidos asociados a la vida en la serranía; o ya como alusión a la (in)capacidad de los personajes para dialogar (es decir, para hablar y escucharse unos a otros). Insisto en que se trata de un “efecto de oralidad” o de la “huella” de la voz y no de su manifestación directa porque el lector sabe, a través del narrador, que es de boca en boca como se transmiten las noticias pero, por decirlo de algún modo, aquél no *escucha* el chisme ni forma parte del circuito que tiene acceso a la información; porque accede a los sonidos “del referente” por intermediación del narrador; y porque sobre los personajes que “hablan” (o no) y “escuchan” (o no) se erige una voz ineludible.

El “efecto de visualidad”

Esta fingida sonoridad es paralela a otro “efecto” más que despliega el narrador: el de “visualidad”, asociado a la proyección de *imágenes* que orientan las relaciones entre los personajes y sitúan de un modo específico al lector frente a lo relatado. Una vez más, el primer capítulo puede ilustrar este “efecto” al que me refiero. Aunque el título del apartado sugiere, como dije antes, que el lector “oír hablar” del célebre “sol” que se le cayó al juez Montenegro en la plaza de Yanahuanca, lo cierto es que el narrador pone el énfasis no sólo en el intercambio sonoro del chisme (las murmuraciones, los susurros), sino en la *contemplación* y la *acechanza* de la moneda. Así lo revelan los siguientes fragmentos: “los amantes del bochinche, los enamorados y los borrachos se desprendieron de las primeras oscuridades para admirarla” (16); “los comerciantes de la plaza la desgastaron con temerosas miradas” (16); “los escolares la admiraron

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 161.

al mediodía” (17); “los comerciantes de la plaza, responsables de primera línea, vigilaban con tentaculares miradas a los curiosos” (17); “el pueblo se acostumbró a salir de paseo para mirarla” (17). Conviene resaltar que así como los cuchicheos hacen posible que propios y extraños sepan que en la plaza yace la moneda del juez (y que, por tanto, nadie debe tocarla), la observación y la vigilancia (los ojos de todos puestos en ella) son, de igual manera, fundamentales: es así como permanece un año en el mismo sitio hasta que, finalmente, el mismo Montenegro se la “encuentra”. A partir de este “efecto de visualidad” puede interpretarse esta línea que he citado líneas atrás: “una moneda de bronce se deslizó del bolsillo derecho del pantalón, rodó tintineando y se detuvo en la primera grada” (15). El movimiento del célebre “sol”, ¿no da la impresión, acaso, de que el lector la *ve caer*?

Como ocurre con las “huellas de la voz”, las de la imagen producen la apariencia de una serie de acciones que suceden “ante los ojos” del lector. Incluso, el nombre de un capítulo insinúa la primacía de la vista sobre los otros sentidos: “Donde, gratuitamente, el no fatigado lector *mirará palidecer al Doctor Montenegro*” (146. Énfasis mío). Y más: así como los acontecimientos narrados expresan cierta valoración de quienes “hablan” y “escuchan” frente a los “sordos” y “mudos”, también la mirada (o su opuesto, la ceguera) tiene connotaciones específicas que diferencian a los personajes.

Héctor Chacón es denominado, desde su primera aparición, el “Nictálope”,⁴⁶⁵ debido a su capacidad “de descubrir la huella de una lagartija en la noche” (24). Sobra decir que este poder no se limita a la agudización de su vista: simboliza una mayor conciencia sobre los problemas que aquejan a la comunidad. Como acertadamente ha planteado Adriana Churampi, Chacón posee una:

⁴⁶⁵ “Dicho de una persona o especialmente de un animal: que ve mejor de noche que de día”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión electrónica, s. v. “Nictálope”. <https://dle.rae.es/?id=QU6veUi>.

visión excepcional [que] no sólo le permite vislumbrar la necesidad de las transformaciones exteriores, también implica asumir [...] la magnitud de su propio rol que es, a la vez, el de su propio sacrificio para alcanzar esta transformación. Chacón es el *visionario*, al que le es revelado el detalle elemental de la mortalidad del juez, hasta entonces considerado casi un dios imbatible, invencible, intocable”.⁴⁶⁶

Empero, esta visión aumentada no es privativa del Nictálope: el Abigeo *ve/adivina* el futuro a través de sus sueños, Pis-Pis *ve/adivina* su suerte con el maíz y, en el relato de Rancas, Fortunato funge como improvisado *vigía* frente a la llegada de las tropas de asalto que se aprestan para reprimir a los pobladores. La relación entre ver, entender y transformar el entorno que los rodea a partir de su peculiar perspectiva, es común a los héroes de “La guerra silenciosa” y alcanza en la (in)visibilidad de Garabombo —protagonista del segundo libro—, uno de sus puntos más altos.⁴⁶⁷

La perspectiva suplementaria —aquella que concierne a los personajes que no son héroes o, en su defecto, a los que forman parte de los villanos— se ha explorado menos. Muestra de ello son los campesinos que “avistaron inconcebibles escuadrones de murciélagos” (20) y demás signos que anticipan la llegada del cerco; examinan a los forasteros (29); “barren con ojos desconfiados” (67) a los curiosos; los compadres del juez, “ochocientos ojos más resbaladizos que los caminos de enero”, supervisan los caminos (79). En *Redoble por Rancas* hay muchos ejemplos como estos en los que se resalta la atención y la vigilancia de los lugareños hacia su entorno. Bien puede decirse que su mirada los define como testigos y partícipes de las actividades relatadas por el narrador.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, p. 138.

⁴⁶⁷ “Los insomnes [se refiere a Raymundo Herrera, de *El jinete insomne*] pertenecen, entonces, a la especie de los que *ven*. La característica más notable de Atusparia, por ejemplo, eran sus ojos abiertos, siempre mirando: ni siquiera al morir lograron cerrarle los párpados. Recordemos al Nictálope, el único capaz de *ver* en la noche, allí donde nadie más lograba orientarse. También tenemos a Garabombo, que podía convertirse en el no-visto. Nos encontramos, efectivamente, ante una raza de marginales, de tipos peculiares, precisamente porque *ven* lo que los demás no ven, y en ese sentido *ven demasiado*”. *Ibidem*, p. 196. Remigio Villena y Genaro Ledesma, protagonistas de *La tumba del relámpago*, también poseen una mirada/lectura/comprensión singular. De ellos me ocuparé más adelante. Véase: *infra*, pp. 232 y ss.

⁴⁶⁸ En algunos casos el propio narrador resume y contrasta las versiones ofrecidas por dichos observadores.

El caso de quienes no quieren o no pueden ver es diferente. De un lado están los personajes que se niegan a reconocer la evidencia que tienen frente a sí: el cerco llega a la pampa precedido por una serie de señales que los pobladores menosprecian, de ahí que el narrador advierta: “signos hubo, pero nadie quiso verlos” (77), como antesala de su ruina; las autoridades de Rancas padecen “un novedoso daltonismo [que] 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 (178); el subprefecto Valerio pierde la amistad del juez Montenegro y queda en ridículo por no advertir su desagrado, de ahí que la siguiente frase cumpla la función de una sentencia: “Si el subprefecto, sin duda poseído por el demonio de la vanidad, hubiese reparado en el rostro de su padrino, quizás hubiera meditado su error, pero los dioses ciegan a quienes quieren perder” (35). En el otro extremo se hallan los que han sido obligados a “vivir en tinieblas” (184), como les ocurre a los hombres-topo (mineros confinados a la oscuridad de las galerías, sin posibilidad de salir) y a los ranqueños luego de que la Cerro de Pasco Corporation prive a la ciudad de luz eléctrica, trocando las actividades: “cortarse el pelo se volvió una aventura [...] Todo se trastocó y advino la suspirada edad de oro de los amigos de lo ajeno [...] Las muchachas salían a comprar pan; volvían con un hijo” (183-184). Salvo este último caso (en el que los habitantes se benefician con la oscuridad y subvierten el castigo impuesto por la Cerro de Pasco Corporation), en todos los demás no mirar abona —como no oír— a la incomunicación y tiene alcances negativos: no querer mirar es enceguecerse por exceso de confianza, malicia o corrupción.

No obstante, lo que llamo el “efecto de visualidad” excede las menciones sobre lo que ven (o no) los personajes: está relacionado, reitero, con un modo específico de presentar los acontecimientos. Este modo es, por cierto, distinto del usado antes por autores cercanos al indigenismo, pues poco o nada tiene que ver con la minuciosa descripción del espacio andino o

de sus moradores.⁴⁶⁹ El rasgo principal consiste en la sucesión constante de acciones que revelan los gestos, movimientos o reacciones de los personajes y crean la impresión de que el lector *presencia* lo acontecido o los *mira* actuar. La escasez de descripciones propiamente dichas —que tanto desconcertó a quienes deseaban filiar “La guerra silenciosa” con la narrativa de Arguedas y Alegría— se debe no sólo al (posible o no) deseo de Manuel Scorza de desmarcarse del indigenismo “tradicional”, sino y sobre todo a que este encadenamiento de acciones (al igual que los adjetivos diseminados por toda la novela) vuelve innecesarios los detalles prolijos y continuados. Quizá no sea insensato trasladar a *Redoble por Rancas* las palabras que Lukács escribió sobre *Anna Karenina* para encomiar la narración de los “destinos de los individuos” frente a la descripción de “cosas”: “Tolstoi plasma la belleza de Anna Karenina exclusivamente por medio de su efecto sobre la acción, por medio de las tragedias que esta belleza ocasiona en la vida de otros individuos y en la suya propia”.⁴⁷⁰

Consigno aquí un ejemplo de este “efecto de visualidad”:

Cierta vez los Notables jugaban al póquer en el Club Social. El Director de la Escuela barajaba. Repartían la segunda mano cuando el diablo sopló por la boca del Subprefecto: ‘Don Paco — dijo don Arquímedes Valerio— [...] uno de sus peones ha venido a quejarse a mi despacho’. El Director se congeló en los naipes. Los jugadores se escondieron detrás de sus fules. El Subprefecto mordisqueó una sonrisa. Demasiado tarde. El doctor se levantó, apartó educadamente una silla y sus manos visitaron los cachetes de la Primera Autoridad de la Provincia. La papada del Subprefecto vaciló en un terremoto de gelatina. Los empavorecidos jugadores se absorbieron en una imaginaria escalera real. El Subprefecto —¡un águila!— se fingió borracho. ‘La cerveza me hace daño’, balbució, se alisó el pelo y salió trastabillando (31-32).

La atención que la voz narrativa brinda a las acciones —ya sucesivas, ya simultáneas— emprendidas por los personajes luego de la indiscreción del Subprefecto, producen la impresión

⁴⁶⁹ “La primera cuestión que llama poderosamente la atención en cuanto al tratamiento del espacio [...] es la falta de detalles descriptivos que enmarquen las acciones de los personajes [...] De hecho, hay que destacar que la descripción se halla prácticamente ausente de la obra scorziana, al contrario de lo que sucede en las novelas indigenistas tradicionales”. Dunia Gras, *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 208.

⁴⁷⁰ “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo”, en *Problemas del realismo*, traducción de Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 199.

de que el lector *observa* el cambio de “atmósfera” ocurrido en el Club Social. Semejante es lo que ocurre en el siguiente pasaje:

La asamblea descosió una formidable carcajada. Hacía meses que Rancas no se reía. Por desgracia el bramadero impedía oír el chisporroteo de las risas. Pero por los gestos, por las lágrimas, por la forma como se agarraban el vientre comprendieron que todos se carcajaban. Infectar los pastos de ‘La Compañía’ con los cerdos hambrientos. ¡Era formidable! [...] El sol se nublaba. Saltaron a la plaza donde enloquecían los chanchos. Entre dos y entre tres los maniataron. [...] Un trueno de dientes flageló el campo. Los peones dispararon demasiado tarde: un milenio de hambre hozaba sobre el pastizal [...] Una tempestad de hocicos devastaba el pasto delicioso. Los vigilantes seguían disparando. Ocho, diez, quince cerdos rodaron justo cuando le metían el diente al pasto donde ya jamás volverían a pastar los espléndidos rebaños de ‘La Compañía’ (156-157).

Ante la incapacidad de los personajes para escuchar lo que ocurre, el narrador se concentra en *mostrar* sus acciones. Así, el lector *mira* los movimientos de los ranqueños y *comprende* —al mismo tiempo que ellos— qué detona sus contorsiones: la risa. Según lo expresado en el fragmento citado, entendimiento y observación son indisociables. Tampoco es irrelevante la insistencia y multiplicidad de imágenes con las que el narrador representa a los cerdos devorando el pasto (un “trueno de dientes”, un “milenio de hambre” que hoza, una “tempestad de hocicos”), como si cada una de ellas fuese un acercamiento a las dentaduras que mastican los pastizales y los destrozan.

Con base en estas aseveraciones, no extraña que algunos críticos hayan identificado cierto “efecto cinematográfico”⁴⁷¹ en la pentalogía. Lo que sí sorprende, en cambio, es que los estudiosos hayan reducido este recurso narrativo a la supuesta cercanía de “La guerra silenciosa” con las películas *western*. No creo que Héctor Chacón, Fortunato o cualquier otro de los héroes de Scorza pueda equipararse a un *cowboy*,⁴⁷² ni que la oposición entre dos bandos (los “buenos” y

⁴⁷¹Darío Puccini, “Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 12, No. 23, pp. 67.

⁴⁷²Friedhelm Schmidt-Welle, “The good and the bad guys. El intertexto del western en *La Guerra Silenciosa*”, p. 99.

los “malos”) o las “estructuras esquemáticas del argumento”⁴⁷³ puedan ser considerados rasgos “cinematográficos” de la saga.

Si es posible identificar en la pentalogía una “atmósfera de espera y suspensión”⁴⁷⁴ al igual que “la dilación, la expectativa ansiosa”⁴⁷⁵ es porque el narrador despliega una serie de mecanismos —entre los que se hallan, como se verá, tanto el “efecto de oralidad” como el de “visualidad”— mediante los que increpa al lector y lo ubica de un modo particular frente a su discurso.

El narrador “cuentero”

Pese a que en *Redoble por Rancas* comparecen varios narradores,⁴⁷⁶ no es coincidencia que sea uno de ellos el más sobresaliente y, por ello, el más comentado: es él a quien puede atribuírsele la mayor parte de los acontecimientos relatados y también quien impone una forma específica de presentarlos. Si bien en el segundo capítulo revisé algunas de las características de este narrador

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 98. Los planteamientos de Schmidt recuerdan la “combinatoria narrativa” que, a decir de Umberto Eco, caracteriza a ciertos relatos (complacientes con los lectores, esquemáticos y repetidos una y otra vez) de la cultura de masas, como es el caso de las novelas sobre James Bond escritas por Ian Fleming. Schmidt reconoce —a falta de evidencias que apuntalen sus hipótesis— que “la intertextualidad con la cinematografía [western] se manifiesta en aspectos de la construcción del discurso novelesco *posiblemente inconscientes al mismo autor* [...] y dan una imagen bastante simplificada de los conflictos socioeconómicos del Perú de comienzos de los años sesenta del siglo pasado”. *Ídem*. Cursivas mías. Considero que la complejidad narrativa de “La guerra silenciosa” rebasa, con creces, el esquematismo que el académico le atribuye. Sin embargo, estimo que esta valoración es importante porque sintetiza muchas orientaciones críticas que, seducidas por la anécdota, obliteran otros elementos decisivos de la composición novelesca.

⁴⁷⁴ “Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india”, p. 67.

⁴⁷⁵ “The good and the bad guys. El intertexto del western en *La Guerra Silenciosa*”, p. 97.

⁴⁷⁶ Dunia Gras precisa que son los capítulos 8, 10, 19 y 32 en los que se percibe la presencia de otros narradores. En el capítulo 8 destaca un narrador autodiegético que se dirige al personero Alfonso Rivera: “Yo, don Alfonso, no lo acuso. A usted lo elegimos personero de Rancas por sus conocimientos en la crianza de ovejas” (49). El resto del capítulo lo conforman los diálogos entre los personajes (presentados en estilo directo). El capítulo 10 está narrado por Fortunato y en el 19 es la perspectiva de Héctor Chacón (singularizada por el uso de cursivas) la que alterna con la del narrador. Gras le atribuye a Fortunato la narración del capítulo 32. Dos razones me hacen disentir de esta interpretación: por un lado, el narrador se refiere a Fortunato como a alguien más, distinto de sí mismo: “Fortunato había cumplido su condena en la cárcel de Huánuco”, (215); por otro, la conciencia histórica del narrador —es decir, su capacidad para mostrar las similitudes entre las guerras perdidas contra el extranjero y las ganadas contra los propios peruanos—, rebasa la caracterización hecha a lo largo de la novela sobre el personaje: “La guerra de 1930, con Colombia, la perdimos [...] Pero entre 1910 y 1911 en el Putumayo se extrajeron 4000 toneladas de caucho a costa de 30000 huitotos” (217).

—su condición migrante, su bivocalidad—, aún hace falta explicar otras que, hasta ahora, no han recibido la atención debida.

Si acentúo la relevancia del “efecto de oralidad” y el de “visualidad” en *Redoble por Rancas* es porque el relato de la voz mandante se apoya en el oído y en la vista como sentidos que orientan la atención del lector y, por tanto, su relación con el mundo narrado. No sólo lo que miran (o no) y escuchan (o no) los personajes resulta, como dije antes, fundamental para el desarrollo de los acontecimientos; también las imágenes auditivas y visuales que el narrador coloca ante el lector son imprescindibles para comprender los alcances de la propuesta estética que Manuel Scorza comienza con esta primera novela.

Antes me referí a las marcas textuales que refutan la supuesta exterioridad de esta voz principal y evidencian tanto su condición de sujeto (es decir, de *alguien* que presenta y evalúa los acontecimientos) como su posicionamiento —temporal, geográfico y político-ideológico— frente al mundo narrado.⁴⁷⁷ Los adverbios demostrativos, los pronombres personales y algunos verbos establecen una serie de aproximaciones y distanciamientos que brindan al narrador un lugar específico de enunciación. Así, el “aquí”, el “nosotros”, el “trajo” y el “este/esta” —por mencionar unos cuantos ejemplos— son más que datos “curiosos” o “peculiares”: ofrecen indicios sobre el emplazamiento del narrador y la actividad que realiza.

Es sugerente —por decirlo de algún modo— que, entre los varios análisis dedicados a cualquiera de las novelas que integran “La guerra silenciosa”, los atributos de la voz narrativa dominante no hayan sido expuestos y discutidos. Dunia Gras es quien más cerca ha estado de especificar en qué consiste la actividad emprendida por el narrador de *Redoble por Rancas*, cuando afirma:

⁴⁷⁷ Consúltese el sub-apartado del capítulo II, “*La perspectiva objetiva que remite a sí misma*”, pp. 127 y ss.

Es importante señalar el diálogo que entabla, en ocasiones, la voz narrativa con el posible lector de la novela. En este sentido, podríamos considerar que nos encontramos ante un *narratario*, es decir, un aparente destinatario del discurso narrativo, que parece identificarse, impropriamente, con el lector, como puede desprenderse de las referencias directas que aparecen en algunos títulos de los capítulos de *Redoble por Rancas*. De hecho, este espacio forma también parte de los peritextos anteriormente mencionados [se refiere al título de la novela, al epígrafe, a la “Noticia” y al “Epílogo”] y una de sus funciones es adelantar información narrativa de lo que va a desarrollarse a continuación en el capítulo, como si se tratara de la cantinela de un recitador ciego ante su retablo o las llamadas de atención de un charlatán de feria.⁴⁷⁸

Interesa, primero, subrayar el nexo textual que, a decir de la estudiosa, relaciona a la voz narrativa con el lector de la novela. Gras precisa que el narrador figura, en los nombres de varios capítulos,⁴⁷⁹ al lector (o para decirlo de otro modo, lo integra a través de los peritextos en el mundo de ficción de la obra). Este vínculo tendría el estatuto de un diálogo, aunque la propia académica juzga inadecuado confundir al lector virtual (el que el texto construye) con el lector real y no dice más sobre las condiciones que hacen posible (o no) dicho diálogo. Después remarca la relevancia de los títulos de algunos capítulos, pues le parecen significativos en la medida en que apelan al lector y, al mismo tiempo, sintetizan el contenido de cada fragmento. Esta manera de solicitar la atención del lector virtual se asemeja, a decir de la investigadora, a la que usaría un recitador o un charlatán de feria.

Por lo pronto, deseo destacar la resonancia cervantina que Gras y otros críticos⁴⁸⁰ le atribuyen a los títulos elegidos por Scorza para los capítulos de su novela,⁴⁸¹ a tal punto que la misma

⁴⁷⁸ “Introducción”, en Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, Cátedra, 2016, Madrid, p. 82.

⁴⁷⁹ “Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celebrísima moneda”, “Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas”, “Donde el lector se entretendrá con una partida de póquer”, “Donde, gratuitamente, el no fatigado lector mirará palidecer al doctor Montenegro”, “Donde el entretenido lector conocerá, siempre por cuenta de la casa, al desocupado Pis-Pis”, que corresponden a los capítulos 1, 4, 19, 21 y 27, respectivamente.

⁴⁸⁰ “Un mismo modelo, el cervantino [...] es el punto de referencia scorziano [...] Se observa así, por ejemplo, en el capítulo XXVIII («De cosas que dice Benengeli que sabrá quien le leyere, si las lee con atención»), el LIV («Que trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna») o el LXVI («Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchase leer») de la segunda parte de *El Quijote*. Efectivamente, casi todos los títulos de los capítulos de *Redoble por Rancas* imitan el estilo cervantino en su estilo y en su sintaxis: la mayoría comienza con «Donde...», «De...», «Sobre...» o «Acerca de...», formas todas ellas también empleadas en los encabezamientos de los títulos de los libros de caballerías, las crónicas de indias y la picaresca”. “Introducción”, en Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, p. 83. Por su parte, Darío Puccini añade: “En estos títulos vemos retomadas algunas formas de llamadas directas al lector propias de la novela popular o, a un nivel más alto, del mismo Cervantes: así, el zahorí lector o el

investigadora define la actividad del narrador a partir de un personaje de *El Quijote*: el “recitador ante su retablo”, es decir, Maese Pedro. Tal vez sea más provechoso proceder como hasta ahora y refrenar la tentación de someter el corpus de estudio a las directrices de otras obras (sea *El Quijote* o cualquier otra). Esta precaución reviste, en consecuencia, advertir en qué medida los títulos de los capítulos fungen como “incentivo” o guía para un lector al que se desea cautivar con el relato cuyos indicios se “adelantan”. Además —y sobre todo—, es importante aventurar alguna hipótesis sobre la presunta índole del “recitador” o “charlatán de feria” y si su “cantinela” desborda los límites de los títulos y se filtra al resto de la novela.

Sobre el primer punto señalado, Darío Puccini aventuró ya una respuesta: “si intentamos releer el elenco de estos títulos de capítulo, no lograremos con ellos reconstruir las vicisitudes de las respectivas novelas, en razón de su extremo carácter alusivo, de su resbaladizo o arbitrario contenido semántico (o su completa carencia), y de su marcada literariedad”.⁴⁸² Las palabras del crítico son acertadas: los títulos de los capítulos, antes que esclarecer el contenido plantean un enigma y azuzan la curiosidad del lector. Lo que Puccini no considera, empero, son aquellos títulos en los que, como indica Dunia Gras, el lector ha sido implicado. En esos casos, hay que subrayar el lugar que los encabezados le brindan al lector: en todos ellos lo suponen realizando actividades específicas, del todo distintas a la lectura: *oír hablar* sobre una moneda, *recorrer* un pueblo, *entretenerse* con un juego de cartas, *mirar* a un personaje en apuros y *conocer* a otro. Como puede apreciarse, estas acciones (sobre las que me detendré más tarde) atribuidas al lector

desocupado lector corresponden, con un subrayado de complicidad, al desinteresado lector o curioso lector de memoria cervantina”. “Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india”, p. 69.

⁴⁸¹ Merece la pena consignar que en el resto de la pentalogía los títulos de los episodios no hacen referencia alguna al lector. En cambio, son constantes las alusiones al autor y a la veracidad de la historia narrada, como si el supuesto diálogo con el lector virtual fuera sustituido por el afán de refrendar la habilidad narrativa del autor y “comprobar” el estrecho vínculo del texto con “hechos reales”.

⁴⁸² “Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india”, p. 69.

tienen su correlato implícito en las que desempeña aquella voz que lo increpa: él también hace algo.

Acerca del segundo punto, es preciso añadir que las similitudes entre el “recitador” y el “charlatán” de feria no son pocas: uno y otro hablan mucho y en voz alta ante un público al que desean mantener cautivo. ¿Puede decirse lo mismo sobre el narrador de *Redoble por Rancas*? Me parece que sí. Considero que sus intervenciones simulan un discurso oral, como lo dejan ver varios de sus atributos, entre ellos su manejo del tiempo en la narración.

Quizá uno de los rasgos más evidentes del narrador sea su capacidad para *desplazarse* de un tiempo a otro, para imbricar los tiempos en que ocurren los hechos relatados o establecer cierto paralelismo entre algunos acontecimientos lejanos, recientes e incluso futuros. Así lo deja ver la primera línea de la novela: “Por la misma esquina de la plaza de Yanahuanca por donde, andando los tiempos, emergería la guardia de asalto para fundar el segundo cementerio de Chinche, un húmedo septiembre el atardecer exhaló un traje negro” (15).⁴⁸³ Aunque la crítica scorziana ha insistido en que este comienzo es una imitación del inicio de *Cien años de soledad*,⁴⁸⁴ lo cierto es que hay diferencias sustanciales: en *Redoble* no hay un ejercicio de rememoración, sino la yuxtaposición —generada por la voz narrativa— entre dos tiempos distintos en un mismo lugar.⁴⁸⁵ En otras palabras, no se trata de un narrador capaz de comunicar lo que evoca un

⁴⁸³ Como advierte Dunia Gras, uno de estos acontecimientos (la masacre perpetrada por la Guardia de Asalto en Yanahuanca) es relatada no en este libro sino en el siguiente, *Historia de Garabombo, el invisible*, lo cual permite adivinar que el autor no sólo tenía en mente un proyecto narrativo de largo aliento, sino también la intratextualidad que recorre toda la pentalogía.

⁴⁸⁴ El célebre enunciado con el que comienza la novela de Gabriel García Márquez, es: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. *Cien años de soledad*, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2007, p. 9.

⁴⁸⁵ Este rasgo, la convergencia de dos temporalidades distintas en un mismo espacio, es una de las principales constantes en “La guerra silenciosa”. Así lo dejan ver las alusiones al Descubrimiento, la Conquista y la Colonia (es decir, el pasado) y sus repercusiones en la serranía peruana en pleno siglo XX. Remito al lector al subapartado siguiente, “Re/pensar y re/presentar el Descubrimiento y la Conquista”, en el que desarrollo algunas ideas al respecto.

personaje (en el umbral de lo que se supondría son sus últimos momentos de vida), sino de una voz que conoce a detalle la historia del pueblo, la imbrica y transmite a otros.

A partir de lo antes dicho es posible establecer no sólo un deslinde entre la obra de García Márquez y la de Scorza, sino también hallar la especificidad del narrador de *Redoble por Rancas*.⁴⁸⁶ Su capacidad para moverse de un tiempo a otro no es gratuita: establece vínculos donde no los había, renueva los significados asociados a ciertos lugares (como ocurre con la plaza por la que se pasea el juez y por donde, más tarde, arribarán las fuerzas militares para reprimir a los campesinos). Su habilidad para imbricar momentos distintos y otorgarles unidad es encomiable: así es como, por mencionar sólo un caso, vincula la llegada del comandante Bodenaco al pueblo de Rancas con la marcha emprendida, cuarenta años antes, por el mayor Karamanduka para “masacrar a los obreros de Huacho que reclamaban la jornada de ocho horas” (214) y con lo sucedido “algo así como cincuenta mil días antes [cuando] otro jefe detuvo a su tropa: el General Bolívar, la víspera de la Batalla de Junín, librada en esa pampa” (213). A través de estrategias como esta, el narrador de *Redoble por Rancas* aglutina lo disperso y le confiere unidad.

Por si fuera poco, su constante movilidad está acompañada de modificaciones del tiempo verbal en que se expresa: del pasado al presente y viceversa, pese a que los acontecimientos que refiere ya ocurrieron.⁴⁸⁷ La alternancia entre el uso del tiempo pasado y el presente no obedece, como podría pensarse, al uso habitual del “presente histórico”, sino a la vigencia y permanencia de esos acontecimientos en la vida andina. Cito un fragmento del capítulo inicial:

⁴⁸⁶ En su afán por encuadrar la narrativa de Scorza en los confines de la propuesta estética de García Márquez, Dunia Gras dedica una parte de su introducción a *Redoble por Rancas* —“La concepción mítica de Manuel Scorza frente a García Márquez y el realismo mágico”— al cotejo entre ambos autores y concluye: “La referencia a García Márquez se hace, pues, necesaria, pero no por una cuestión de copia, más o menos burda, sino como un punto de partida de la ‘canonización’ de una nueva forma de abordar la realidad, la del realismo mágico”. “Introducción”, p. 118. La especificidad de “La guerra silenciosa” está, como puede apreciarse, omitida.

⁴⁸⁷ La mezcla de tiempos verbales distintos es visible en los capítulos 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 16 y 28, donde el uso del presente es similar al que se describe a continuación.

Todas las tardes [el juez Montenegro] *repetía* los doscientos cincuenta y seis pasos que constituyen la vuelta al polvoriento rectángulo [la plaza]. A las cuatro, la plaza *hierve*, a las cinco todavía *es* un lugar público, pero a las seis *es* un desierto. Ninguna ley *prohíbe* pasearse a esa hora, pero sea porque el cansancio *acomete* a los paseantes, sea porque sus estómagos *reclaman* la cena, a las seis la plaza se *deshabita*. El medio cuerpo de un hombre achaparrado, tripudo, de pequeños ojos extraviados en un rostro cetrino, *emerge* a las cinco, al balcón de un caserón de tres pisos de ventanas siempre veladas por una espesa neblina de visillos. Durante sesenta minutos ese caballero casi desprovisto de labios, *contempla*, absolutamente inmóvil, el desastre del sol (16-17. Cursivas mías).

El tránsito que hace la voz narrativa del pasado al presente en un mismo párrafo evidencia la pervivencia de ciertos acontecimientos (la rutina impuesta en el pueblo) y su actualidad.⁴⁸⁸

Aunque el relato hecho por el narrador tiene un inicio y un fin, los fragmentos en que utiliza el tiempo presente dejan entrever que la historia narrada no está clausurada.

Otro tanto puede decirse respecto a las anticipaciones de la voz narrativa. En ocasiones, adelanta información sobre lo que ocurrirá con algunos personajes minutos o años más tarde;⁴⁸⁹ otras ofrece “pistas falsas”, como cuando asevera: “Paso a paso, gozando de los arreos de plata, el jorobado enrumbó hacia *la última mañana de su vida*, en un caballo reservado a los subprefectos” (106. El énfasis es mío). Este enunciado notifica la muerte del Niño Remigio aunque, capítulos más adelante, el lector descubrirá que la riña planeada por Chacón —y en la que el jorobado sería uno de los “sacrificados”— no se produce. La finalidad del pasaje desvela aspectos interesantes del narrador: primero, su mendacidad (se trata de un relator que “hace trampa”); después, su

⁴⁸⁸ El uso del presente en este pasaje se proyecta, incluso, más allá de lo narrado al final de la historia que atañe al pueblo de Yanahuanca, en el capítulo 33. En ese apartado se revela que, por miedo a Héctor Chacón, el juez Montenegro se atrinchera en su vivienda y suspende sus habituales paseos: “El doctor no salía. Aun así, se necesitaron meses para que la gente cometiera la valentía de ocupar la plaza a la hora en que, en otro tiempo, el traje negro salía y contemplaba la derrota del día. Un atardecer, una pareja de enamorados intoxicados por la dicha, se atrevió a pasearse por la plaza a las seis; repitieron el paseo al día siguiente. Ni los guardias civiles ni los comerciantes osaron intervenir” (220). El capítulo concluye con la captura de Chacón y, aunque el narrador no señala qué pasa con el resto de los personajes, la utilización del tiempo presente permite saber que el juez “sigue paseándose por la plaza de Yanahuanca” (11), como acusa el propio Manuel Scorza en la “Noticia”.

⁴⁸⁹ Ofrezco un ejemplo de cada caso: “A don Mateo Gallo —*¡pronto lo enfardelarían como una momia!*— le pareció que las bocas de las metralletas se agigantaban más que las de los cañones que una vez había visto desfilar en el Campo Marte” (228. Cursivas mías); y “el subprefecto, don Arquímedes [...] lucía una corbata roja. El inocente lujo, *andando los años* causaría su ruina. Los azares del destino lo destacarían a otra provincia donde las envidias lo acusarían de extremista; a los ojos del Prefecto, que no lo tragaba [...] la corbata escarlata sería la prueba de su comunismo furibundo: perdería el puesto y moriría olvidado” (121. Énfasis mío).

destreza para orientar al lector (como si se tratara de un “juego”) hacia determinadas líneas narrativas que, después, él mismo se encarga de clausurar.

De lo antes dicho me interesa destacar que, si bien la movilidad de la voz imperante —su facultad de avanzar y retroceder en el tiempo o de superponer momentos distintos— parece (como postulan gran parte de los especialistas en “La guerra silenciosa”) característica de un narrador heterodiegético, omnisciente y convencional, considero que su destreza para *mentir* y para *jugar* con las expectativas del lector son más afines a la “cantinela” de quien no puede o no quiere ocultar su presencia y deja entrever, en su discurso, las variaciones de su voz.

Si sostengo que el narrador parece un contador de historias es porque su relato guarda muchas similitudes con el que referiría alguien dispuesto a “hacer trampa” y a “jugar” para mantener cautiva a su audiencia. El relato que ofrece la voz narrativa se caracteriza por ser tan proteico y cambiante como quien lo presenta. El primer capítulo da (una vez más) constancia de lo que planteo, pues ahí el narrador asevera que, luego de que un niño arañó con un palito la moneda que se le cayó al juez Montenegro, “nadie volvió a tocarla durante los doce meses siguientes” (16). Empero, pocos párrafos más adelante, el mismo narrador declara que “noventa y siete días después del anochecer en que rodó la moneda del doctor [...] Encarnación recogió la moneda, la calentó en la palma de la mano, se la metió en el bolsillo y se difuminó bajo la luna” (17). Esta enmienda puede interpretarse, por un lado, como la crisis de la pretendida veracidad del relato del narrador y la muestra de sus contradicciones; por otra, como la continua reelaboración/actualización de su discurso, como si estuviera contando la historia en ese momento frente a su auditorio.

Una situación análoga se presenta en el cuarto capítulo, donde el narrador concluye, luego de resumir la monotonía y la soledad que caracterizan al poblado de Rancas, que ahí “nunca sucedió nada” (29). Sin embargo, líneas después rectifica su versión y añade que en ese lugar, más de

cien años antes, “el Libertador Bolívar pronunció [una arenga] en esa plaza, poco antes de la Batalla de Junín el 2 de agosto de 1824” (30). Y termina: “Mejor dicho, nunca sucedió nada hasta que llegó un tren” (30). Las permanentes correcciones que hace el narrador —donde, como dije antes, imbrica temporalidades distintas— recuerdan las estrategias utilizadas por los “cuenteros” para modificar su relato en función de quienes lo escuchan, ya sea para mantenerlos intrigados o para sorprenderlos con giros inesperados en la trama. En varios fragmentos más la voz narrativa aprovecha esta maniobra para agregar información que modifica el curso o las valoraciones de/sobre los acontecimientos, como si se tratara de un relato que se improvisa o se renueva de modo análogo a cuando *se habla*.

Un elemento más refuerza esta impresión de un “cuentero” dirigiéndose a su público: el conjunto de expresiones entre las que destacan, en primer lugar, aquellas en las que el narrador se dirige directamente a los lectores. En el capítulo 24, por ejemplo, el narrador pregunta: ¿De dónde sacó el personero la idea de que la profesión del juez es ejercer la justicia? *¡Rebúsquenlo!*” (169. El énfasis es mío). Antes que averiguar si el cuestionamiento va dirigido a sí mismo o a alguien más, me interesa la respuesta, pues en ella está figurado un destinatario específico y a la vez colectivo. ¿A quién, si no a su auditorio, está dirigida esta contestación?

Por si fuera poco, en el capítulo 12 hay un fragmento, a mi parecer, muy significativo. El narrador, cuando cuenta cómo inició el “Gran Pánico” —es decir, la huida de los animales tras el “nacimiento” del cerco de la Cerro de Pasco Corporation—, menciona: “a las siete se descubrieron a las lechuzas deslumbradas. Alguien les notificaría. La gente se arrodilló *con la cara color de esa pared*. ¡Piedad, Jesucristo!” (78. El énfasis es mío). Me interesa destacar lo que este —breve y en apariencia insignificante— pasaje añade a la relación entre el narrador y sus presuntos oyentes. Es revelador el adjetivo demostrativo “esa” que la voz utiliza para referirse a

una pared (a la que, por cierto, no había aludido con anterioridad),⁴⁹⁰ pues se trata de un *ademán* que le sirve para equiparar el color del muro —*próximo* a él y a su audiencia— con el de los rostros (probablemente blancos o pálidos) de los desesperados y suplicantes campesinos de Rancas.

La relevancia de este detalle consiste en que refrenda, por otra vía —la de la *gesticulación* del narrador— el vínculo que une a la voz dominante con el lector virtual: el acto de relatar *in situ* frente a un público que lo escucha y lo mira y que, por tanto, puede comparar el tono de la pared señalada (es decir, nombrada y a la vez designada con un gesto) con el de los personajes desencajados ante los indicios del “Gran Pánico”.

A esta serie de atributos del narrador aún hay que sumar otros más: los que afectan el ritmo de su relato. Destaco aquellas inflexiones de la voz que de algún modo ralentizan las acciones: las digresiones o amplificaciones (es decir, todos aquellos desvíos del núcleo narrativo principal),⁴⁹¹ las repeticiones (la insistencia en ciertos aspectos, la iteración de frases completas)⁴⁹² y los cuestionamientos del narrador sobre lo que sucedió o sucederá (que generan incertidumbre). Todos estos recursos remarcan lo que de improvisado, interrumpido y sorpresivo tiene el relato emitido por la voz narrativa. Ofrezco un ejemplo: a lo largo de *Redoble por Rancas* es dable hallar varios fragmentos en los que dicha voz dice no saber qué es lo que acontece y, mediante preguntas, expresa su incertidumbre. Considero que estas dudas, integradas en su discurso, le permiten concentrar las inquietudes de un personaje o de un conjunto de ellos y al mismo tiempo

⁴⁹⁰ La precisión es relevante, pues permite diferenciar entre dos usos comunes del adjetivo demostrativo, a decir: “Que está cerca de la persona con quien se habla. *Dame ese lápiz, por favor*” y “Que acaba de mencionarse o que va a ser mencionado. *Esos vestidos son los que le gustan, los azules*”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión electrónica, s. v. “ese”. <https://dle.rae.es/?id=GOaPBVM|GOeWVLY>. El ejemplo señalado corresponde al primer caso.

⁴⁹¹ “Aparecen pausas —amplificaciones textuales— de índole digresiva, como se observa en los comentarios del narrador ante ciertos sucesos o personajes”. Dunia Gras, “Introducción”, p. 77.

⁴⁹² “La repetición de ciertos elementos o acciones se emplea para dar mayor cohesión a la materia diegética, al convertirse éstos en puntos de anclaje, o de referencia, del mundo ficcional de *Redoble por Rancas* (por ejemplo el avance del cerco...) como testimonio de una idea obsesiva (como los sueños de Egoavil) o para mantener la tensión dramática, como sucede con la imparable e inútil carrera de Fortunato”. *Ibidem*, p. 78.

mantener la intriga. No deja de llamar la atención que el encargado de hilvanar los hechos y presentarlos cuestione algunos detalles, ya porque los desconoce él o los ignoran los personajes,⁴⁹³ ya porque le conviene preservar el suspenso.⁴⁹⁴ En todo caso, lo importante es que estas vacilaciones repercuten, una vez más, en la relación que el narrador establece con el lector virtual: es así como le transfiere su actitud reflexiva y lo hace dudar; canaliza su curiosidad, independientemente de que momentos después incluya las respuestas o, en su defecto, las omita.

La complejidad de esta figura narrativa alcanza otras instancias no menos relevantes que las expuestas hasta ahora. Entre ellas, es fundamental la que concierne a la recuperación y el cuestionamiento de algunos problemas históricos y el modo en que éstos inciden en la contemporaneidad andina y, por consiguiente, en el relato del narrador.

Re/pensar y re/presentar el Descubrimiento y la Conquista

A lo largo de *Redoble por Rancas* hay no pocos fragmentos en los que, con sutileza y mordacidad, el narrador “trae a cuento” algunos lugares comunes sobre el lugar —histórico, político y cultural— del indio, los incorpora a su “cantinela” y los resignifica. No me refiero únicamente a los pasajes en los que estas referencias son explícitas y hasta sentenciosas, como la siguiente:

Al comenzar la Conquista, los filósofos españoles debatieron no seis horas sino sesenta años si los indios pertenecían o no al género humano. ¿No se llegó hasta la silla gestatoria para que blandiendo las llaves del Reino, un papa afirmase, ex cátedra, que esos seres descubiertos en las Indias con cuerpo, rostros y ademanes pasmosamente parecidos a los hombres eran, efectivamente, prójimos? (197).

⁴⁹³ “La provincia se entera de que las manos del doctor se mueren por [abofetear] una cara. Eso es todo: nadie sabe cuándo el insolente recibirá la atronadora caricia. ¿A la salida de misa? ¿En la plaza? ¿A mitad de la calle? ¿En la puerta de su casa?” (31).

⁴⁹⁴ “¿Quién llegaría primero? ¿El convoy [militar dispuesto a matar a los ranqueños] que circundaba la lentísima curva o Fortunato, que sudaba sobre los roquedales? [...] En esa estepa maldecida por los forasteros, odiada por los choferes, en ese páramo donde sólo consuelan dos o tres horas de sol, él, Fortunato, había nacido, crecido, trabajado, maravillado, conquistado y amado. ¿También moriría?” (21-22).

O esta otra: “El Prefecto no estaba. Las autoridades no están jamás. Hace siglos que en el Perú no está nadie [...] Hacía cientos de años que [los campesinos] perdían todas las guerras, hacía siglos que retrocedían” (141-142). No pocos estudiosos de *Redoble por Rancas* han circunscrito a citas como estas el tono crítico de la novela e, incluso, se las han atribuido al propio autor, antes que a la voz narrativa.⁴⁹⁵ A mi parecer, los alcances denunciatorios de la pentalogía son, al mismo tiempo, más amplios y más diversos, como demuestran el uso que el narrador hace de la ironía (véase el capítulo III de esta investigación) y también los episodios en los que intercala alusiones al pasado con las cuales dialoga y polemiza.

El primer ejemplo está diseminado por todo el primer capítulo, donde, como es sabido, la moneda que extravía el juez permanece —intacta o no— en la plaza durante casi un año. El narrador enfatiza que “todos sabían que en la plaza de Yanahuanca existía una moneda idéntica a cualquier otra circulante [...] Pero nadie se atrevía a tocarla” (18). El único que desconocía la ubicación de la moneda (y la relación que el pueblo mantenía con ella) era el doctor Montenegro. De ahí que sólo él pudiera levantarla sin recibir el castigo del pueblo o de las autoridades. Lo relevante, para el caso, no es sólo la ignorancia del magistrado respecto de lo que ocurre en el lugar en el que él es la máxima autoridad, sino la refrendada invalidación que el narrador hace de su “hallazgo”. El juez no “descubre” nada, pues la moneda siempre estuvo al alcance —físico, al menos— de los lugareños. Lo mismo puede decirse del rol que cumple la “suerte” del juez o la misma Santa Rosa, “patrona de la policía, descubridora de misterios” (19). ¿Qué enigma descubre la santa la víspera de su fiesta? ¿Cuál es el milagro que realiza? ¿Cuál es el mérito del juez en este pasaje? La respuesta a estas interrogantes es la misma: ninguno. Conjeturo que estas

⁴⁹⁵ “De hecho, en varios pasajes hacia el final de la novela, *la capacidad crítica del narrador recuerda a la del mismo Scorza*, como en la sarcástica digresión que *refleja* la propia opinión del autor sobre el presidente Prado: ‘Así vivimos durante la segunda presidencia de ese simpático humorista que, en un raptó de inspiración, destiló esta gota de elixir filosófico: «En el Perú —precisó el Presidente Prado— hay dos clases de problemas: los que no se resuelven nunca o los que se resuelven solos»’”. Dunia Gras, “Introducción”, p. 79. *Cursivas mías*.

referencias a un impostado “hallazgo” (con su respectivo e importante trasunto religioso) remiten de manera tácita al Descubrimiento de América.

Esta interpretación no resulta inviable si se considera que, a lo largo de todo el capítulo, el narrador insiste en el contraste entre la información que poseen los lugareños y la que tiene el juez: mientras aquéllos conocen desde el principio la ubicación de la moneda y la cuidan de los forasteros, éste se pasea todos los días sin reparar en su fulgurante presencia. La oposición entre sectores sociales es clara y a ella se suma la supuesta ayuda ultraterrena que brinda Santa Rosa. La ignorancia del magistrado y la inutilidad de la autoridad religiosa quedan al descubierto: no hay ni “buena suerte” ni “milagros” implicados en el desenlace del capítulo: si el juez “descubre” la moneda es porque los demás no la han recogido. ¿Qué puede significar este episodio en relación con el “hallazgo” del Nuevo Mundo? Que el Descubrimiento es una impostura: no se puede encontrar lo que ya estaba habitado, organizado, descubierto, al fin; que no hay un Nuevo Mundo sino unos forasteros que, desestimando lo que ocurre alrededor suyo, conjeturan que su llegada equivale a un acto adánico; que la virgen o cualquier otra representación del poder colonial no tienen injerencia alguna en lo sucedido; que la presunción del Descubrimiento es tan desinformada y falaz como la que emite el juez Montenegro en el club respecto al sol que se “encontró”.⁴⁹⁶

Parecido es lo que sucede en la historia contada en los capítulos pares cuando el narrador presenta al cerco de la Cerro de Pasco Corporation, cuya primera aparición (en el capítulo 2) condensa sus principales características: “Hacia semanas que el Cerco había nacido en los

⁴⁹⁶ Llamam la atención las palabras escritas por Manuel Scorza, autor, a propósito de sus lecturas de la obra de Guaman Poma de Ayala. El narrador atribuye al príncipe yarovilca otro modo de interpretar la historiografía dominante: “en uno de los atardeceres de su vejez miserable el precio pagado por su viaje le es devuelto por un deslumbrante descubrimiento: el descubrimiento de que en América nunca ha ocurrido el descubrimiento. Los conquistadores difunden que un navegante apellidado Colón ha protagonizado ese imaginario episodio un cierto 12 de octubre de 1492. Con tan falacioso pretexto se han apoderado del Perú, han destituido a los dioses, han provocado la locura del tiempo”. Jean-Marie Lassus, “Una ‘Noticia’ inédita de Manuel Scorza. Primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de ‘La guerra silenciosa’”, p. 132.

pajonales de Rancas. [Fortunato] Corría temeroso de ser alcanzado por ese gusano que sobre los humanos poseía una ventaja: no comía, no dormía, no se cansaba [...] El Cerco clausuraba los caminos” (22). El alambrado surge de noche, en las tinieblas, precedido por el “Gran Pánico” — un conjunto de agujeros— que anticipan su llegada. El cerco/gusano reptaba (38, 65), devora (52, 75, 76) y engulle (52, 66, 77) todo a su paso, lo infecta (39, 75) y desafía a la naturaleza y a los seres humanos: derrota a los animales (66), encierra los cerros (49), invade y divide los pueblos (76, 77). En suma, bien puede decirse que a lo largo de varios capítulos el narrador y los personajes informan cómo el cerco se apodera de los Andes Centrales. No es difícil distinguir en esta pormenorizada relación de daños un eco de las consecuencias que produjo la Conquista en los nativos americanos: ellos son invadidos por agentes externos e imperiales que pretenden despojarlos, violentamente, de lo que les es propio e implantar una nueva forma de convivencia. Tampoco es intrascendente la inversión de los discursos que validaron la ocupación del Nuevo Mundo. El cerco es un personaje al que el narrador le otorga, mediante la prosopopeya, condición animal y ominosa: no es un designio divino sino un castigo, un cataclismo, una anunciación del mal; su bestialidad rompe la armonía entre la naturaleza y el hombre; su depredación es implacable y está impulsada por intereses económicos, etcétera.⁴⁹⁷

Hay, desde luego, muchas más alusiones de esta índole en el resto de los capítulos de *Redoble por Rancas*. Asiento dos más: en el capítulo 16 —titulado “De los diversos colores de las caras y los cuerpos de los cerreños”—, el narrador presenta un hecho insólito: el humo provocado por la fundición de metales de la Cerro de Pasco Corporation trueca los colores de los habitantes: “los

⁴⁹⁷ Hay que tener en cuenta, además, que la reacción de los personajes luego del surgimiento del alambrado exhibe la inoperancia de la mentalidad religiosa (instaurada, sobra decirlo, durante la Conquista). Las plegarias, la confesión de los pecados, el agua bendita y las misas no sirven para luchar contra el asedio del gusano de alambre. “El Cerco no es obra de Dios, hijitos. Es obra de los americanos” (110), esclarece el padre Chasán a sus fieles; “no es Jesucristo quien nos castiga, son los americanos” (234), enuncia Teodoro Santiago —el personaje más supersticioso—, a modo de anagnórisis, en el desenlace de la novela. Los comuneros de Rancas abandonan, en el transcurso de la novela, la interpretación mística de lo sucedido y la sustituyen por la identificación de quienes colocaron la valla: los dirigentes de la empresa transnacional.

mineros comenzaron a cambiar de color; el humo propuso variantes: caras rojas, caras verdes, caras amarillas. Y algo mejor: si una cara azul se matrimoniaba con una cara amarilla, les nacía una cara verde” (103). Amén de lo “ingeniosa” o “divertida” que puede parecer esta representación de las secuelas de la contaminación, es fundamental tener en cuenta cómo recobra y amplifica los alcances del mestizaje. Por si quedaran dudas al respecto, el narrador precisa que “el Obispo de Huánuco sermoneó que el color era una caución contra el adulterio: si una cara anaranjada se ayuntaba con una cara roja, de ninguna manera podía nacerles una cara verde [...] El prefecto declaró, desde la tribuna, que, a ese paso, pronto los indios serían rubios. La esperanza de transformarse en hombres blancos, clausuró toda duda” (104). Del pasaje, llaman la atención diversos aspectos: que todos los afectados por el cambio de color pertenezcan a la clase trabajadora: campesinos o mineros; que la mezcla entre personas con distintos tonos produzca, como en la gama cromática, nuevos y distintos colores; que las autoridades —eclesiásticas y civiles— utilicen el mestizaje para defender sus propios fines (los de dominación, en última instancia); y que, para calmar el desasosiego de quienes mudan de color, el Prefecto intente tranquilizarlos con la promesa de que en breve serán blancos. La paradoja —que la combinación (de colores) dará como resultado el color de las personas caucásicas— evidencia hasta qué punto ser blanco es, en el contexto andino, un distingo social (y en el fragmento citado, una aspiración).⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ La semejanza que el narrador establece, en varios pasajes de la novela, entre la explotación sexual y la explotación de la tierra es insistente: Don Migdonio de la Torre, hacendado de ojos azules y barbas imperiales, desvirga a sus “ahijaditas” (las hijas de sus peones) cuando cumplen quince años. La voz narrativa señala que, en una ocasión, el terrateniente estaba de buen humor, “quizá porque la noche anterior había encontrado una pepita de oro entre las piernas de una ahijadita” (97). En el capítulo 16 se cuenta la historia de un ingeniero rubio de ojos azules que llega a Cerro de Pasco y consume el tiempo buscando las “galerías de las cholitas” y “mejorando la raza” (102). Ese ingeniero descubriría que “tras cuatrocientos años de enriquecer a reyes y virreyes, Cerro de Pasco era virgen” (102) y, por tanto, que había que explotarla. En ambos casos, la virginidad —ya de las vetas de mineral, ya de las mujeres— es fuente de riqueza que los extranjeros aprovechan.

El último ejemplo que presento aquí está contenido en el capítulo 18, donde Fortunato se enfrenta a Egoavil, el jefe de los caporales que trabajan para la Cerro de Pasco Corporation y protegen las tierras circundadas por el cerco. Luego de ser golpeado, Fortunato vuelve a Rancas “igualito al San Sebastián de la iglesia de Villa de Pasco” (113). La mención no es casual⁴⁹⁹ y establece un nexo entre ambas figuras: tanto Fortunato como Sebastián eligen un “bando” (el de la milicia y el de la resistencia, respectivamente); los dos son apaleados —e incluso castigados a latigazos—, mas se obstinan en su propósito (preservar su fe y confrontar a los abusivos); uno y otro mueren defendiendo sus ideales: se convierten en mártires. El contraste, empero, también es patente y se verá reforzado páginas más adelante, cuando el narrador informa que, después de tanto golpearlo, Egoavil comienza a soñar a Fortunato crucificado:

lo ensoñó como un Jesucristo clavado en una cruz. Los fieles de Rancas, los devotos de toda la tierra, seguían el anda rezando. El crucificado vestía los mismos pantalones sebosos y la camisa deshilachada del viejo; en lugar de la corona de espinas, lucía su sombrero roto. Nítidamente Egoavil distinguió la cara hinchada. El crucificado, el Señor de Rancas, aparentemente, no padecía; de tiempo en tiempo descolgaba un brazo y se llevaba a la boca una botella de aguardiente (114-115).

Más que una analogía, lo que expresa la cita anterior es una sustitución: no se trata de que Fortunato luzca como Jesucristo, sino de que ocupe su lugar en el sueño de Egoavil. Si el narrador lo denomina el “Señor de Rancas” e insiste en que todos los fieles lo siguen, ¿no es dable pensar, acaso, que este campesino sucio y lastimado representa mejor que el propio Cristo el sacrificio y la entrega que se le atribuyen al hijo de Dios? ¿No está hecho Fortunato en esta escena a imagen y semejanza de su pueblo?

⁴⁹⁹ Sebastián, capitán de la guardia pretoriana, es obligado por el emperador Maximino a elegir entre servir al ejército o a Jesucristo. Como es de esperarse, el hombre se decanta por su fe y es castigado. Al borde de la muerte, es salvado hasta que se restablece y, en vez de huir, encara al emperador y le reprocha su conducta. Al final, Maximino ordena que lo azoten hasta morir.

Sea como fuere, lo cierto es que las insinuaciones de carácter religioso son, quizá, las más frecuentes en “La guerra silenciosa”,⁵⁰⁰ razón por la cual los críticos han manifestado su sorpresa: “las numerosas referencias de los valores cristianos no dejan de sorprender, sobre todo si se tiene en cuenta [...] que son considerados por el escritor como valores falsos que han sido impuestos desde fuera”.⁵⁰¹

Independientemente de su procedencia o su posible parentesco intertextual, los ejemplos mencionados refrendan la capacidad del narrador para establecer un diálogo entre eventos que conciernen a la contemporaneidad de la diégesis (y que atañen a las acciones realizadas por los personajes) y otros más distantes en el tiempo, pero cuya operatividad es siempre refrendada y puesta al día. En otras palabras, la resonancia del Descubrimiento, de la Conquista, de la Colonia o de las tantas “guerras ganadas contra los propios peruanos” (217) es deliberada⁵⁰² y cumple una función particular: precisar que el pasado no está clausurado, que el relato ambientado en algunas “aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron” (11), —como las define el mismo Manuel Scorza en la “Noticia”— condensa y deriva de una serie de episodios históricos relevantes en la medida en que son los que determinan las condiciones (de injusticia, pobreza, violencia, discriminación, etcétera) de los pobladores de los Andes Centrales. Reitero,

⁵⁰⁰ Los casos son, como he dicho, demasiados, pero los más memorables son el de Cecilio Encarnación (quien luego de morir ahogado es nombrado “Serafín” por Dios y vuelve a la vida para luchar por la liberación de los indios) o el de Maca Albornoz (personaje que transita por varios de los libros de la pentalogía y cambia de género sexual —de mujer a hombre—, de ocupación —de bandolero a prostituta—, hasta que, en el último libro, se convierte en santa y es idolatrada por los pobladores de la serranía). También algunos capítulos subvierten las convenciones de géneros de la tradición cristiana, como la hagiografía: así ocurre con el apartado 23 de *Redoble por Rancas*, “Vida y milagros de un coleccionista de orejas”, donde se relatan las fechorías de un asesino a sueldo.

⁵⁰¹ Roland Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, p. 110.

⁵⁰² Por lo demás, en el plano extratextual, Scorza solía referirse al Descubrimiento y a la Conquista como momentos clave, en los que un sector de la población (el indígena) fue “sacado” de la historia: “todo hombre para existir necesita existir en un espacio, en un tiempo y sobre todo en una memoria y en una historia. Cuando el hombre es totalmente expulsado de esa historia, entonces no existe, se produce el no ser. Ese comienzo de no ser, que es lo que hasta ahora caracteriza a parte de la sociedad peruana, que no existe metafísicamente, se produce desde la Conquista y se estaba produciendo allí. Es que cuando la Conquista Llega, no solamente los expulsa del territorio físico, los expulsa del tiempo; porque les niega la historia, ‘no existen’ en ninguna parte”. “Diálogo entre el novelista Manuel Scorza y el crítico Antonio Cornejo Polar”, en Antonio Cornejo Polar, *El lugar de la crítica. Conversatorios y entrevistas*, edición de Mauro Mamani, prólogo de Françoise Perus, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2016, p. 373.

por lo demás, que este lazo que une el pasado con el presente es creado y robustecido por la voz narrativa en aras de discutir las interpretaciones en las que el sector indígena es relegado a la condición de objeto o espectador prescindible (entre ellas, desde luego, las versiones providencialistas sobre el Descubrimiento y la Conquista y también el discurso homogeneizador del proyecto de Estado-Nación peruano).

Estas referencias no han pasado desapercibidas en el ámbito de la crítica y, a modo de condena o lamento, Roland Forgues sentencia que “todo ocurre, en efecto, como si pese a que Manuel Scorza pretende rechazar conscientemente los fundamentos de la civilización occidental, se viera siempre inconscientemente atraído por ellos”.⁵⁰³ Es indispensable aclarar que la voz narrativa de *Redoble por Rancas* no rechaza la cultura occidental en su conjunto (como tampoco lo hace el propio Scorza, pues sus libros y el público al que los dirige pertenecen a ella): polemiza con algunas interpretaciones y ofrece la propia.

Lo letrado y lo popular

Hay que especificar que, entre el maremágnum que conforma la cultura occidental, el narrador de *Redoble por Rancas* se decanta, como ya señalé, por algunos tópicos y, de igual manera, por dos registros: oscila entre lo culto (o letrado, para usar el término que prefiere García-Bedoya) y lo popular, aunque entre ambos extremos hay no pocos matices y tensiones.

⁵⁰³ *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, p. 110. El académico concluye que “La guerra silenciosa” carece de “ese jugo mágico que atraviesa a los hombres y a los elementos en la obra de un José María Arguedas por ejemplo, o de un Ciro Alegría, y que la ancla profundamente en los valores de la cultura quechua. Contrariamente a sus predecesores, Manuel Scorza parece más cercano a la cultura occidental que a la indígena”. *Ibidem*, p. 143. Forgues no precisa en qué consiste ese “jugo mágico” ni con base en qué criterios evalúa la ligazón de la obra de Alegría y Arguedas con lo que denomina la cultura quechua. Lo relevante, más allá de las notables omisiones, es destacar que este comentario sintetiza la orientación de toda una veta crítica según la cual las “deficiencias” de una obra residen en la ajenidad respecto de la cultura indígena. De ahí que las aportaciones de Antonio Cornejo Polar resulten fundamentales para entender la complejidad de la narrativa signada por la heterogeneidad.

Primero, habría que distinguir los alcances de lo que denomino la inflexión culta, pues en ella están incluidas, precisamente, las alusiones a la historia que el narrador intercala en su relato. Tales referencias implican, como dije antes, varias habilidades: primero, la de conocer bien la historia del Perú (o las maneras en que esta se fija y se legitima, como es el caso de los textos cuyos preceptos religiosos justificaron la Conquista); después, la de vincular los episodios del pasado —cercano o remoto— con la contemporaneidad en que ubica los relatos de lo sucedido en Rancas y Yanahuanca; por último, la de ofrecer una valoración y un posicionamiento tanto político/ideológico como discursivo (es decir, aceptación, denuncia, burla, etcétera) sobre los acontecimientos que engarza. Para decirlo de otro modo, la erudición y la conciencia histórica del narrador son distintas a las de los personajes; mientras él puede desplazarse en el tiempo y en el espacio (del pasado al futuro, de la sierra a la costa), los protagonistas parecen anclados a la inmediatez y a la región en la que habitan. ¿Qué puede significar tal diferencia? La superioridad focal del narrador —sobre la que he insistido a lo largo de este estudio— al igual que la primacía de cierto tipo de historia: la que se asienta en los libros.⁵⁰⁴ A diferencia, por ejemplo, de lo que sucede en *Hombres de Maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, donde “encontramos personajes y relatos que traen al presente de la escritura saberes y tradiciones que es necesario volver a revisar en una nueva perspectiva de la historia y la cultura guatemaltecas”,⁵⁰⁵ en *Redoble por Rancas* es el narrador quien discute versiones de la historia oficial y occidental desde sus mismos parámetros (es decir, sin salir de ella, desde su interior). Este rasgo es el que permite diferenciar

⁵⁰⁴ Las otras formas de difusión y de preservación de la memoria, vinculadas a la oralidad, son ponderadas por el narrador como chisme o rumor. Vale la pena recordar que, aunque valiosas, estas manifestaciones están, para decirlo en los términos de Bajtin y de Françoise Perus, objetivadas: el narrador da cuenta de que la información se propala, pero no accede a ella. Se trata de la “huella” de la voz antes que de su presencia en el texto.

⁵⁰⁵ Begoña Pulido Herráez, “Entre *Los pasos perdidos* y *Hombres de maíz*: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana”, en *Tópicos del Seminario*, 21, Enero-junio, 2009, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 103.

esta voz de la de los personajes en algunos capítulos,⁵⁰⁶ pues los comuneros —Fortunato o cualquiera de los otros campesinos que intervienen— no tienen el bagaje historiográfico del narrador.

Hay otro tipo de reminiscencias que podrían dar la impresión de un registro culto que recorre *Redoble por Rancas*: las literarias. No me refiero a las “citas” explícitas a otras obras y autores (las cuales, por cierto, son casi nulas), sino a un modo de asumir la narración que remite a formas sedimentadas, entre ellas al *Quijote*, al *Lazarillo de Tormes* o a los libros de caballerías.⁵⁰⁷ Lo que hay en común entre la novela de Scorza y estos otros textos no son sólo los títulos de los capítulos y algunas frases,⁵⁰⁸ la presencia de personajes o episodios pícaros (el Niño Remigio, por ejemplo) o las hazañas de ciertos héroes con habilidades especiales —y, por cierto, carentes de profundidad psicológica— enfrentados a villanos desalmados e inescrupulosos, sino una línea narrativa que recoge e integra a su discurso anécdotas, personajes y palabras⁵⁰⁹ de gran arraigo popular. Se trata, entonces, de un registro que, pese a su soporte escrito, no se opone a los lenguajes “vivos” y no canonizados, sino que los aglutina y los pondera. Incluso cuando este registro del narrador parece afectado, rebuscado o grandilocuente, se asemeja al que utilizaría un “recitador”, un “cuentero” (es decir, de quien vocifera su relato frente a otros) o alguien que imita

⁵⁰⁶ Véase: *supra*, n. 314 y n. 477.

⁵⁰⁷ Paso por alto los cuestionables indicios que, a decir de algunos críticos, vinculan “La guerra silenciosa” con los textos de Homero, Apuleyo, Juan Rulfo, Alejandro Dumas, Nikolai Gogol, Günter Grass y varios más. Sostengo que esas relaciones intertextuales son dudosas debido a que, en primer lugar, se basan en coincidencias temáticas (la presencia de caballos que hablan, por ejemplo, ha derivado en la supuesta influencia de la narrativa de Jonathan Swift); en segundo, porque, a mi parecer, de poco sirve identificar los nexos entre obras si no se indaga qué función cumplen en el corpus al que se integran.

⁵⁰⁸ Por ejemplo, “desgraciadamente no existían pruebas, pero para *desfacer los entuertos* vivía la justicia” (186. *Cursivas mías*). Los ecos cervantinos son notorios.

⁵⁰⁹ Piénsese, por ejemplo, en las anécdotas que el narrador insinúa, mas nunca relata del todo, en algunos de los capítulos impares, y donde había de narrarse lo que “acaeció cuando la *Calzón de Fierro* inscribió a su hija en un colegio de monjas” (57); “los sucesos que explotaron cuando la *Rompecatres* descubrió una tortugueta en su cama” (58); “los espantos sufridos el día que la *Culoeléctrico* le regaló una avispa a la *Nalgapronta*” (146); “los excesos que infaustamente sobrevinieron el día en que la *Nalgapronta* le pidió a la *Calzón de Fierro* que le prestara un alfiler, suceso que provocó la rotura de seiscientos vasos” (161).

—no sin tintes paródicos— el tono ampuloso y gastado de algunas corrientes literarias de otros siglos.

La tirantez entre lo culto/letrado y lo popular/oral alcanza probablemente uno de sus puntos más altos en lo que la crítica scorziana ha denominado el lirismo del narrador. No voy a compendiar los comentarios emitidos a propósito de este recurso, pues todos ellos identifican un tipo de lenguaje particular, al que califican de “onírico” y que sería producto de la experiencia de Scorza como poeta y la muestra de su “imaginación parasurreal”.⁵¹⁰ Por lo demás, este lirismo es distinto al inventado por José María Arguedas (un castellano que imita la sintaxis del quechua), aunque uno y otro no pasan desapercibidos para el lector. En *Redoble por Rancas* abundan imágenes y metáforas a través de las cuales la voz narrativa —prioritaria aunque no exclusivamente, como se verá— presenta los acontecimientos. Las variantes de este lirismo no son pocas: a veces se trata de verbos inusuales para caracterizar acciones,⁵¹¹ o de una adjetivación “sorpresiva” (como la denomina Gras),⁵¹² de perífrasis verbales,⁵¹³ y demás figuras poéticas que, en todos los casos, llaman la atención por su extravagancia y, en algunos, por otorgarle dinamismo a las acciones y vitalidad a los objetos.

Para decirlo de otro modo, el lenguaje utilizado por el narrador llama la atención sobre sí mismo, sobre la forma de su decir. Este procedimiento recuerda el que analizó Víktor Shklovski

⁵¹⁰ El término fue acuñado por Dunia Gras. “Introducción”, p. 97.

⁵¹¹ Consigno algunos ejemplos: “el atardecer *exhaló* un traje negro” (15); “la neblina *pariría* los pesados camiones” (21); “el tren *comenzó a vomitar* desconocidos” (37); “muebles ingleses que *sufrían* entre paredes cuajadas de calendarios” (116); la plaza *engordó* de rostros graves (138); “el escándalo de los perros *rajó* la lejanía” (146); Los ojos de Amador *se desbocaron* en la asfixia (168); “el camino *fallecía* bajo la rabia del granizo” (204); “desde lejos *se tostaban* las risas” (189); “toda tierra conocida *envejecía* soltera detrás de un cerco” (201). En todos los casos el énfasis es mío.

⁵¹² “Destaca en la novela el empleo de una *adjetivación sorpresiva*, pocas veces utilizada antes en prosa, como puede advertirse en expresiones como: ‘un envejecido silencio’, ‘ese hipócrita atardecer’, ‘una sonrisa jorobada o un gesto amarillento’ o ‘uniformados de silencio’ que, a menudo, apuntan hacia la transformación de lo inanimado”. “Introducción”, p. 98.

⁵¹³ “Esta adjetivación sorpresiva va, a veces, más allá y se articula en construcciones metafóricas complejas, a partir de perífrasis que se apoyan en *imágenes muy gráficas*, como: ‘El Ladrón destapó la botella de una espumosa carcajada’ (empezó a reírse), ‘sintió paludismo en las rodillas’ (sintió debilidad), ‘el cielo se blindaba con lívidas escamas’ (nevaba)”. *Ídem*. *Cursivas mías*.

(*ostranienie*) y que en español ha sido traducido como “singularización” o “extrañamiento”. Conjeturo que la función que cumple este recurso en *Redoble por Rancas* es también el de liberar a la expresión del automatismo, pero difiere al menos en un aspecto esencial de lo dicho por Shlovski: el narrador de la novela scorziana no pretende presentar cada objeto “como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez”,⁵¹⁴ sino que intenta ofrecer otra perspectiva a través de la cual se muestren y perciban los acontecimientos. Es preciso aclarar que esta perspectiva no es equivalente a la focalización narrativa, a la cual rebasa; se trata, antes bien, de un horizonte sociocultural con el que el narrador desea amalgamarse a través de la tendencia a caracterizar la naturaleza, los objetos y las acciones como si de entes vivos se tratase.⁵¹⁵

Paralelo al lirismo mediante el que la narración pretende imitar la relación de la lengua quechua con el entorno, es la “corrección” con la que los personajes de *Redoble por Rancas* se expresan: poco o nada hay en sus diálogos⁵¹⁶ que delate sus forcejeos con el español en tanto

⁵¹⁴ “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, Siglo XXI, México, p. 61.

⁵¹⁵ La representación del cerco de la Cerro de Pasco es, una vez más, relevante: imita la forma en que la población andina (supuestamente) concibe el avance del alambrado. Así lo subraya el narrador cuando detalla su avance (repta, mastica, engulle, cruza, derrota, etcétera) y lo confirman algunos personajes que pertenecen al entorno serrano: “el Cerco se detuvo, meditó una hora, y se dividió en dos [...] El Cerco reptó tres kilómetros y enfiló hacia las oscuras tierras de Cafepampa” (65), expresa Fortunato; “Padrecito, [...] ¿por qué Dios nos envía este castigo?” (110), pregunta al cura el Personero Alfonso Rivera.

Esta figuración del cerco como un ente animado se alterna con otras declaraciones de los personajes que buscan explicar la presencia de la valla mediante la racionalidad de corte occidental: “El Cerco no es obra de Dios, hijitos. Es obra de los americanos” (110), esclarece el padre Chasán; “No es Jesucristo quien nos castiga, son los americanos” (234), enuncia Teodoro Santiago, en el desenlace de la novela. El vaivén entre dos interpretaciones del cerco —ya como un monstruo, ya como el linde construido por una compañía extranjera— pone en crisis, nuevamente, la supuesta estabilidad de la narración. A decir de Genaro Ledesma, “Los campesinos sentían el Cerco como un monstruo que crecía, crecía y que verdaderamente no se podía contener [...] el Cerco era una especie de animal monstruoso, pero los campesinos sabían que era de la Cerro de Pasco Co. [...] Eso es el caso que Scorza cuenta: es como un monstruo pero no era un monstruo”. Modesta Suárez, “Cerro de Pasco: historia de una masacre. Testimonio de Genaro Ledesma”, en Roland Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, pp. 167-168. Por lo demás, la representación oscila entre ambos polos sin conciliarlos de manera armónica.

⁵¹⁶ Acaso un par de ejemplos en toda la novela. Uno de ellos es expresado en los siguientes términos por Héctor Chacón, el “Nictálope”: “Un mi caballo [está] retenido en tu pesebre” (118). Énfasis mío.

lengua ajena.⁵¹⁷ Bien puede decirse que la impostura en este tipo de lenguaje elegido es doble: por un lado, se vinculan los giros poéticos con la cosmogonía andina y con la lengua quechua (aunque el propio Scorza desconoce ambas);⁵¹⁸ por otro —y en aras de no marcar como “inculta” o lejana a la voz y a la perspectiva sociocultural imperantes—, los personajes se expresan, como apunta Dunia Gras, “en un español impecable, dueño de una imaginería propia y tendiente al lirismo. Evidentemente, se trata de una impostura, pero con ella trata de traducir al público hispano-hablante la elegancia de la expresión quechua, y con ello trasponer, de alguna forma, el efecto que produciría si se entendiera en versión original”.⁵¹⁹

Lo que llama la atención de la cita anterior es, precisamente, el esfuerzo por incorporar al texto la perspectiva tanto lingüística como sociocultural del *otro*: los campesinos que habitan los Andes Centrales. El mismo Manuel Scorza reiteraba esta “reproducción” que hizo del pensamiento y la palabra indígenas: “en muchos casos mis personajes piensan y sólo pueden pensar como indios porque transcribí cuidadosamente su pensamiento recogido en grabaciones”.⁵²⁰ Amén de que el traslado de la voz viva de los campesinos a la escritura (y por ende al corpus novelístico) reviste siempre algunas modificaciones insoslayables, me interesa remarcar lo que de artificioso hay en esta recreación/aproximación al pensamiento indígena, pues el tono “poético” no sólo recuerda la obra de otros autores latinoamericanos (y en especial a la

⁵¹⁷ Scorza se deslindaba de la caracterización del habla de los sectores campesinos emprendida por otros autores del siguiente modo: “a nivel de lenguaje, mi operación es simple. Yo me negué a participar en la caricatura de hacer hablar a los indios en un mal español, porque esto parecía tomar equivocadamente la realidad. Los seres humanos que yo tomé en mis libros eran, en muchos casos, seres que pensaban y actuaban bien. [...] Yo les di un castellano que no hablaban pero que es un castellano correcto, porque ellos piensan correctamente”. Modesta Suárez, “Manuel Scorza habla de su obra”, en *Socialismo y participación*, No. 27, Lima, p. 96 *apud* Mauro Mamani, *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p. 116.

⁵¹⁸ “Yo no soy quechuahablante como lo era Arguedas. Por eso opté por una forma distinta”, confesó el autor a Modesta Suárez. “Manuel Scorza habla de su obra”, p. 92 *apud* Mauro Mamani, *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, p. 117.

⁵¹⁹ “Introducción”, p. 96.

⁵²⁰ “Manuel Scorza habla de su obra”, p. 92.

prosa de Miguel Ángel Asturias),⁵²¹ sino que también reaviva las tensiones entre lo culto y lo popular, pues, ¿en cuál de ambas vertientes es pertinente inscribir estos regodeos líricos?

La crítica scorziana se ha decantado por la veta que el mismo autor sugirió en su “telegrama para la crítica” y según el cual sería indispensable acudir a su poesía para interpretar su narrativa.⁵²² En otras palabras, los estudiosos explican el lirismo de la novela y lo emparentan con una vertiente culta a partir de una instancia extratextual: el oficio de poeta que Scorza ejerció durante varios años, bajo la influencia de dos figuras innovadoras: César Vallejo y Pablo Neruda.

Es posible otra interpretación, basada en criterios distintos. Antes que pensar el lirismo como la recuperación de ciertas formas poéticas cultas y canonizadas, habría que vincularlo con el horizonte sociocultural con el que la voz narrativa desea fusionarse. De acuerdo con esta perspectiva, ¿es posible pensar en la representación basada en imágenes y metáforas como una forma no sujeta, pero sí inspirada en el mundo andino y la lengua quechua? De ser así, se trataría de una vertiente más próxima a lo popular, en vista de que ambiciona equipararse —no mediante la sintaxis (como hiciera Arguedas), no mediante el léxico empleado, no mediante la incorporación de palabras en quechua— a la cosmovisión andina a través de la vivificación del entorno circundante. El lirismo ambiciona reproducir la manera en que, a partir de su lengua, la población andina vive, siente y se representa la realidad, a sí misma y a lo(s) otro(s). Tampoco hay que omitir, como señala Begoña Pulido a propósito de la novela de Asturias, que las metáforas y demás imágenes “funcionan como puerta de entrada a una cosmovisión indígena.

⁵²¹ El vínculo entre Scorza y Asturias merece, sin duda, un análisis minucioso. Como los estudiosos de la obra del peruano han mencionado, la resonancia de *El señor presidente* (1946) es perceptible en la caracterización del juez Francisco Montenegro. A esta similitud habría que añadir, primero, la concepción de una obra en distintos volúmenes (recordemos que el guatemalteco dio a conocer, entre 1950 y 1960, su denominada trilogía bananera, donde expone los atropellos cometidos por empresas extranjeras en América Central: *Viento fuerte*, *El papa verde* y *Los ojos de los enterrados*); después, la semejanza en ciertos aspectos compositivos: el entrecruzamiento entre mito e historia, la importancia de la oralidad y de los lenguajes populares, y la imposibilidad de dialogismo sociocultural, pese a las diversas estrategias empleadas por ambos escritores. Para la interpretación que planteo a continuación, me ha sido de gran ayuda el análisis de Begoña Pulido. Véase: “Entre *Los pasos perdidos* y *Hombres de maíz*: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana”, pp. 95 y ss.

⁵²² Manuel Scorza, “Testimonio de parte en Ayacucho”, en *El Observador*, 4 de enero de 1984, p. 13.

Recuperan el valor mágico que los pueblos le atribuyen a la palabra, en el sentido que da poder sobre lo nombrado”.⁵²³ El símil es, a mi parecer, acertado: el lirismo funge como *umbral* al pensamiento andino: le restituye valor poético al mismo tiempo que pondera el poder de la lengua, capaz de infundir vida al entorno. Sin embargo, esta “puerta de entrada”, este umbral es, acaso, un postizo y tentativo atisbo a la cosmovisión indígena. Pese al intento de asimilación, es inevitable advertir el constante ejercicio de trasposición lingüística y sociocultural que emprende la voz narrativa: utiliza el lirismo para traducir una forma de representación animista que pretende asemejarse a la lengua quechua; interpreta cómo cree que la sociedad andina respondió ante el cerco; atribuye a los personajes una forma de habla en castellano que le parece elocuente y, por tanto, óptima (según sus propios valores, desde luego).

La suma de estos rasgos revela que la pretendida *transcripción* de la voz indígena no es sino *traducción*, es decir, la adecuación y subordinación de la expresión del *otro* a los parámetros que rigen un sistema de representación distinto: el occidentalizado, al que pertenecen el propio autor, la novela y los lectores a los que ésta va dirigida. Por si fuera poco, el lirismo y la “corrección” al expresarse no sólo se erigen como peculiaridades del lenguaje del narrador, sino también de los personajes —tanto de la historia de los capítulos pares como de la de los impares— que

⁵²³ “Entre *Los pasos perdidos* y *Hombres de maíz*: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana”, p. 106. La influencia del psicoanálisis y el surrealismo —en tanto indagación en los sueños y el inconsciente— en la narrativa del guatemalteco no puede ser trasladada, sin más, a “La guerra silenciosa”: entre las vanguardias de comienzos del siglo XX y la pentalogía median no sólo más de cincuenta años, sino también la tecnificación y renovación narrativas que han sido tan caras a Scorza. Por otra parte, los muchos y diferentes sueños que aparecen en las novelas de Scorza tienen dos orientaciones principales: por un lado, resarcen, compensan o realizan lo que en la vigilia y en la realidad es imposible; por otro, ofrecen una serie de signos, vaticinios o indicios que para los personajes resultan incomprensibles, indescifrables e inútiles. ¿Es que el sueño ha perdido su poder revelador o los sujetos ya no están facultados para interpretar esos signos? Lo cierto es que hay una incompletud de sentido, un vaciamiento de significado de los sueños. Brindo un ejemplo de cada caso en *Redoble por Rancas*: Héctor Chacón sueña con el juicio que, tanto la comunidad como todos los seres vivos, le hacen al juez para, finalmente, confinarlo al destierro: “el Alguacil solicitó la declaración de los perros. ‘¿Hay algún perro que no haya sido pateado por este hombre?’ [...] Los veloces pájaros, las alegres mariposas, los vivísimos chingolos y los soñolientos cuyes testimoniaron. Nadie perdonó al doctor. Lo montaron en un burro y lo expulsaron de la provincia, entre música y cohetes” (72-73). Por otra parte, los poderes adivinatorios del Abigeo (o la lectura de maíces hecha por Pis-Pis) son insuficientes para evitar que varios comuneros (incluido el “Nictálope”) sean encarcelados.

pertenecen a la serranía peruana. Ambas características no son, en suma, privativas de la voz narrativa o de los personajes: se cuelan en las intervenciones de aquél y de estos, razón por la cual a los investigadores les ha resultado difícil distinguir, en algunos capítulos, quién preside la narración.

Las imágenes y metáforas transitan por igual en las intervenciones del narrador y en las de los campesinos, como si entre el “cuentero” y los protagonistas de su relato no mediara diferencia y distancia algunas. La transversalidad del lirismo hace pensar en un narrador oral frente a su audiencia que “impregna” a los personajes de su estilo, como si no pudiese desprenderse de las inflexiones de su voz cuando desea “hacer hablar” a los *otros*.

Considero que, en conjunto, las particularidades del narrador de *Redoble por Rancas* revisadas aquí —su capacidad de yuxtaponer temporalidades, adelantar información, dar “pistas falsas”, enmendar su relato, dirigirse al lector, señalar objetos cercanos, volver sobre lo ya expresado, detenerse en alguna historia secundaria o representar las dudas (suyas, de los personajes o las que desea transmitir al lector), polemizar con interpretaciones de la historia peruana, recurrir a las fuentes populares y no canonizadas, tratar de reproducir la cosmovisión andina mediante el lirismo, etcétera— demuestran lo que de emulación de la palabra emitida en voz alta hay en él. Empero, aún resta precisar de qué forma esta actividad desarrollada por el narrador a lo largo de *Redoble por Rancas* —contar su relato en voz alta para un público que lo ve y lo escucha— entra en pugna con la insistente figuración de su público.

El “zahorí lector”, el lector que imagina

A propósito de las cualidades del lector virtual de *Redoble por Rancas* se ha dicho, en realidad, muy poco. Es de nuevo Dunia Gras quien ha revisado someramente este aspecto y sugiere que:

Scorza era consciente de proyectar una construcción ficcional a alguien —a ese supuesto lector ideal— que debería descifrarla, y lo hacía claramente poniéndolo en evidencia, casi desafiándolo. Esto nos llevaría a pensar que Scorza tiene por lector modelo a un lector muy atento, que busca entender todas las implicaciones del texto. Sin embargo, es precisamente ese tipo de lector el que rompe el contrato ficcional, el que no acepta participar en la co-elaboración del texto narrativo. Por este motivo, ése no puede ser, pues, el lector modelo, es decir, el lector esperado por Scorza y al que se dirige en última instancia.⁵²⁴

La investigadora estima que el lector ideal de la novela no se corresponde con el “zahorí” aludido en el título del capítulo inicial. Pero, ¿cómo interpretar, entonces, los llamados al lector planteados en los peritextos y las múltiples actividades en que lo implican? Gras considera que tales “invocaciones” son sólo una convención gratuita, sin otra utilidad que la de llamar la atención, pues “se trataría de unos títulos con indicaciones atractivas como fórmula literaria, pero sin una exhortación real a una fuerte implicación [...] y, por tanto, esto mantendría la coherencia con una figura de lector modelo relativamente ingenuo”.⁵²⁵

Este trabajo parte de una veta hermenéutica distinta. Propongo que tanto los “llamados” de los títulos como las diversas estrategias empleadas por la voz del “cuentero” suponen al lector, como dije antes, con los sentidos puestos en el relato. Y más aún: lo figuran realizando otras acciones (además de mirar y oír) no menos importantes: recorriendo el pueblo, entreteniéndose con una partida de póquer o conociendo a un personaje; es decir, presenciando lo narrado, dentro de la ficción. ¿Cómo es que el lector puede emprender todas esas actividades sino *imaginando(se)* ahí, en el mundo andino construido por las imágenes —sonoras y auditivas— que el propio narrador le ofrece?

Debo insistir —aunque resulte una obviedad— en que ese mundo está hecho con las palabras del narrador o, para decirlo de otro modo, con su imborrable mediación y, por tanto, es su perspectiva sociocultural la que impera y a la que el lector accede. A esta interferencia de la voz narrativa habría que añadir la doble imagen del lector que se presenta a lo largo de la novela: por

⁵²⁴ Manuel Scorza: *la construcción de un mundo posible*, p. 242.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 243.

un lado, como alguien, una persona que, en efecto, descifra la escritura; por otra, como un auditorio, una colectividad que mira, escucha e imagina a partir del sugestivo relato del “cuentero”. ¿Ambas representaciones son contradictorias e irreconciliables? Aventuro que no. Esta relación que la composición novelesca entabla con el lector virtual y que oscila entre la grafía y la oralidad, entre el lector individual y un conjunto de oyentes, recuerda —al menos en un primer acercamiento— la transmisión activa, *in praesentia*, de los libros de caballería, cuya lectura “era inicialmente colectiva y se realizaba en voz alta [...] dejando sus marcas de oralidad en una serie de fórmulas narrativas de apelación a los oyentes y en una concepción episódica del relato [...] rasgos que nunca llegarán a borrarse por completo y que pasarán a ser definitorios del género”.⁵²⁶

Si bien los títulos de los capítulos definen al lector en su singularidad, bien puede tratarse de un modo de expresar lo general (los lectores) por medio de lo particular (el lector), como una especie de sinécdoque deductiva. Esta interpretación se robustece si se tienen en cuenta los varios indicios sobre el grupo frente al que el narrador cuenta: no sólo ese “¡Rebúsquenlo!” al que me referí antes, sino también, por ejemplo, el fragmento del capítulo 20 en el que el narrador apunta, como en una escena teatral, a manera de acotación: “El viejo terco (sin considerar las damas asistentes a la lectura). [dijo:] ‘No nombre a ese hijo de puta en mi casa’” (136). Está claro que la mención a las “damas asistentes a la lectura” desdice la representación de *un* lector que pasa las páginas, silencioso y en soledad. Por lo contrario, revela a un público vasto y plural que funge como espectador de la narración emitida en voz alta por el “cuentero”. Este matiz diferencial es muy importante, pues antepone la palabra viva, colectiva y unificadora frente a la lectura que aísla al individuo de los demás y de su entorno.

⁵²⁶ José Manuel Lucía y Ma. Carmen Marín, “Lectores de libros de caballerías”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lectores-de-libros-de-caballerias/html/c01b8049-29a5-49eb-b473-890ed55cbe14_2.html#I_0_.

Al ser cuestionado sobre la impronta del referente andino en su obra, Manuel Scorza declaró que los suyos son “libros hablados [...] los escribí para que fueran leídos en el Perú por peruanos, en su mayoría analfabetos. El único modo que se me ocurrió fue dictarme el libro. Así, mis libros adquirieron el ritmo de mi voz”.⁵²⁷ Pese a que siempre es necesario mantener reservas respecto a las declaraciones de los autores (y sobre todo en el caso del que nos ocupa, en vista de sus opiniones cambiantes e incluso contradictorias), el comentario de Scorza es, a mi parecer, muy significativo: su idea del “libro hablado”, más que un oxímoron, es una síntesis precisa de las tensiones entre lo oral y lo escrito al interior de la novela y a propósito de la figuración del “cuentero” que preside la narración y del auditorio que se reúne en torno a su voz.

Esta noción del “libro hablado” remite, además de los libros de caballería, al que Cornejo Polar denomina el “grado cero” de la interacción entre la oralidad y la escritura en el área y la historia andinas: el (des)encuentro de Cajamarca.⁵²⁸ Como bien recuerda el teórico y crítico peruano, las crónicas que recuperan el episodio coinciden en que el padre Vicente Valverde, primer obispo del Cusco, le entregó al Inca Atahualpa un libro (un breviario o la misma biblia) con el propósito de que éste acatará la ley cristiana y el dominio español. Guaman Poma de Ayala registra de la siguiente manera esta confrontación entre formas de comunicación y representación:

Fray Uicente, llevando en la mano derecha una crus y en la esquierda el bribario. Y le dize al dicho Aragualpa Ynga que tanbién es enbajador y mensage de otro señor, muy grande, amigo de Dios, y que fuese su amigo y que adorase la crus y creyse el euangelio de Dios y que no adorase en nada, que todo lo demás era cosa de burla. Responde Atagualpa Ynga y dize que no tiene que adorar a nadie cino al sol, que nunca muere ni sus guacas y dioses, tanbién tienen en su ley, aquello guardaua.

⁵²⁷ Albert Bensoussan, “Entrevista con Manuel Scorza”, en *Ínsula*, vol. 30, núm. 340, Madrid, 1975, p. 4 *apud* Dunia Gras, “Introducción”, p. 101. No es irrelevante que el autor diga que, al dictarse el libro, éste adquirió el ritmo de su voz. Al final de este capítulo veremos si, además de la suya (individual pero también colectiva en tanto muestra de un sector sociocultural específico) es la única voz que prevalece o si, en su defecto, hay cabida para la expresión del *otro*.

⁵²⁸ Remito al lector a “El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el ‘diálogo’ de Cajamarca”, primer capítulo de *Escribir en el aire*, pp. 17-74.

Y preguntó el dicho Ynga a fray Uisente quién se lo auía dicho. Responde fray Uisente que le auía dicho el euangelio, el libro. Y dixo Atagualpa: “Dámelo a mí el libro para que me lo diga”. Y ancí se la dio y lo tomó en las manos, comenzó a oxear las ojas del dicho libro. Y dize el dicho Ynga: ¿Qué, cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mí el dicho libro”. Hablando con grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Ynga Atagualpa. Como fray Uisente dio boses y dixo: “¡Aquí, caualleros, con estos yndios gentiles son contra nuestra fe!”.⁵²⁹

De la cita me interesa resaltar la reacción del Inca: “escuchar” lo que el libro “dice”. Hay aquí, pues, la figuración de una “escritura con voz” que demanda en su lector el oído y la vista atentos a su mensaje.⁵³⁰ La proximidad entre el “libro hablante” figurado por el monarca y el que plantea la poética concreta de *Redoble por Rancas* es patente.⁵³¹

Por último, quizá sea oportuno añadir que el lector que la novela construye está lejos de ser ingenuo (como lo define Gras). La interpretación que he ofrecido a lo largo de este capítulo intenta mostrar que la voz que dirige la percepción del lector y éste establecen un vínculo a partir de las actividades que realizan: el “cuentero” relata en voz alta, “juega” con las expectativas de su auditorio frente a quien coloca una serie de imágenes, tanto visuales como auditivas, que le presenta como pertenecientes al mundo andino. El lector, por su parte, imagina y se deja conducir por el influjo y las modulaciones de la voz que lo hace imaginar (es decir, ver, oír, conocer, entretenerse y recorrer) dicha realidad inédita.⁵³² La composición novelesca exige un lector capaz

⁵²⁹ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 387.

⁵³⁰ Según Cornejo, “si en muchas versiones el Inca arroja el libro porque no ‘oye’ ninguna ‘voz’ que confirme lo que Valverde le ha dicho, en todas se hace hincapié [...] en su *mirada*, casi como si fuera el germen de un acto que debería conducir al desciframiento de la letra”. *Escribir en el aire*, p. 27.

⁵³¹ En el plano extratextual, puede constatar que Manuel Scorza conocía muy bien la *Corónica* y, además, estaba informado sobre los pormenores del encuentro de Cajamarca, como lo demuestra la referencia inserta en *Cantar de Agapito Robles*: “A los huarotambinos, prohibidos de franquear los límites de la hacienda, el maestro les pareció visitante de otros mundos. El juez autorizó el funcionamiento de la escuela en un galpón abandonado donde Julio Carbajal reunió a sus primeros alumnos. El primer día sacó un libro. Emocionado explicó cómo había ocurrido la Independencia del Perú y leyó la proclama del Libertador San Martín. Cuando acabó, los niños lo miraron con pavor. El más valiente se atrevió a coger el libro. Se lo llevó al oído.

—¿Qué quieres, hijito?

—Quería sentir la voz— dijo el mocoso.

Carbajal se estremeció. ¡Hacia más de cuatrocientos años, en Cajamarca, el Inca Atahualpa había reaccionado idénticamente ante el enigmático ‘papel que hablaba!’”. *Cantar de Agapito Robles*, p. 94.

⁵³² Lo que de desconocida y novedosa tiene esta historia remite, de un lado, a las maravillas contenidas en los libros de caballerías; del otro, al entrevero de lo testiguado y lo inventado en las crónicas.

de reparar en los constantes desplazamientos y virajes de la voz narrativa, pues es a partir de ellos que sitúa y moviliza al propio lector. De igual manera, la yuxtaposición de materiales, discursos, perspectivas, tonos y estilos presentes en *Redoble por Rancas* demanda al crítico tomar distancia de las referencias insertas en el texto y pensar cómo es que tales referencias son asimiladas y toman una nueva orientación.

En definitiva, la denominación de “zahorí” contenida en el título del capítulo inaugural es del todo apropiada para aclarar lo que la novela exige del lector: que sea la “persona a quien se atribuye la facultad de descubrir lo que está oculto”.⁵³³ Tal averiguación requiere, insisto, desmarcar la novela y su composición de los lugares comunes, como es el caso del desenlace de la novela, donde las dos historias relatadas culminan en tragedia para los campesinos: en el relato de Yanahuanca, Héctor Chacón, el “Nictálope”, intenta darle muerte al juez Montenegro (incluso se disfraza de mujer para pasar desapercibido), pero es acusado de robo y apresado, luego de que alguien lo delata;⁵³⁴ en el ambientado en Rancas, los campesinos son asesinados por las fuerzas militares: “Fortunato sintió que el cielo se desfondaba. Para defenderse de las nubes alzó los brazos. Intentó agarrarse de las hierbas, de la orilla de la vertiginosa oscuridad, pero sus dedos no obedecieron y rodó, rebotando hasta el fondo de la tierra” (230).⁵³⁵ Semanas más tarde, aclara el narrador, los muertos conversan bajo tierra sobre lo ocurrido. Varios críticos, a partir de este final, han emparentado *Redoble por Rancas* con *Pedro Páramo* (1955), sin atender lo que este

⁵³³ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión electrónica, s. v. “zahorí”. <https://dle.rae.es/?id=cHpIRzN>.

⁵³⁴ La “Noticia” que abre la novela esclarece que Chacón fue trasladado a la penitenciaría amazónica ‘El Sepa’, donde cumple una larga condena.

⁵³⁵ Este fragmento y el cierre de *Redoble por Rancas* podría, de nuevo, examinarse al trasluz de las categorías andinas de *hanan* y *hurin* a las que me he referido en el capítulo anterior: los comuneros yacen bajo tierra, mientras los soldados permanecen arriba, en el mundo de lo vivos. Los valores que se asocian a cada grupo, sin embargo, están invertidos: aquéllos son representados como valientes, justos y honrados; éstos como cobardes, abusivos, crueles y desleales.

diálogo entre muertos tiene de particular en la novela del peruano.⁵³⁶ No se trata, pues, de un tema o motivo que Scorza recobra y entrevera con el afán de rendir tributo o imitar la obra de Rulfo, sino de un desenlace indisociable de su propuesta estética.

No deja de ser interesante que la voz del “cuentero” opte por seguir la charla de los muertos y no la de los sobrevivientes a la masacre. Podría interpretarse que si se decanta por los asesinados es porque éstos son mayoría y también porque entre sus filas están algunos de los protagonistas: Fortunato, el personero Rivera y Teodoro Santiago. No obstante, tal decisión también puede ser revisada desde los propios alcances y atributos del narrador: así, por ejemplo, su voz no sólo sería capaz de desplazarse de un tiempo a otro, como señalé antes, sino entre mundos distintos (del de los vivos al de los muertos). No se trata de un chamán o de un médium que invoca los espíritus de los comuneros, sino de una voz capaz de acompañar a los muertos y trasladar al lector bajo tierra para que *imagine* (escuche y vea) a los cadáveres que prosiguen su plática.

Tampoco me parece insignificante que sea, precisamente, en este fragmento conclusivo donde la voz del “cuentero” se entromete menos y deje la narración de lo acontecido, o al menos gran parte de ella, a los campesinos. Es a través de las intervenciones de los enterrados que tanto ellos como el lector reconstruyen el relato de la matanza perpetrada por las fuerzas militares. Ninguna voz conoce todo el relato: la recreación es múltiple, coral, y sólo la suma de versiones (ofrecidas como preguntas y respuestas) brinda continuidad y sentido a lo que pasó y pasa en el mundo de los vivos: “—¿Qué novedades hay arriba?—, preguntó, con sencillez, Rivera” (233). Los ranqueños están impedidos ya para incidir en el mundo de “arriba” y condenados a esperar la llegada de nuevos moradores.

⁵³⁶ “En el último capítulo, algunos de los comuneros asesinados, entre ellos Fortunato, hablan entre sí desde sus tumbas en una conversación que recuerda *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 167.

La decisión de hacer hablar a los muertos (y no a los sobrevivientes) implica también la dislocación de la figura del testigo. Ya no se trata de quien presencia un hecho y lo declara, o del que (en casos extremos) sobrevive para contar lo que otros, los muertos, no pueden. En *Redoble por Rancas*, los comuneros tienen pruebas que certifican los abusos de los que fueron víctimas — ¡sus propios cuerpos enterrados!— pero no están facultados para ofrecer su versión a los vivos; no han sido privados del habla pero, como les ocurría en vida, su voz no basta para defender su causa.

Sobra decir que los atributos del “cuentero” y los del lector virtual que han sido objeto de análisis en estas páginas, ofrecen indicios que permitirían aventurar una respuesta sobre si en *Redoble por Rancas* ha sido figurada la posibilidad o, en su defecto, la cancelación de diálogo sociocultural con el *otro*. Antes, empero, se hace necesario revisar *La tumba del relámpago*, en vista de que “La guerra silenciosa” fue concebida por su autor como un conjunto y el volumen conclusivo recobra y modifica a la vez varios de los elementos del primero, además de añadir otros más que merecen atención.

La tumba del relámpago o la gesta del intelectual

Como algunos críticos —Escajadillo, Gras, Forgues, Schmidt y varios más— señalaron en su oportunidad, este libro que funge como cierre de la pentalogía scorziana presenta algunas variantes importantes respecto a los anteriores. Acaso las más sobresalientes están relacionadas, según los especialistas, con la notoria ampliación de la escala del conflicto (antes local y ahora nacional), con la índole de su protagonista (quien otrora estaba investido con poderes sobrenaturales, mientras que en el caso que nos ocupa se trata de un abogado), con la progresiva inserción de referencias históricas recientes y concretas (a la revolución cubana, a los movimientos agrarios en el Perú, a la obra de intelectuales tanto latinoamericanos como

europeos) y por último, con el supuesto tránsito de un nivel mítico a otro histórico, en consonancia con lo expresado reiteradamente por el autor.⁵³⁷

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que estos y otros posibles aspectos diferenciales no son independientes de la voz narrativa que presenta los acontecimientos; antes bien están supeditados a ella, en tanto que es la encargada de dirigir la percepción del lector y situarlo de un modo particular frente al relato, como se verá en este apartado.

En vista de que *La tumba del relámpago* constituye la culminación del proyecto escritural más ambicioso de Manuel Scorza, no debe extrañar que este libro reúna características de los cuatro precedentes y ofrezca, al mismo tiempo, una visión peculiar y definitiva sobre el derrotero tanto de las luchas campesinas como de su propuesta estética. En consecuencia, tampoco sorprende que la confrontación, en diferentes niveles y manifestaciones, sea el rasgo más distintivo y sobresaliente de esta novela. Como es de esperarse, uno de los enfrentamientos más notorios de *La tumba del relámpago* es el que opone dos sectores socioculturales distintos, los valores que ellos representan e, incluso, dos formas de leer en el entorno andino.

Entre la diversidad de personajes importantes que desfilan a lo largo de este último libro, dos de ellos sobresalen por su condición de líderes *de* campesinos: Genaro Ledesma y Remigio Villena. Subrayo la preposición porque, precisamente, lo que separa al primero del segundo es su exterioridad respecto a las comunidades indígenas que defiende: Ledesma no es, como sus predecesores, un líder campesino sino un líder *de* campesinos. A esta ajenidad (que de manera general podría denominarse étnica y sociocultural) se suma otro rasgo distintivo: su labor de abogado y maestro que, una vez más, ensancha la brecha que lo aparta de quienes representa, pues no sólo lo sitúa dentro de la “república de las letras” sino que también trae a cuentas una

⁵³⁷ “El último libro [*La tumba del relámpago*] es el libro de la Lucidez [...] en él hay la comprensión de todos los mitos”. Tomás Escajadillo y Manuel Scorza, “Scorza antes del último combate”, p. 60.

forma distinta y privilegiada, como se verá, de entablar una relación con los detentores del poder político y de interpretar la realidad circundante.

Genaro Ledesma dialoga con sus libros

Pese a que en *Redoble por Rancas* el narrador “cuentero” le concede algunas líneas a Ledesma (entonces alcalde de Cerro de Pasco),⁵³⁸ no es sino hasta *La tumba del relámpago* que este ocupa un primer plano en la lucha. Desde su primera aparición —cuando, luego de obtener su título de abogado, vuelve al poblado para representar a los comuneros que solventaron sus estudios—, el narrador lo presenta como un personaje meditabundo que subordina los estímulos del exterior al vaivén de su pensamiento, dentro del cual congrega otras “voces”, las cuestiona e incluso las refuta:

¿Y si los libros se equivocaban?, se preguntó el flamante abogado Genaro Ledesma. El viejo ‘Ford’ jadeaba en la subida. ¿Y si ya era llegada la hora de la guerra campesina en los Andes Centrales? [...] José Carlos Mariátegui, quizá el único creador del marxismo americano, había escrito que el más vasto reservorio de energías revolucionarias en América Latina dormía en las profundidades del campesinado quechua. Una bandada de patos hendió el cielo sin dejar cicatrices pero Mariátegui también dijo que ‘cuando la rebelión indígena de Atusparia aspiró a transformarse en una revolución, se sintió impotente por la falta de fusiles, programa y doctrina. El programa del movimiento era tan viejo como su parque bélico’.

—Eso fue el siglo pasado—, murmuró.

—¿Qué dice, don Genaro?

—Nada, Negro.

—Está usted soñando, don Genaro—, dijo el chofer, comprensivo.⁵³⁹

Considero que la cita es muy útil en la medida en que echa luz sobre la filiación sociocultural del protagonista y, por tanto, sobre su visión del mundo y del conflicto al que desea hacer frente.

⁵³⁸ “Ante una mesa cubierta por un paño verde, los esperaba el Alcalde, Genaro Ledesma, un hombre de unos treinta años”. *Redoble por Rancas*, pp. 172. Páginas más adelante, el abogado concluye, a propósito de la aparición del cerco y de la inacción de las demás autoridades: “El asunto de ‘La Cerro’ es muy grave. Es la cosa más grave que he visto en este departamento. Esto es sólo un comienzo. ¿Cuál será el fin? Hay que denunciarlo, amigos. Es la única manera de solucionar este problema”. *Ibidem*, p. 174. Llama la atención que la advertencia sobre la situación del cerco y la interrogante sobre el posible desenlace del problema prefigure su participación como líder de la última y más importante sublevación.

⁵³⁹ Manuel Scorza, *La tumba del relámpago*, p. 12. En adelante, las referencias a esta novela aparecen integradas al cuerpo del texto, con el número de página de la que provienen señalada entre paréntesis al final de la cita.

Ledesma interpreta su entorno a través de la tradición letrada: mira la serranía con los “ojos” (es decir, las ideas) de Mariátegui. No es irrelevante que esos saberes con los que el “flamante abogado” discute disten de ser palabra viva (en el sentido de un saber popular cercano a la oralidad) y ocupen el lugar de una “voz” fantasmal (una especie de eco que proviene de otro ámbito, cuya resonancia es más intensa en la medida en que el personaje se adentra en los Andes) audible sólo para él. De ahí que cuando Ledesma objeta en voz alta la cita del Amauta —lo cual implica, en estricto sentido, contestarse a sí mismo, monologar— y el chofer, extrañado, le pregunta qué dice, el ensimismado viajante no atina sino a responder que “Nada, Negro”: las ideas que se congregan y contienden dentro de él no pueden compartirse con un lego o con cualquiera; no pueden exteriorizarse y transformarse en diálogo.

Esta representación inicial de Ledesma habrá de reforzarse en las páginas subsiguientes de *La tumba del relámpago* cuando, por medio de una analepsis, el narrador ofrezca algunos detalles sobre lo ocurrido unos años atrás, en el momento en que Ledesma arribó por primera vez a Cerro de Pasco. En aquella ocasión “subió al tren cargando una maleta que contenía dos camisas usadas, otra nueva, un gastado traje de casimir negro, y textos” (14). La mención de los enseres del joven anuncia ya la relevancia de esa tradición asentada en los libros, los cuales fungen no sólo como su herramienta de trabajo —“para sus cursos de Castellano e Historia” (14)—, sino que le otorgan un lugar específico desde el que descifra esa zona inhóspita en la que se instala y la cual, por cierto, antes “conocía solamente por los libros que describían mal ese país inmenso” (15).

En suma, el bagaje textual de Ledesma le confiere, desde su llegada a Cerro de Pasco, una condición inusual. Sin embargo, ¿cómo es que su relación con la cultura letrada lo convierte en héroe, toda vez que él no es el único alfabetizado o abogado en la puna? La respuesta tiene que

ver con el modo específico en que “don Genaro” —como respetuosamente lo llama el chofer— lee.

¿Y si los libros se equivocan?

Si en los cuatro primeros libros de “La guerra silenciosa” es constante, primero, la denuncia de los abusos cometidos por los detentores del poder político y económico en los Andes centrales (es decir, el poco o nulo respeto de los funcionarios públicos, hacendados y empresarios por la ley); después, la porfiada resistencia de los campesinos ante tales atropellos, en *La tumba del relámpago* ambos elementos aparecen brevemente y poco después cobran un cariz distinto y al mismo tiempo determinante: los personajes se percatan de la inadecuación de la ley a la realidad andina y, por tanto, de la inutilidad de proceder bajo sus parámetros (o dicho de otro modo, la necesidad de sublevarse).

El tránsito entre una fase y otra está ejemplificada en el convenio que los campesinos de Pasco establecen con Genaro Ledesma: al principio solicitan sus servicios como abogado —“los aquí presentes venimos a decirle que nuestras comunidades desean sostenerlo económicamente todo el tiempo que usted necesite para graduarse. Pero luego regresará para asesorarnos y defendernos” (42)—, aunque después cambian de parecer: “ahora ya no requerimos un abogado sino un dirigente, alguien que nos conduzca a la pelea, doctor. El tiempo de los reclamos murió. ¡No necesitamos expedientes: necesitamos fusiles!” (57).

¿De qué modo este viraje incide sobre la representación de la grafía en la novela? Aventuro que esta modificación cumple el propósito de distinguir entre dos maneras de relacionarse con el poder de la letra: una “muerta”, anquilosada o improcedente; otra abierta al devenir histórico y social, cuyo representante es, entre otros, Genaro Ledesma.

La primera de tales formas de leer está representada, en términos generales, por la Constitución y el ejercicio parcial (si no es que alevoso), burocratizado, lento y entorpecedor de la ley o cualquier otro tipo de trámite requerido por las autoridades. La insistencia de los personajes en que “el Perú está demasiado corrompido” (58) o en que “en el Perú ningún indio ha ganado un juicio” (42) constata esta tendencia, reiterada ya en los volúmenes anteriores de la pentalogía.

Si bien son varios los personajes y fragmentos en que la palabra “muerta” es desacreditada una y otra vez, también hay que consignar algunos ejemplos en los que se critica el uso y el “abuso” de la escritura en un entorno primordialmente oral. Cuando Remigio Villena pide autorización para observar los ponchos tejidos por doña Añada, el presidente de su comunidad —quien “se excedía en su despótico legalismo” (27)—, le pidió que formulara su solicitud por escrito. El episodio, en apariencia inocuo, revela el posicionamiento del narrador frente a la inutilidad del trámite.

En otro momento, se narra el acuerdo entre dos comunidades enemistadas: invadirán una hacienda y repartirán las tierras en partes iguales. Sin embargo, el narrador revela que “surgió [...] otro obstáculo. Cajamarquilla solicitó que el acuerdo constara por escrito. ‘Es una locura’, explicó Ledesma. ‘¿Cómo poner por escrito lo que, a los ojos de la Ley, es un delito?’ Pero Cajamarquilla se empecinó. Sin documento escrito no participarían” (89). Sobresale la discrepancia entre la visión del abogado y la de los comuneros: para aquél, la escritura no puede fijar la ilegalidad; para éstos, en cambio, le brinda validez al pacto y garantiza su cumplimiento. La plasmación escrita del convenio es, de cualquier modo, un exceso, una anomalía que pone en riesgo a los implicados y resulta, en consecuencia, una “locura” según las palabras del abogado y mediador.

Por último, resumo el caso de Macario Pajuelo, un hombre que leía todos los días el Código Penal en la plaza pública del pueblo, para sorpresa de los lugareños. Su dominio de la ley derivó en la apropiación de los bienes de cuanto habitante muriera, pues él mismo se encargaba de redactar los documentos que lo acreditaban como heredero: “la gente ya no sabía tratarlo. No saludarlo era una insolencia que él castigaría en su momento; saludarlo era invitarse al testamento” (25). Hasta aquí, el ahínco con el que Macario estudia la ley parece ser una ventaja, en la medida en que le retribuye ganancias —toda vez que el conocimiento del Código lo favorece en un entorno signado por la oralidad y donde, como reconocen las autoridades, “un testamento es un testamento” (25). Sin embargo, avanzadas las páginas, Pajuelo es asesinado y las últimas líneas remarcan la futilidad de sus cavilaciones: “intentó protegerse con el Libro. Esta vez la ley no lo amparó”(37). Me interesa la figuración de un empecinado lector (como Ledesma) cuya valoración final es, sin embargo, negativa, tal y como constata la narración de su muerte. ¿Qué diferencia a Pajuelo de Ledesma? Éste acude a diversas autoridades textuales (Mariátegui, Valcárcel, Reyna, Marx, etcétera), las confronta, duda de ellas y extrae conclusiones que le ayudan a incidir en la realidad para hacer justicia; aquél recurre siempre a la misma fuente (el Código), la memoriza y la aplica en beneficio propio. En suma, lo que separa a un lector de otro es la relación que, en cada caso, se establece con la palabra escrita. La subordinación de Pajuelo al libro —rayana en la devoción religiosa— es ridiculizada en las líneas citadas arriba: depende tanto del documento que, incluso, desea defenderse con él de las balas.

Más allá de lo anecdóticos que pueden parecer los ejemplos citados, hay en ellos indicios que permiten reunirlos en torno a una misma noción: la de una lectura y escritura anquilosadas, aunque no por ello menos coercitivas. En los tres fragmentos la grafía es representada ya como un repertorio de trámites que deben sortearse para mirar un poncho o apropiarse de los bienes ajenos, ya como un proyecto “loco” que pretende replicar el mecanismo de la ley para legitimar

un delito (la invasión de tierras). Hay, desde luego, desmesura en el presidente de la comunidad a la que pertenece Villena, en los habitantes de Yarusyacán y Cajamarquilla que asientan su futura invasión de la hacienda Jarria y en la obsesión lectora de Macario Pajuelo, pues en las acciones emprendidas por todos estos personajes se rubrica el afán irrenunciable de imponer —a toda costa y bajo cualquier pretexto— el “orden” de la escritura y la autoridad de la letra.

En todo caso, los episodios referidos sólo pueden comprenderse a cabalidad si se cotejan con la caracterización del héroe de la novela, Genaro Ledesma. Este abogado resulta, como señalé antes, atípico: respecto a los otros letrados que aparecen en “La guerra silenciosa” destaca a primera vista por su integridad moral (es incorruptible, justo, solidario y valiente); y a diferencia de los protagonistas de las entregas anteriores, es un hombre cuya principal habilidad reside en *pensar* y encarar la realidad de manera *sui géneris*. Ese modo de reflexionar posee varias marcas diferenciales: en primer lugar, una formación letrada y profesional que acude a una tradición particular. De ahí que cuando el narrador precise que Ledesma llegó a la sierra llevaba consigo “copias mimeográficas de sus asignaturas del quinto año de Derecho, borradores para su tesis de abogado, ensayos de Mariátegui y versos del poeta que más admiraba en el mundo: César Vallejo” (14). En suma, el abogado en ciernes no se limita —como Pajuelo, por ejemplo— a estudiar la ley, sino que también investiga, redacta, a la vez que consulta y admira la obra de dos de los autores más influyentes del panorama intelectual peruano del siglo xx: Mariátegui y Vallejo (vinculados ambos, por cierto, al marxismo y a la defensa de los desfavorecidos).

En segundo lugar habría que insistir en las consecuencias del traslado insinuado en la cita anterior: Ledesma desplaza sus libros (y los saberes que hay en ellos) a la región andina y al confrontar aquéllos con la realidad de ésta distingue un hiato ineludible. De ahí que, a lo largo de toda la novela, las palabras de las autoridades textuales resuenen en la cabeza del abogado y,

según sea el caso, él se las apropie (repitiéndolas), las discuta (matice sus postulados) o las desautorice (muestre su anacronismo o su improcedencia).

En tercer lugar está la lucidez que las “voces” a las que acude Ledesma le brindan sobre lo que ocurre en el momento y el lugar en los que se encuentra. En otras palabras, el acervo escritural funge como una especie de puente que une el pasado con su presente y ofrece atisbos que le posibilitan actuar para transformar el futuro. No es coincidencia que, en el repaso de las vicisitudes del personaje, el narrador concluya que “La historia es un arma. Se proponía utilizarla” (39). La afirmación eleva la conciencia histórica como instrumento de defensa y ataque contra los abusos, contra el olvido (institucional o no) y la inmediatez.

Es precisamente ese saber situado el que le otorga a Ledesma su condición de líder: en él convergen las habilidades de su predecesores: la capacidad de visión/entendimiento del “Nictálope”,⁵⁴⁰ el aprovechamiento de la marginalidad geográfica y social de Garabombo,⁵⁴¹ la memoria colectiva que acumula el insomne Raymundo Herrera⁵⁴² y, como Agapito Robles, la voluntad de curarse del miedo y enfrentar a los poderosos de manera conjunta y organizada.⁵⁴³

Si, como asevera Adriana Churampi, la clave de *La tumba del relámpago* “radica en la mirada que contempla la lucha campesina. Cómo y qué *mira* Ledesma es lo que se hace preciso indagar”,⁵⁴⁴ habría que precisar, primero, que el distintivo de este héroe consiste, precisamente,

⁵⁴⁰ Con la salvedad de que Ledesma comprende, a diferencia de Chacón, que no basta con derrotar a *una* autoridad (es decir, con asesinar al juez Montenegro), sino que se hace indispensable socavar la estructura política vigente que fomenta las abismales desigualdades sociales.

⁵⁴¹ Sobra decir que la condición sociocultural de ambos personajes es diferente, mas la “invisibilidad” de Ledesma (a pesar de su lugar en la república de las letras) es vista en tanto que un individuo resulta insignificante frente al poder represor de las fuerzas militares y al económico de las transnacionales, como revela el siguiente diálogo entre el abogado y un coronel: “—¡Sargento! /El sargento [...] apareció en la puerta, se cuadró. /—¡Sargento: meta adentro al señor! /—¡Yo soy el alcalde de Cerro de Pasco, Coronel. / El coronel Zapata, indulgente, volvió a sonreír: — Entonces, sargento, meta adentro al señor Alcalde de Cerro de Pasco” (22).

⁵⁴² Hay un matiz diferencial muy importante: mientras que —debido a su extraordinaria longevidad— Raymundo es el único depositario de los recuerdos sobre su pueblo, Genaro Ledesma atesora un conocimiento de otra índole: el perteneciente a la cultura occidental y, por tanto, asentado en los libros.

⁵⁴³ La profesionalización del protagonista de *La tumba del relámpago* lo separa de Robles, su predecesor.

⁵⁴⁴ *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, p. 212.

en que para él *mirar es leer*. Tal aserto supone la imposición de las convenciones de la cultura occidental (asentada en la letra) al entorno circundante. En segundo término, es fundamental advertir que la lectura/mirada predominante sobre la lucha campesina (la cual organiza, por cierto, toda la novela) no es sólo la del abogado, sino también y prioritariamente la del narrador, cuyas características serán expuestas líneas abajo.

Por ahora, conviene subrayar que el modo en que Ledesma lee la realidad andina dista de ser el de un letrado cualquiera: él es capaz de concatenar los eventos pasados con lo actuales y otorgarles sentido; es el archivo que contiene las “voces” de las autoridades; se caracteriza por establecer vínculos donde no los había, entender lo que otros no pueden, proponer soluciones e incluso aleccionar a los campesinos. Ledesma es, en suma, un *intelectual*, si por ello entendemos no a quien se dedica “al cultivo de las ciencias y las artes”,⁵⁴⁵ sino a quien encara la vida pública con las herramientas de la cultura letrada pero asume una posición política y un lugar de enunciación particulares.⁵⁴⁶ ¿Cómo se representa la singularidad de su lectura/entendimiento?

En el capítulo 14 el narrador refiere que “Ledesma no pudo evitar recordar el amargo fin de las luchas campesinas. Para preparar su tesis consagrada a esas rebeldías —sobre las cuales los historiadores no decían prácticamente nada— había consultado las ‘Actas del Patronato de la Raza Indígena’. Según ellas, entre 1922 y 1930 estallaron en el Perú 697 rebeliones” (78). Llama la atención que se describa a Ledesma como alguien que se documenta (acude al archivo) y

⁵⁴⁵ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión electrónica, s. v. “intelectual”. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=Lqb2TD7>.

⁵⁴⁶ Confío en que las siguientes palabras de Julio Ramos —empleadas en otro contexto y para el análisis de un corpus distinto (las crónicas de José Martí)—, pueden ser útiles para entender la relación que *La tumba del relámpago* establece entre la escritura y la política: “como notaba A. Hauser, la categoría de la ‘intelectualidad’, concepto generalmente ligado a la literatura, surge hacia mediados de siglo [se refiere al XIX] en Europa como efecto de la *despolitización* de una zona de la burguesía hasta ese momento ligada a las instituciones de la ‘publicidad’ liberal, en cuyo interior habían operado las letras. También en el fin de siglo latinoamericano ya había sido transformada la *polis* liberal. Por eso podemos pensar a los escritores de la época como nuestros primeros intelectuales *modernos*, no porque fueran los primeros en trabajar con ‘ideas’, sino porque ciertas prácticas intelectuales, sobre todo ligadas a la literatura, comenzaban a constituirse *fuera* de la política y frecuentemente opuestas al Estado, que ya había racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo”. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pp. 70-71.

registra lo que otros (los historiadores) callan. También —y más importante— es que este proceso de averiguación enlaza la escritura y la vida a partir de una misma perspectiva política que denuncia, ya en la tesis, ya en la organización de una revuelta, los abusos cometidos por el Estado a la vez que sitúa al abogado del lado de los campesinos: “alzamientos sucedidos en silencio, combatidos en silencio, aplastados en silencio [...] ¡Ah, si las comunidades juntaran en una sola cólera sus cóleras dispersas” (78). Sobra decir que el encargado de agrupar dichas cóleras será el mismo Ledesma, lo cual deja entrever el estrecho vínculo que la novela plantea a través de este personaje, entre leer/entender e incidir en la realidad.

La índole especial del protagonista se constata cuando —según se lee en el título del capítulo 16— “descubre que el Código Civil puede también servir para hacer justicia” (83). Aunque el narrador precisa que la ley “sirve para defender a la clase dominante” (84), la habilidad de lectura de Ledesma lo hará plantear una resolución inédita:

En todos los juicios por tierras que [...] conocía, los abogados de las comunidades planteaban el “interdicto de recobrar”. Alegando que la comunidad había sido despojada, solicitaban recuperación de tierras. ¡Él invertiría la figura! Esta vez los comuneros se presentarían como dueños y no como despojados [...] Pero para retener hay que tener, pensó Ledesma. Es decir, hay que ocupar. ¡Las comunidades ocuparían las tierras que reclamaban en vano! (84).

De nuevo, la capacidad de poner en perspectiva los acontecimientos le sirve al abogado para formular resoluciones inexploradas que, de algún modo, trastocan la condición de palabra “muerta” de la ley (pues Ledesma la usa para un fin opuesto al que tiene: defender a los oprimidos). Además, su estrategia implica, al mismo tiempo, recurrir a la ley y actuar al margen de ella. Si la palabra escrita (la Constitución, en este caso) no suele representar ni favorecer a la población andina, la empresa que él lleva a cabo consiste en subsanar la distancia que separa ambas instancias.

En este gesto hay, desde luego, una conjunción de la teoría y la praxis, como señala Roland Forgues⁵⁴⁷ y evidencian diálogos como aquél en que un campesino le recomienda a Ledesma que practique su puntería con el revólver: “—Es necesario que se ejercite, doctor. /—Yo soy abogado. /—También los abogados pueden llegar a comandantes” (78).⁵⁴⁸ No obstante, esa postulación de una convergencia armónica entre la teoría y la praxis reviste la creación de un lugar de enunciación muy peculiar en el que se halla no sólo Ledesma, sino también el narrador de *La tumba del relámpago* y otros varios personajes.

El narrador intelectual

Hasta aquí, esta aproximación a *La tumba del relámpago* no es del todo distinta —al menos en lo que respecta al foco de interés— de las que han propuesto Dunia Gras, Roland Forgues y Adriana Churampi, pues los trabajos de estos críticos giran alrededor del héroe de la novela: Genaro Ledesma. Sin embargo, no deja de extrañar que poco o nada se haya dicho acerca de la perspectiva que media entre Ledesma y el lector, en vista de que la mayoría de lo que éste sabe de aquél está interferido por una voz narrativa que narra en tercera persona y se adentra en los pensamientos del abogado. La pregunta no se hace esperar: ¿cómo es que esta presencia ha pasado desapercibida? Considero que la respuesta tiene qué ver con la capacidad del narrador para (con)fundir su voz con las de algunos personajes importantes.

⁵⁴⁷ “Scorza y Ledesma representan en el relato dos figuras que encarnan la reunión de las dos caras constitutivas de todo proceso revolucionario: la teoría y la praxis”. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, p. 126.

⁵⁴⁸ Amén de la evidente referencia a Fidel Castro y de la serie de explicaciones diseminadas a lo largo de la novela para situar los acontecimientos en el contexto latinoamericano de los años setenta —“la Revolución Cubana, las guerras de liberación del Tercer Mundo, nos abren nuevos caminos” (78), como refiere el propio Ledesma—, me parece fundamental no sucumbir a la tentación de reducir esta caracterización del personaje a la ideología, a nivel extratextual, del propio Manuel Scorza en tanto autor. El propósito de estas líneas es, antes bien, examinar cómo es que dicha ideología se representa de modo específico y bajo criterios de organización y exposición eminentemente artísticos en la novela.

Desde las primeras páginas de *La tumba del relámpago* es posible advertir algunas diferencias notables con respecto a la voz que relata los acontecimientos en *Redoble por Rancas*: en el quinto libro, por ejemplo, no hay alusiones o llamados al lector ni están presentes las cualidades que — de acuerdo con la interpretación ofrecida en este trabajo— permiten asociar al narrador del primer libro con un “cuentero” que ofrece su relato frente a su auditorio. El contraste no sólo es comprensible (se trata de novelas distintas) sino loable (pues revela una búsqueda permanente de nuevas formas expresivas), aunque merece la pena indagar en las vetas interpretativas que implica el tránsito de una voz que pretendía ser oral a otra que se decanta, en varios sentidos, por la escritura y lo que esta representa.

Tanto los episodios dedicados a Genaro Ledesma como los que protagoniza Remigio Villena (ambos personajes fundamentales) están contados por un agente exterior al mundo narrado, capaz de referir lo que ambos piensan aunque, significativamente, más cercano al abogado. Esta proximidad no es sólo focal, sino también discursiva y sociocultural. Para muestra, ofrezco aquí las primeras líneas del capítulo 12:

¿Y si en los Andes la vanguardia revolucionaria no es la inexistente clase obrera sino la esquilmada clase campesina? El aletazo de un pensamiento sombrío lo rozó [a Ledesma]: las revoluciones campesinas fracasaron siempre. Por eso *nos fascinan*. Los Emiliano Zapata, los Garabombo, los Raymundo Herrera, los Agapito Robles mueren puros. Los campesinos no llegan al poder: no tienen oportunidad de corromperse (62. *Cursivas mías*).

La conjunción con que inicia la interrogante reformula una cita de Mariátegui aludida antes; es decir, retoma un planteamiento ajeno y lo dirige hacia otro sitio: la reflexión sobre las revoluciones campesinas y el destino de sus líderes. Amén de la referencia a los personajes de los volúmenes anteriores de la pentalogía, estimo primordial, por un lado, determinar a quién pertenece esa pregunta de apertura: ¿Al narrador o a Ledesma? La ausencia de las marcas textuales (comillas o cursivas) que en otros pasajes le permiten al narrador deslindar su palabra de la ajena, procura la confusión. Por otra parte, destaco la perspectiva sociocultural que

prevalece en el fragmento, ya que desvela un posicionamiento respecto a las luchas campesinas: la derrota y el asesinato de sus líderes *fascina* únicamente a quienes no forman parte de ellas. Por si fuera poco, el plural implicado (*nos*) engloba no sólo a quien enuncia, sino a una colectividad (que incluye al mismo narrador y al abogado) que dicha voz representa.

La indeterminación sobre a quién corresponden los juicios, observaciones y opiniones que recorren la novela interesa en la medida en que equipara y amalgama la visión/lectura de Ledesma con la del narrador. Para decirlo en grueso, *La tumba del relámpago* multiplica, desde al menos dos perspectivas narrativas disímiles —una asumida como interior/subjetiva y otra que se quiere objetiva/omnisciente—, un mismo horizonte sociocultural: el del intelectual.⁵⁴⁹

Si la perspectiva del narrador y la del héroe coinciden, ¿puede, entonces, resultar irrelevante la revisión de ambas y basta con suscribir lo que, hasta ahora, la crítica ha señalado sobre Ledesma? No lo creo. En realidad, el narrador congrega alrededor suyo las voces de otros que son como él —Mariátegui, Vallejo, Valcárcel, González Prada y otras autoridades textuales, además de personajes relevantes como el Seminarista y “un tal Scorza” (222)—⁵⁵⁰ y las hace, en apariencia, “dialogar” entre sí.

La voz narrativa se parapeta detrás de las demás que presenta; de ahí que no haya sido vista o tenida en cuenta por los estudiosos de la pentalogía. No obstante, el narrador, al mismo tiempo que da a conocer a esas otras voces, las autoriza: ellas, en gran medida, expresan (con pequeñas variantes entre sí) una misma visión sobre las luchas campesinas. Así, Mariátegui, Vallejo, Ledesma, el Seminarista y Scorza-personaje comparten con la voz narrativa una misma actividad:

⁵⁴⁹ No es aventurado establecer un vínculo entre la figura del intelectual y las profesiones ejercidas por Genaro Ledesma: abogado y maestro. En estas últimas convergen el uso de la retórica como estrategia de persuasión y el afán de instruir o aleccionar a otros (los lectores, para el caso) sobre lo que ocurre en los Andes centrales.

⁵⁵⁰ En el Seminarista y Scorza-personaje combinan, como Ledesma, el culto a la palabra y la acción política. Así lo confirman los siguientes diálogos: “—¿Siempre eres poeta, Seminarista? /—He evolucionado. Ahora soy un hombre con una convicción y una fe” (164); “—Ningún diario publicará esa denuncia. /—Nosotros tenemos otra experiencia, Genarito [...] En Lima tenemos un dirigente que es escritor: Manuel Scorza” (166).

pensar —discutir, leer, escribir, defender y reivindicar— a la población andina. Dicho de otro modo, este conjunto de personajes tiene en común a los indígenas como *objeto* de reflexión.

La ajenidad de la perspectiva asumida por la voz narrativa puede notarse tanto en la manera en que se refiere a los comuneros como a la relación que los intelectuales establecen con ellos. Ofrezco tres breves casos: “Los campesinos *son* hombres de procedimientos lentos” (89. Énfasis mío); “Maravillado, Ledesma asistía *al despertar de un pueblo inmovilizado* desde hacía más de cuatrocientos cincuenta años” (131); “Recordaba [Ledesma] una frase de Marx: ‘Lo peor es que en caso de verdadero movimiento revolucionario en París, no habría nadie para asumir la dirección’. ¿Y en Pasco?” (162-163). En el primer ejemplo la voz revela la distancia que la separa de un campesino y explica, para un público que desconoce los hábitos y el proceder de este grupo, cómo es que organizan sus asambleas. En la segunda cita la afirmación del narrador posiciona a Ledesma como un espectador (consciente y politizado), que mira/lee/interpreta el resurgimiento de un pueblo al que considera adormecido y se dispone a encauzarlo. En el último fragmento, la voz narrativa refiere, a su vez, una cita que el abogado rememora y a la que no se sabe quién (¿Ledesma? ¿el narrador?) añade una interrogante que *traslada* lo dicho por Marx al Perú de los años setenta. En todo caso, el curso de los acontecimientos revelará que Ledesma — auxiliado por un grupo de personajes y formas discursivas que, como él, resultan idóneos para hablar por los demás—, asumirá el deber histórico de representar a los comuneros.

“Todo lo que ustedes dicen es cierto”: una conciencia desdoblada

Como adelanté páginas atrás, la brecha (cultural, ideológica y política) que divide a los intelectuales de los campesinos en *La tumba del relámpago* no se reduce a la voz narrativa ni a Genaro Ledesma; antes bien, se replica y reconfigura en los documentos insertos en la novela y, desde luego, en la efigie que los firma: Scorza-personaje. En este orden de ideas, el llamado

“material propagandístico y documental”,⁵⁵¹ constituido sobre todo por los tres manifiestos del Movimiento Comunal del Perú (transcritos en los capítulos 35, 37 y 39) da cuenta del lugar de enunciación que, en conjunto, se pretende legitimar.

En el primero de estos textos, el Movimiento se asume como el organismo político “bajo cuyas banderas se agrupan centenares de comunidades” (175), al igual que un “instrumento de lucha [de los campesinos] contra la voracidad de los terratenientes” (176); en el segundo, añade: “somos la voz de miles de campesinos” y “ni como intelectuales, ni como ciudadanos, ni como hombres podemos sentir estimación hacia nosotros mismos si guardamos silencio frente a este drama” (192); en el último, arguye que la organización “se basa en la raíz misma de nuestra historia, en una raíz incluso anterior a la conquista y que es el germen mismo de toda la gloriosa historia de nuestro pasado” (205) y concluye conminando a los lectores a “preguntarse si los comuneros del Perú son o no son peruanos” (206). Además de la desestabilización de la voz — que a veces se asume como un *nosotros* y otras se refiere al Movimiento en tercera persona—, considero importante destacar el énfasis que este conjunto de publicaciones pone en los atributos de sus integrantes: su labor vicaria, su condición de intelectuales, su reivindicación histórica o fidelidad a un origen común y su llamado al resto del país para unirse a sus filas y reflexionar sobre la condición del indio.

Suscribe esos manifiestos el Secretario de Política del Movimiento: Manuel Scorza, de quien sabemos (por los diálogos de varios personajes) que es escritor y brinda ayuda a los campesinos de Pasco. En varios capítulos subsiguientes (42, 48 y 52), Scorza-personaje narra, en primera persona, su viaje a los Andes Centrales. Durante el atropellado trayecto, señala, “yo recordaba las páginas en que Midendorff [sic] relata su paso por Huaraz” (216) y, a continuación, cita al

⁵⁵¹ Dunia Gras, *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 174. Es notable que el proceso descrito líneas arriba y mediante el cual Genaro Ledesma evoca a las autoridades sea el mismo que emplea el propio narrador al insertar materiales distintos, cotejarlos, polemizar con ellos y asentar su perspectiva.

viajero. Hay en esta evocación no sólo un proceder semejante al del narrador respecto a Ledesma (es decir, la subordinación del entorno a las referencias librescas), sino la yuxtaposición de sendas temporalidades en las que forasteros miran/leen con una mezcla de espanto y fascinación la vida de los naturales de la región.⁵⁵²

El posterior encuentro entre Genaro Ledesma y Scorza-personaje está signado por el reconocimiento (la pertenencia a un mismo “bando”, la coincidencia política e ideológica) y por la mutua admiración. El abogado acepta que “¡Eso es hablar! Con franqueza, Scorza, cuando yo leí el manifiesto me quedé asombrado [...] *Porque todo lo que ustedes dicen es cierto*” (224. Cursivas mías). El abogado y líder campesino valida la voz del poeta y activista como irrefutable. Scorza-personaje se convierte así en el culmen de la elocuencia y la veracidad. Su reconocida superioridad parece estar relacionada con su papel de *autor* de los manifiestos y de escritor. Así lo hace saber otro personaje, Crisanto Gutiérrez, quien le confiesa al padre Chasán: “hace poco leí una historia *El cantar de Agapito Robles* de Manuel Scorza ese libro es mi pura historia hasta ahora mis ojos no lo creen he visto allí el retrato de todos los desdichados con quienes compartí mi desdichada vida y más lo leo y más me maravillo” (110). La estupefacción de Gutiérrez deviene de reconocerse en el libro firmado por Manuel Scorza; de la relación refleja que el texto escrito por éste funda con la vida y las acciones de aquél.

En síntesis, lo plasmado por ese “tal Scorza” —ya sean los manifiestos del Movimiento Comunal o *El cantar de Agapito Robles*—, se caracteriza, según lo expresado por los personajes, por referir con pasmosa exactitud lo que otros piensan, sienten o viven y no pueden articular como él. He aquí la apología que *La tumba del relámpago* hace de la ingente labor de Scorza, en particular, y de cierto tipo de escritor, en general. Escribir sobre la actualidad y sobre los aspectos

⁵⁵² Entre el explorador alemán y el poeta peruano hay, no obstante, un matiz político importante: mientras que el primero es recibido y alojado en la sierra por los hacendados, el segundo es guiado clandestinamente por los campesinos considerados “subversivos”.

obliterados por otros discursos reviste, según esta manera de presentar a Scorza-personaje, incidir en la realidad y viceversa: transformar la realidad es un nuevo modo de “hacer historia”, de tal manera que el intelectual estrecharía lo más posible el vínculo entre la escritura y la vida.⁵⁵³

Empero, a esta caracterización se añade, más adelante, su excepcional habilidad para *leer* la realidad: ante la tensión que enfrenta a las fuerzas del orden con los campesinos, el Prefecto Corzo, la máxima autoridad del lugar, le pregunta al sobresaliente intelectual: “¿Usted cree que la situación en Pasco es tan grave, señor Scorza?” (230). Líneas después el cuestionamiento se repite, pero en boca de un comandante del ejército: “¿De verdad cree usted que la situación es tan grave?” (242). Llama la atención que el dirigente del gobierno local y el representante de las fuerzas del orden soliciten el diagnóstico de un recién llegado a la zona.

Sostengo que esta representación de Scorza-personaje como consultor de los detentores del poder político y militar guarda mucha semejanza con el apartado “Pregunta Su Magestad, responde el autor” de la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Como es sabido, en este famoso fragmento Guaman Poma narra el supuesto diálogo que mantiene con Felipe III,⁵⁵⁴ en el que la imaginación del cronista cristaliza lo que la realidad empírica le impide: hacerse escuchar por el rey y asesorarlo “para sauer todo lo que ay en rreyno de las Yndias del Pirú para el buen gobierno y justicia”.⁵⁵⁵ Lo que me interesa de la “Pregunta a su Magestad” es el modo en que la escritura resarce una imposibilidad y cómo es que crea un lugar de enunciación que se legitima

⁵⁵³ Es similar, aunque a menor escala, lo que ocurre con Ledesma, quien lee, redacta su tesis sobre masacres campesinas y se involucra en la lucha y en la reivindicación de las causas de estas comunidades. El intelectual interviene en la realidad social al escribir y al movilizar su saber y mayor conciencia para oponerse a la injusticia del Estado y sus instituciones.

⁵⁵⁴ A decir de Cynthia Campos, “El capítulo ‘Pregunta a Su Magestad, responde el autor’ se configura como el momento más importante de toda la propuesta política de Guaman Poma, dado que presenta el encuentro entre los dos sistemas culturales enfrentados durante la Conquista [...] Se trata de la representación máxima del momento que ha sido el objetivo de toda la obra: la reunión —imaginaria— con el rey de España, en la que Guaman Poma tiene la oportunidad de dar a conocer su propuesta de Buen Gobierno”. *La construcción del sujeto en la Nueva Corónica y Buen Gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, 2015, pp. 46-47.

⁵⁵⁵ *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, p. 974.

frente al poder político. Así, los estudiosos de la *Corónica* han subrayado la inversión de roles que supone esta conversación ficticia, en vista de que el monarca, presentado como ignorante de lo que ocurre en el Nuevo Mundo, solicita el consejo del príncipe yarovilca, quien además de ostentar su linaje prehispánico se valida como testigo, viajero y conocedor de la realidad andina.⁵⁵⁶

En el caso que nos ocupa, *La tumba del relámpago*, Scorza-personaje es mostrado como el óptimo cronista y “transcriptor” de lo que ocurre en la sierra. Ante los representantes del orden civil y militar es, pese a su ajenidad sociocultural (o gracias a ella), un visionario, capaz de mirar/leer/entender/transformar lo que ellos no pueden; él no detenta cargo alguno ni está vinculado al Estado pero su saber (que reúne lo leído, lo reflexionado y lo vivido) lo faculta para dictaminar lo que sucederá; él es, en alguna medida, el sucesor de Guaman Poma que alecciona a los deslucidos representantes de la ley aunque, en este caso, no es ya subordinado suyo sino su crítico y opositor. En términos generales, bien puede decirse que la última novela de “La guerra silenciosa” imagina y pretende justificar, desde distintos frentes (es decir, personajes, voces y materiales discursivos), la idoneidad de un sector social, el intelectual, habilitado para exhortar a las autoridades y también para representar/dirigir a los campesinos a la toma del poder.

La ficcionalización del intelectual en *La tumba del relámpago* implica hacer de éste el eslabón que, supuestamente, reconcilia la letra con el mundo andino. No obstante, para destacar su singularidad, la diégesis se encarga de situarlo en las antípodas de otros que no miran/leen/piensan como él: los campesinos y los letrados (comunes o asimilados por el poder

⁵⁵⁶ Mercedes López-Baralt precisa que “Resulta evidente que en la comunicación con el rey Guaman Poma [...] se crea a sí mismo como consejero real, lo que hace de la *Nueva Corónica* una versión americana de ese género bimilenario que es la literatura *regimine principum* o consejo de príncipes”. *Guaman Poma de Ayala, autor y artista*, p. 80. Por su parte, Carlos García-Bedoya sostiene que “el cronista, que a lo largo de toda la obra se ha retratado como el hombre que mejor conoce la realidad peruana, aspira a presentarse ante el soberano para darle su versión de los sucesos, tal como lo hacían los virreyes españoles, cuya jerarquía considera equivalente a la detentada por su familia en el Tawantinsuyo”. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2000, p. 179.

político y militar). Quizá el siguiente fragmento ilustre tanto su proceder como su lugar respecto a los demás grupos sociales:

Marchaba por entre una vasta muchedumbre colérica y se sentía solo. ¡Cuánto lamentaba carecer de la guía de una experiencia! El marxismo que conocía, y ahora le pesaban sus precarias lecturas de manuales, los compendios históricos que él había leído noticiaban de la Revolución de Febrero de San Petersburgo o de la toma del Instituto Smolny, pero nada decían sobre el papel del ‘proletariado quechua que esperaba su Lenin’. Era una frase del venerable maestro L. E. Valcárcel (127).

El narrador presenta a Genaro Ledesma distante y distinto de la multitud que lo rodea. Su soledad deriva de la incapacidad de comunicarse e identificarse con esa “muchedumbre colérica”, pero también de la falta de un precursor que le muestre cómo conducir la lucha. Es fundamental que el abogado compense la inexistencia de una “experiencia” próxima consultando libros y que en el de su “venerable maestro” halle, si no una respuesta, al menos la plasmación de su propia inquietud.⁵⁵⁷ Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que la cita condensa la indeterminación sociocultural del intelectual, quien está lejos de los letrados (pues él mantiene una relación reflexiva con la letra y desea, a través de ella, transformar la realidad y detentar el poder político) y de los campesinos (incapaz de adentrarse en su mundo y, a la vez, carente de una lucha y reivindicación propias, se asume, debido a su elocuencia y conciencia histórica, como su líder y portavoz).

Si, a decir del narrador, el protagonista de *La tumba del relámpago* se siente solo, ¿con quién(es) puede comunicarse? Al parecer, únicamente con sus homólogos: otros intelectuales. El Seminarista y Scorza-personaje son los interlocutores del abogado y líder: es con ellos que organiza la rebelión y polemiza sobre las estrategias y decisiones necesarias para llevarla a cabo.

⁵⁵⁷ La ponderación de Valcárcel no es, a mi parecer, accidental. Scorza leyó *Tempestad en los andes* (1927) y en 1963 se encargó de lanzar masivamente la primera reedición de esta obra en “Populibros peruanos”. En esos mismos años, Valcárcel mantuvo estrecha relación con el entonces poeta y editor e incluso formó parte (al igual que Estuardo Núñez y Sebastián Salazar Bondy) del “Patronato del Libro Peruano” también presidido por Scorza. Véase: Carlos Aguirre, “‘Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa’. El proyecto editorial *Populibros peruanos* (1963-1965)”, p. 207.

También rememora y trae al presente a sus “maestros”: Mariátegui, Vallejo, Valcárcel y demás. No deja de ser significativo que las “voces” de la tradición a las que los personajes acuden y con las cuales “dialogan” *parezcan* más vivas que las de los campesinos confinados al silencio y al acatamiento. Sin embargo —y pese a la recurrencia de estas rememoraciones y citas—, considero que no hay en ellas la representación de un verdadero diálogo. Las discusiones que mantienen los intelectuales entre sí y con sus fuentes dan la impresión de que, como en la polifonía bajtiniana, cada uno de ellos posee una conciencia autónoma y diferenciada desde la cual enuncia. Sin embargo, es necesario aclarar que en *La tumba del relámpago* no se expresan varias conciencias sino una sola, que se desdobra y se habla —se discute, se corrige y se afianza— a sí misma. Así, Genaro Ledesma, el Seminarista, Scorza-personaje y el propio narrador son, antes que voces con identidad particular, la proliferación de una sola conciencia, la del intelectual, que se impone a lo largo de toda la novela.

En aras de subrayar la pertinencia y la primacía del intelectual sobre cualquier otra conciencia y grupo sociocultural, la voz narrativa presenta y evalúa a otros personajes para mostrar su inadecuación y, subsecuentemente, la necesidad de asimilarse al proyecto rector. Tal es el caso del otro protagonista de *La tumba del relámpago*: Remigio Villena.

Remigio Villena: una lectura alternativa

Mientras que los especialistas han insistido en la importancia de Genaro Ledesma y en su condición de héroe, parecen haberse olvidado de Remigio Villena y del lugar que ocupa en la diégesis. Estimo indispensable dedicarle unas líneas a este personaje, ya que a partir de él y de su posterior viraje puede entenderse mejor la especificidad estética de esta última entrega de “La guerra silenciosa”.

La novela abre con Remigio Villena, quien contempla, perplejo, una escena inédita: el resurgimiento de Inkarrí. “Primero vio vientos que se contradecían. Las montañas seguían inmóviles. Pero los vientos se contradecían. Por el movimiento de los árboles se percató de que no eran ordinarios” (9). La singularidad de los sucesos relatados cobra un matiz distinto cuando el narrador revela que lo descrito sucede en “uno de los ponchos de doña Añada. Infinidad de veces había admirado ese poncho [...] Ahora por primera vez *veía*! El poncho cobraba vida ante sus ojos” (10). Desde el inicio de *La tumba del relámpago*, Villena es presentado como un hombre privilegiado: puede *ver* lo que otros no. Sin embargo, este don no es innato, sino el resultado de un arduo proceso que implica paciencia, concentración y conocimiento de su entorno. Como señala Adriana Churampi, “el simbolismo de su *iniciación* radica en el hecho de que luego de días de paciente observación, los ponchos empiezan a cobrar vida sólo ante sus ojos”.⁵⁵⁸ En otras palabras, la del ganadero de Tusi es una habilidad que —de modo semejante a la de Genaro Ledesma— conlleva un proceso formativo, además de refrendar la relación entre ver/leer y comprender.⁵⁵⁹ Remigio Villena es, en suma, un lector, pero de “textos” distintos a los que recurren los intelectuales.

La peculiaridad de la decodificación que emprende el campesino estriba en la índole de los signos que interpreta y de la relación que hay entre estos y la realidad a la que remiten. Se trata de tejidos que prescindan del lenguaje escrito y en los que las imágenes se mueven cuando se las mira con atención.⁵⁶⁰ Decir que los ponchos “cobran vida” significa que el movimiento de los

⁵⁵⁸ *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, p. 206.

⁵⁵⁹ De nuevo, Churampi precisa que “la expresión [“ahora por primera vez *veía*”] es similar al don de ver en la oscuridad del Nictálope. Ver más allá, es decir, entender”. *Ídem*. Coincido con la investigadora en que la de Villena es una facultad poco usual. Empero, es necesario atender la especificidad de su “visión” antes de equipararla, sin más, con las de otros personajes.

⁵⁶⁰ Aunque las imágenes contenidas en los ponchos podrían, de alguna manera, asociarse con los dibujos realizados por Guaman Poma de Ayala, no sucumbo a la tentación de establecer un parentesco ni emprender una comparación. Basta con señalar que, como en la *Corónica*, la presencia de los tejidos (y con ellos, de un tipo de intérprete particular) supone un tipo de escritura y lectura que se ofrecen como alternativas frente a la letra. Sin embargo, el

elementos representados narra una historia (o varias). La raíz latina de la que proceden las palabras “texto” y “tejido” revela, en este caso, la plena coincidencia: los ponchos también son “escritura” y “relatan”, pero lo hacen de un modo diferente al de la grafía, situación importante en un entorno predominantemente oral y analfabeto. Además, los tejidos de doña Añada pretendían documentar el pasado de su propia localidad (haciendo las veces de historiografía), aunque el resultado haya sido tan opuesto como desconcertante, ya que “en la desesperación de su ceguera, creyendo tejer el pasado había tejido el porvenir. No pudiendo avanzar bajo la luz, por el Mundo de Afuera, la ciega había viajado por el Mundo de Adentro [...] Y sin saberlo, había recordado lo que todavía no había sucedido” (10). He aquí otra diferencia notable: mientras que la escritura convencional sirve para entender el pasado, los tejidos de la ciega invierten esta relación y son útiles para ahondar en el futuro, para saber lo que ocurrirá.

Con base en estas características de los ponchos, es dable considerar que el proceso de representación y de lectura que suponen es opuesto al que ponderan Genaro Ledesma y los otros intelectuales de *La tumba del relámpago*. De esta manera, Remigio Villena entabla una relación poco común con estos “documentos” de tela: aprende a mirarlos y, cuando “cobran vida”, intenta descifrarlos, aunque el mensaje que expresan sea ambiguo, simbólico, críptico. Por si fuera poco, el campesino se obstina en leerlos de modo tal que le permitan incidir sobre la realidad a la que refieren: “las profecías de la ciega se habían cumplido con espantosa minuciosidad. Las inundaciones, los crímenes, las masacres, se reconocían siempre *después* de ocurridos [...] El acontecimiento sobrepasaba la dolorosa preocupación de Villena, empeñado en saber *antes*” (31).

hecho de que las imágenes de los ponchos estén descritas mediante la escritura revela la superioridad de ésta sobre cualquier otro tipo de expresión. Dunia Gras asocia los ponchos de *La tumba del relámpago* con los “tocapus” que decoraban algunas piezas del período inca para concluir que “el proceso al que Scorza somete los elementos folclóricos y que difiere, sustancialmente, del empleado por los autores indigenistas anteriores: Scorza no trata de rescatar desde la antropología estos elementos de la cultura tradicional, sino que los representa de forma estilizada y funcional para que le sirvan a efectos prácticos en el desarrollo narrativo. Es decir, los emplea literariamente, sin proponerse una recuperación sino una transformación”. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 255.

Villena no es lector pasivo, sino uno que procura transformar su contexto luego de la contemplación.

Me interesa destacar lo que de alternativa frente a los modelos imperantes hay en esta figuración de ponchos que cuentan historias. Aunque, como señala Dunia Gras, los atributos de los tejidos aludidos en *La tumba del relámpago* no tienen asidero extratextual ni recuperan las formas de representación de culturas prehispánicas —y si así fuera, estarían siempre subordinados a la enunciación novelesca—, son significativos en la medida en que suponen *otro* modo (imaginado, pero no por ello menos valioso) de asentar los acontecimientos relevantes y comprender el mundo; modo que se enfrenta al poder de la letra.

Los alcances de esta “escritura” atípica sufren un viraje cuando su lector se reconoce en uno de los ponchos: “¡Yo no soy un dibujo, doña Añada!”, gritó Remigio Villena” (119). La anagnórisis del personaje coincide con la negación de lo plasmado en esa *otra* materialidad: al oponerse a ser una imagen de tela, el campesino desautoriza los mantos como fuente de la verdad y el saber. Páginas más adelante, cuando Villena llega a la “torre del futuro” —especie de archivo que resguarda los ponchos en que “constaba todo el porvenir” (200)—, repudia lo que expresan y los quema: “¡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” (200).⁵⁶¹

Estos hechos son fundamentales para el ulterior desarrollo de los acontecimientos narrados y derivaron en diversas reflexiones críticas, orientadas todas en la dirección propuesta por el propio Manuel Scorza y que puede resumirse en el supuesto paso de un nivel mítico a otro

⁵⁶¹ Como en otros casos, los signos de admiración delatan la adhesión ideológica o las emociones (indignación, alegría, etcétera) del narrador frente a lo que relata. Ofrezco un ejemplo más: “¡Pero esta vez los comuneros les meterían [a los terratenientes] el dedo de la ley al culo!” (84). El narrador, aunque está situado fuera de los acontecimientos que relata, no es en modo alguno neutral o desapasionado: patentiza su adhesión a la causa de los intelectuales porque, como señalé antes, él mismo es uno de ellos.

histórico/racional.⁵⁶² No hay duda de que el aserto del novelista es seductor y coloca *La tumba del relámpago* en el ápice de su narrativa, no sólo como la última novela sino también como la más lograda, pues de acuerdo con esta hipótesis rompe y rebasa la dinámica planteada en las cuatro entregas anteriores.⁵⁶³ Antes que rebatir las aseveraciones de Scorza y de los especialistas, estimo pertinente revisar la evaluación que la novela (a través del narrador y los personajes), plantea de esas dos perspectivas disímiles: la “mítica” y la “histórica”/“racional”. Lo que quiero

⁵⁶² Adriana Churampi refrenda esta interpretación cuando asevera que Villena “se niega a convertirse en parte del tejido: no es una figura, y de igual manera, posteriormente, interpretará que si para poder lanzarse a la conquista del futuro ha debido estudiar los signos, de ninguna manera puede convertirse en prisionero de los mismos”. *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, p. 206. No creo que al quemar los ponchos Villena quede libre de los signos (¿quién, por lo demás, puede escapar a ellos?), sino que los trueca por otros, afines a los de la cultura occidental que la novela enaltece. En el mismo tenor que Churampi, Roland Forgues diferencia a los protagonistas de la novela a partir de su filiación a un mundo “mágico” o a uno “concreto”: “mientras Remigio Villena, hasta el incendio de la torre del futuro, se mueve en el ambiente mágico de los ponchos de doña Añada de los que, al final, resulta ser uno de los protagonistas, Genaro Ledesma, en cambio, está aferrado al mundo concreto no sólo como uno de los principales actores de la historia que se cumple, sino como uno de sus cronistas e intérpretes”. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, pp. 118-119. Creo que es necesario detenerse en el modo en que la novela opone ambos “mundos” y por cuál se decanta, para comprender qué dice esa decisión sobre el proyecto narrativo. En el mismo tenor se encamina el artículo de Myriam Merchán Barros, “Imágenes y memoria: el pasado futuro, el futuro pasado y el presente futuro en *La tumba del relámpago*”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, pp. 11-33. Disponible en: <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/507/564>.

⁵⁶³ El peruano solía vincular esta afirmación con otra que, además de conferirle cierta excepcionalidad a *La tumba del relámpago*, también le permitía diferenciar su obra de la de Gabriel García Márquez, con quien se le comparó (y compara) a menudo: “García Márquez utiliza parte de la historia para llegar al mito, yo parto del mito para llegar a la historia”. Tomás Escajadillo y Manuel Scorza, “Scorza antes del último combate”, p. 72. El propio Escajadillo advirtió en un artículo previo que era necesario analizar esta afirmación, sin que su propuesta haya sido debidamente atendida. Aventuro que la insistencia del novelista en el progreso de su pentalogía hacia la “lucidez” no proviene del propio desarrollo de la pentalogía sino de la comparación de lo narrado en el quinto libro con lo que ocurre al final de *Cien años de soledad*. Entre los manuscritos del ciego Melquiades —los cuales contienen el relato de la familia Buendía— y los ponchos de doña Añada hay innegables semejanzas. No descarto que las coincidencias sean deliberadas (entre la célebre novela del colombiano y la última de “La guerra silenciosa” median doce años, en los que lectores y críticos consolidaron a García Márquez), pero lo que interesa es la resolución artística de *La tumba del relámpago*, según la cual Remigio Villena desafía el sino impuesto por la escritura/tejido. En este rechazo hacia la autoridad del discurso habría que leer, según lo expresado por Scorza, una “superación del mito”; es decir, una “superación” del tratamiento mítico en la novelística latinoamericana y el arribo a la “lucidez”. El peruano afirma que “la novelística de García Márquez es de estirpe mítica y yo tengo un trabajo minuciosamente real, de una clara intención política”. “Scorza visible”, en *Oiga*, 25 de agosto de 1972, p. 31. No hay duda de que subrayar la politicidad y la “evolución” de su pentalogía hacia lo histórico/racional, le permitió a Scorza singularizarla y elevarla como paradigma narrativo, como consta en la siguiente declaración: “la novela latinoamericana tiene dos momentos de lucidez: Alejo Carpentier, sobre todo en el prólogo a *El reino de este mundo* y me parece que *La tumba del relámpago*, en que están planteadas las cosas bien claras”. “Scorza antes del último combate”, p. 71. Por lo demás, sobra decir que su afán de colocarse por encima de un escritor tan emblemático y prestigiado como García Márquez no rindió frutos a largo plazo, ni siquiera entre los estudiosos de su obra, quienes se limitaron a reproducir estas declaraciones sin emprender averiguación alguna o, en su defecto, como una *boutade* que no sustrajo a “La guerra silenciosa” de ser calificada como el “Macondo des andes”. Véase: Claude Fell, “Une saga andine”, *Le Monde*, París, 1 de marzo de 1973, p. 21 *apud* Dunia Gras, “Introducción”, en Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, p. 118.

decir es que tanto la voz narrativa como la de Villena no les confieren a estas dos formas de representación la misma importancia, sino que posicionan a la segunda como la inevitable e incuestionable “evolución” de la primera: “Añada podía haber tejido todo lo que *su demencia* le dictara, pero ni él ni los tusinos ni los demás hombres estaban obligados a seguirla eternamente [...] Porque nadie se libertaría jamás mientras ellos *obedecieran los mandatos de la ciega*” (200. Énfasis mío). Toda vez que Añada es descrita como una loca (y no como una vidente) y quienes se obstinan en seguirla como igual de “ciegos” que ella y esclavos de sus mandatos, no es difícil advertir de qué lado se posiciona el narrador. Tampoco extraña que ni él ni Villena lamenten siquiera un poco la pérdida de los tejidos (en tanto un acervo único y distinto de las fuentes documentales comunes) y que, desde ese momento, el campesino experimente un viraje cuyas consecuencias no han sido tenidas en cuenta.

Luego de quemar la “torre del futuro” con los ponchos que había dentro, Villena es interpelado por los comuneros que lo acompañan. Su respuesta —citada reiteradamente como la muestra de la ascensión del personaje a la conciencia histórica—⁵⁶⁴ no deja lugar a dudas sobre su transformación: “No quiero el porvenir del pasado sino el provenir del porvenir. El que yo escoja con mi dolor y mi error” (202). El *quid* de esta conversión del personaje está en advertir hacia dónde se decanta. Llama la atención que Villena haya decidido incendiar la torre *solo* y que, al exponer las razones que lo llevaron a tal determinación, se exprese también en singular. En otras palabras, Remigio Villena deviene en líder cuando, paradójicamente, toma decisiones determinantes para la colectividad sin consultarla.

⁵⁶⁴ Ofrezco como ejemplo las siguientes palabras de Adriana Churampi: “Villena vence la tentación de conocer el futuro y adopta una drástica decisión. En adelante no acataría ninguna ley, aunque fuera dictada por la delirante ciega. En ese instante toma en sus manos su propio futuro”. *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, p. 210.

Convencido de la necesidad de renunciar al destino plasmado en los tejidos y labrarse uno propio, Villena rememora una frase y el narrador refrenda su sentido: “Sólo los comuneros liberarán a los comuneros’. ¿Dónde había leído esa frase? ¡No importaba! Porque nadie se libertaría jamás mientras ellos obedecieran los mandatos de la ciega” (200). Pese a que el narrador no le concede relevancia a la procedencia de la expresión, a la postre resulta vital, pues es la que cierra el primer manifiesto del Movimiento Comunal del Perú,⁵⁶⁵ transcrito capítulos atrás. En otras palabras, Remigio Villena se deshizo, material y simbólicamente, de los ponchos —y, con ellos, de esa forma alternativa de interpretar la realidad— para acatar el mensaje que *leyó* en algún lado (el periódico en que se publicó el manifiesto). El campesino sucumbe ante el influjo de la grafía e intercambia los “delirios” de la ciega por la “lucidez” del intelectual; se asume como el causante de la liberación y la autonomía del grupo que dirige —“Nuestra empresa sólo depende de nuestro coraje! ¡Nadie decidirá más por nosotros! ¡Existimos! ¡Somos hombres, no sombras tejidas por una sombra!” (202)— aunque sus primeras palabras como hombre “consciente” y “libre” son el eco deformado de la voz del Secretario de Política del Movimiento Comunal: Manuel Scorza. En suma, Remigio Villena contraviene la forma de mirar/leer/entender la realidad andina que lo caracterizó durante gran parte de la novela y adopta otra acorde con la del otro protagonista, Genaro Ledesma, y con la de Scorza-personaje.

El liderazgo que asume Villena y su “concientización” están estrechamente ligados a su nueva forma de leer y, en consecuencia, a su adhesión y subordinación a la “voz” del intelectual que lo guía. Si este tránsito no ha sido visto se debe, una vez más, al narrador: es él quien funge como intermediario entre el personaje y el lector. La voz narrativa sabe lo que Remigio Villena piensa y

⁵⁶⁵ Ese primer manifiesto culmina con las siguientes líneas: “¡Nadie salvará a los comuneros! ¡Los comuneros se salvarán a sí mismos!” (176). Aunque Villena lo cita con ligeras variantes, no hay duda de que se trata de la misma idea.

lo que le ocurrirá,⁵⁶⁶ e incluso hace que el lector *vea y comprenda* el contenido de los ponchos al mismo tiempo que el personaje.⁵⁶⁷ No hay que olvidar, sin embargo, que el lector accede a esta revelación a través de *la palabra del narrador*, es decir, con la mediación de la escritura, que es su propia forma de mirar/leer/comprender (opuesta, como he dicho, a la de Villena). Así, la perspectiva que se impone es la del narrador, con creces más amplia —en cuanto que está fuera del mundo narrado— que la del personaje. Esa perspectiva imperante no es sólo narrativa sino, insisto, sociocultural: es mediante la visión del intelectual que el lector accede a la *otra* (la de Villena), y es también gracias a ella que el salto del campesino hacia la letra es avalado e interpretado como avance, liberación y arribo a la conciencia. El narrador aplaude que el campesino secunde las afirmaciones expresadas en el manifiesto del Movimiento Comunal porque esa adhesión conlleva el acatamiento de la superioridad del sector intelectual, apuntalado a lo largo de la novela.

La consigna de que “sólo los comuneros liberarán a los comuneros” repetida por Villena es, en consecuencia, omisa del rol fundamental que tienen los intelectuales en la lucha armada. La dimensión de ese rol habrá de refrendarse, curiosamente, mediante la incorporación de un mito de profundo arraigo en la cultura peruana: aquel que refiere el resurgimiento de Inkarrí.

⁵⁶⁶ “Al centro del tejido, el porvenir era una gigantesca torre que se perdía en los cielos. El sentido de todo esto *lo entendería mucho después*” (46. *Cursivas mías*). Lo que comprenderá Villena y aún no sabe (pero el narrador sí) es que en los confines de la Hacienda Jarria esa torre existe y en ella están resguardados los tejidos de doña Añada.

⁵⁶⁷ He aquí el relato que el tusino ve en el movimiento de un “poncho semiincinerado que él [Villena] hubiera llamado ‘Las Bestias’. Muchedumbres, generaciones de animales ensangrentaban la tierra, devoraban ciudades, bebían lagos, contaminaban sembríos, destruían todo. Pero lo inenarrable era que las bestias devoraban la torre del futuro. Los sobrevivientes de un ejército de arcángeles la defendían inútilmente. Los atacaban desde lo alto, los vencían, los devoraban. El desastre no alteraba a los arcángeles. Remigio Villena veía agitarse, entre el hocico de las ratas, las mitades de los cuerpos sobrevivientes de los arcángeles. Pero ni en ese momento perdían la sonrisa. Y algo más inquietante: allá, el vientre de los devoradores de ángeles cambiaba de color. El repugnante gris se trocaba en rosa. Como si en el infecto interior de las bestias, la derrotada carne divina los embelleciera” (47).

La cabeza de la rebelión: lo político y lo religioso

Cuando los especialistas aluden a la veta “mítica” de “La guerra silenciosa” citan, invariablemente, al capítulo inaugural de *La tumba del relámpago* en el que Remigio Villena contempla el resurgimiento de Inkarrí en uno de los ponchos de doña Añada.⁵⁶⁸ La mención no es gratuita: este fragmento anuncia la esperanza de socavar el orden existente y, por consiguiente, instaurar uno nuevo. Por si fuera poco, el propio Manuel Scorza se encargó de rubricar la importancia de este mito y de su filiación sociocultural: “el párrafo que abre *La tumba del relámpago*, ése es un mito: ese mito del Inkari [sic], del hombre que crece bajo la tierra es un mito indio”.⁵⁶⁹ La crítica hizo lo propio y concluyó que ese mito es de los pocos de “La guerra silenciosa” cuya filiación con la tradición andina es patente⁵⁷⁰ y suscribió que tanto el desenlace de *La tumba del relámpago* como el balance de la pentalogía arroja, como dije, una “superación” del mito y el afianzamiento de la conciencia histórica de los personajes. La interpretación que ofrezco a continuación parte, una vez más, de la pugna entre sistemas socioculturales distintos (y sus respectivas formas de representación), en aras de desentrañar el posible sentido que tiene el mito de Inkarrí *dentro* del corpus novelístico.

No es, a mi parecer, accidental que la novela inicie con Remigio Villena mirando *ese* poncho en el que está tejido el resurgimiento de Inkarrí y no cualquier otro de los que se describen en el libro. Como dije antes, este campesino encarna una forma de ver/leer/comprender distinta a la de

⁵⁶⁸ “Inkarrí —una contracción de la palabra quechua Inka y la palabra española rey— es la fusión mítica de los dos últimos Incas, a quienes los españoles ejecutaron públicamente: Atahualpa (estrangulado por garrote vil en 1533) y Tupac Amaru (decapitado en 1572)”. Mercedes López-Baralt, *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, 1998, p. 26.

⁵⁶⁹ Modesta Suárez, “Manuel Scorza habla de su obra”, p. 93 *apud* Dunia Gras, *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, p. 250.

⁵⁷⁰ Antonio Cornejo Polar reconoce que “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, *salvo en el caso de las referencias al mito de Inkarrí*”. “Sobre el ‘neindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, p. 199. El énfasis es mío.

letrados e intelectuales y a la vez forma parte de la comunidad andina.⁵⁷¹ Tanto su “don” como su filiación sociocultural lo habilitan para entender las implicaciones del regreso de Inkarrí: “‘El fin del mundo será’, se aterró. ‘¿O el comienzo verdadero?’” (9). En sus palabras asoma un conocimiento previo del mito y de lo que anuncia: el fin de un ciclo y el comienzo de otro.⁵⁷² Para que el lector también se familiarice con lo ocurrido en el tejido —la representación del “mundo al revés”, donde “los vientos se contradecían”, “llueve de la tierra hacia el cielo” y “en los cuatro rincones del mundo la tierra ondulaba, con la misma velocidad” (9)—, el narrador se encarga de esclarecer su significado:

[Villena] Observó que los ojos de la cabeza miraban hacia las esquinas donde el resto del cuerpo, despedazado, comenzaba a juntarse. Y comprendió que era Inkari [sic], el disperso cuerpo del dios Inkari que se reunía bajo las entrañas de las cordilleras que ahora volvían al cataclismo. Montañas colosales se elevaban, se abajaban, cerraban planicies, cegaban precipicios, grandes ríos, despellejaban llanuras, tapiaban ríos, cataratas [...] Jadeando más todavía, resoplando, los brazos y piernas, el vientre, el pecho desgajados del cuerpo de Inkari, se abrían paso, reptaban hacia la cabeza que en el centro parpadeaba ahora con furor, con alegría, con nuevo furor, como ordenando, como aceptando. ¡Inkari volvía! ¡Inkari cumplía su promesa! En vano los extranjeros lo habían decapitado, destazado su cuerpo, enterrado sus restos en los extremos del universo. Bajo la tierra, el cuerpo de Inkari había seguido creciendo, juntándose con los siglos. ¡Y ahora, por fin, se reunía! “Cuando mis hijos sean capaces de enfrentarse a los extranjeros, entonces mi cuerpo divino se juntará y saldrá de la tierra para el combate final”, había anunciado Inkari. ¡Se cumplía! (9-10).

El fragmento es significativo en varios sentidos: resume el mito de Inkarrí,⁵⁷³ confronta a dos bandos plenamente diferenciables (los “extranjeros” y los “hijos” del dios), le brinda una “voz” a

⁵⁷¹ Nótese que la obtención de esa visión/lectura/comprensión peculiar de Villena está relacionada con la observación de la segunda fase del mito, de su desarrollo: aquella en la que las extremidades de Inkarrí se reúnen: “Infinidad de veces, había admirado ese poncho, la *escena inmóvil del descuartizamiento de Inkari*. ¡Ahora, por primera vez, veía! En el tejido, *Inkari juntaba sus miembros, salía triunfalmente* de la tierra. *¿Era llegado el momento?*” (10. El énfasis es mío). Parece como si la habilidad del campesino para leer/interpretar implicara el desciframiento de un futuro en ciernes (inaccesible para los no iniciados) y la cercanía de lo augurado en el mito. Además, la pregunta final —“¿Era llegado el momento?”—, atribuible al narrador es vital, pues se enlaza con la interrogante del propio Villena: “¿O el comienzo verdadero?”. Así, narrador y personaje comparten sus dudas sobre el porvenir y le dan cabida a la vuelta de Inkarrí.

⁵⁷² “Los tiempos cíclicos van a permitir que un día se reconstituya el simbólico cuerpo del inca y otra vez estaremos como en los tiempos de ese pasado que imaginan justo y solidario”. Eduardo Huárag Álvarez, “Mitos mesiánicos y utopía en el mundo andino”, en Carlos Huamán y Begoña Pulido Herráez (coords.), *Más allá de las fronteras. Representaciones literarias del mundo andino-peruano-boliviano*, p. 189.

⁵⁷³ El mito de Inkarrí es, acaso, el más arraigado y con un sinnúmero de variantes en distintas expresiones (musicales, teatrales y demás) en el Perú. López-Baralt reconoce una “estructura” que se mantiene sobre las adaptaciones y renovaciones de este mito: “(1) hay una deidad llamada Inkarrí, Ri Inka o Inka, 2) dicha deidad fue engendrada por el

la deidad (la cual expresa su mensaje como profecía), y concluye con la posible materialización de su palabra: “¡Se cumplía!”. En otro plano —menos explícito, por cierto—, me interesa subrayar que el pasaje es protagonizado por Villena pero narrado por la voz exterior, lo cual quiere decir que ambos comprenden las implicaciones del mito y también que los dos, como revelarán las acciones, se ubican en el mismo bando: el de quienes se “hermanan” para enfrentar a los extranjeros.⁵⁷⁴

Dicha unión o fraternidad entre los sectores que representan Villena y el narrador (el campesinado andino y los intelectuales, respectivamente), no está exenta de tirantezas. La principal se vincula con el núcleo mismo del mito, anunciada ya desde el inicio de *La tumba del relámpago*: la concentración de las extremidades de Inkarrí en torno a su cabeza. Postulo que a lo largo de la novela se desarrollan y oponen dos formas de liderazgo; dos maneras antagónicas de encarar la lucha campesina. Las últimas líneas del capítulo inaugural —“hacia el atardecer, el cuerpo de Inkari regresó a la tierra, sus miembros volvieron a separarse y a dispersarse bajo las colinas, los ríos, los enormes bosques. Y la cabeza, sola de nuevo, cerró los ojos” (11)— insisten en la desarticulación de la deidad. Los capítulos subsiguientes referirán (de modo tácito pero

Sol, 3) la deidad es también un obrador de maravillas o héroe cultural, 4) la deidad funda el Cuzco, 5) la deidad es capturada por los españoles, 6) la deidad es decapitada, pero su cabeza vive aún, y 7) la deidad ha de regresar”. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, p. 31. Por otra parte, algunos reconocen que es en la *Corónica* donde se ilustra por vez primera al Inca Atahualpa y a Túpac Amaru siendo decapitados por las autoridades coloniales, lo cual revestiría la fusión de ambas figuras en un mismo símbolo. Es, de nuevo, López-Baralt quien esclarece que “históricamente, Atahualpa fue ejecutado por garrote vil en 1533; sin embargo, como bien señala Franklin Pease, la decapitación presenta posibilidades míticas más ricas, pues es una poderosa metáfora de desarticulación”. *Ibidem*, p. 62.

⁵⁷⁴ El contraste entre la relación que uno y otro personaje establece en relación al mito ha sido expuesto con lucidez por Friedhelm Schmidt de la siguiente manera: “mientras que Villena ve en el mito de Inkarrí [sic] una profecía que algún día tiene que cumplirse a fuerzas (por su condición de mito en sí), para Ledesma el mito solamente puede realizarse en y por la acción política concreta de los indígenas o mestizos de Cerro de Pasco [...] Mientras que en la visión de Villena la lucha política depende del mito porque es su manifestación y realización, para Ledesma era relación es inversa”. “Muerte del indigenismo y resurrección del intelectual triste en *La tumba del relámpago*”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, p. 137. Más tarde, cuando Villena decida quemar los ponchos, esta oposición entre causa-efecto del mito se disolverá y el campesino habrá de asimilarse al pensamiento del abogado y de los intelectuales.

sostenido) la búsqueda de estrategias para reunir las partes disgregadas y posibilitar el regreso de Inkarrí.⁵⁷⁵

Maca Albornoz o cómo desprestigiar la fe

Los escasos trabajos críticos sobre esta última entrega de “La guerra silenciosa” han puntualizado que relata los esfuerzos y las vicisitudes de Genaro Ledesma —y sus colaboradores (entre ellos el propio Remigio Villena)— para organizar una revuelta de dimensiones inéditas. No obstante, poco se ha dicho sobre la otra historia narrada en *La tumba del relámpago*, la cual ocupa casi la mitad de sus páginas: aquella que gira alrededor de Maca Albornoz.⁵⁷⁶ Friedhelm Schmidt ha sido uno de los pocos estudiosos que ha identificado la presencia de dos ejes narrativos principales, aunque considera que el de Maca “se desarrolla más o menos independientemente del otro y tiene una perspectiva crítica sobre el machismo y las cuestiones de la construcción de los géneros en el mundo andino”.⁵⁷⁷ En la misma línea argumental se orientan las ideas de Tomás Escajadillo y otros críticos que consideran “ornamentales” o “digresivos” los episodios protagonizados por este personaje.⁵⁷⁸ La interpretación que propongo es distinta, pues no estamos

⁵⁷⁵ Mercedes López-Baralt recuerda que “de la cabeza del Inca está creciendo un cuerpo bajo tierra. El crecimiento es una manifestación de liminalidad. El Inca está en una situación ambigua, existe, pero en un estado transitorio e incompleto. Cuando el cuerpo se haya completado (incorporación), Inkarrí regresará y presidirá el juicio final (promesa de una edad dorada)”. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, p. 28. Creo que la apertura de *La tumba del relámpago* expresa muy bien la liminalidad del mito: Inkarrí existe y se junta, pero sólo en el poncho que Villena contempla.

⁵⁷⁶ Los primeros datos sobre Maca Albornoz se ofrecen en *Historia de Garabombo, el invisible*, pero no es sino hasta *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago* que el personaje cobra mayor importancia. Como sostiene Adriana Churampi, “la figura de Maca Albornoz es muy interesante y merecería un análisis aparte. Nace como hija única de un hacendado prepotente que desprecia a las mujeres. Por méritos propios y disfrazada de hombre consigue la aceptación de sus hermanos. Sin embargo, al ser descubierta es humillada y se vengará humillando a cuanto varón encuentre a su paso. Su belleza es tan legendaria como su afán de echar abajo cuantos principios esgriman los poderosos. En *Cantar de Agapito Robles* da la impresión de simpatizar con la causa campesina [...] En algún momento su figura se convierte en leyenda popular, y algo más tarde se le adjudicarán facultades milagrosas y terminará convertida en la patrona del pueblo de Yarusyacán”. *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, p. 217, n. 10.

⁵⁷⁷ “Muerte del indigenismo y resurrección del intelectual triste en *La tumba del relámpago*”, p. 136.

⁵⁷⁸ “Mencionemos ahora una falla que se repite en los cuatro tomos: la presencia de historias secundarias, con frecuencia muy divertidas y bien narradas, que están totalmente desvinculadas de la intriga principal y que no

ya ante un narrador como el de *Redoble por Rancas* (quien emplea las estrategias discursivas de un “cuentero” para mantener atento a su auditorio),⁵⁷⁹ sino ante uno que toma partido por la escritura y pretende legitimar, frente a otras, la perspectiva del intelectual. Tampoco creo que la de Maca sea una historia desvinculada del núcleo narrativo u orientada a examinar las identidades de género en la serranía peruana.

Quizá conviene precisar, primero, que los capítulos donde Maca tiene un papel fundamental poseen algunas características específicas: son narrados —salvo uno de ellos, cuya importancia se explicará más adelante— en primera persona del singular por personajes relacionados con ella o, en su defecto, forman parte de las confesiones que, mediante la técnica de corriente de la conciencia,⁵⁸⁰ varios feligreses le hacen al padre Chasán, párroco de Cerro de Pasco. La distinción es importante, porque esta serie de perspectivas individuales y homodieéticas contrastan con la del narrador (exterior al mundo narrado) que cuenta las andanzas de Genaro Ledesma y Remigio Villena. En términos generales, bien puede decirse que tales intervenciones hacen las veces de testimonios sobre la vida de Maca y su posterior conversión en santa. Estas confesiones —parciales y fragmentarias— se hilvanan entre sí de tal manera que una pareciera la continuación de las anteriores. No hay ya, como en *Redoble por Rancas*, una sola voz que vuelve

cumplen función alguna en el orbe novelístico. La historia de Maca Albornoz [...] no tiene función visible en el todo de la novela [...] Desgraciadamente son páginas que constituyen un cuerpo extraño, ajeno por completo al cosmos unitario de la novela”. “Scorza antes de la última batalla”, p. 190.

⁵⁷⁹ Juan González Soto atribuye a estos relatos una dimensión oral sin explicar sus implicaciones: “las historias del Niño Remigio [...] o de Maca Albornoz [...] adquieren una relevancia verdaderamente significativa. Estos desarrollos novelísticos por acrecentamiento llevan al lector avisado a vivir el sortilegio de una narración en que lo oral ha sido tenido en cuenta, a la manera del fabulador popular que inserta dentro del avance de la ficción otras historias con que animar o fijar la atención de quienes le escuchan”. “‘La guerra silenciosa’: función del mito y confluencia entre crónica y ficción”, en *Socialismo y participación*, núm. 85, (1999), p. 152. Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-guerra-silenciosa-funcin-del-mito-y-la-confluencia-entre-crnica-y-ficcin-0/html/021839b4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0.

⁵⁸⁰ “Un monólogo interior denominado también corriente de la conciencia ha sido utilizado [...] con el propósito de procurar la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados y niveles de la conciencia (lógicos, ilógicos, conscientes, subconscientes), pues se trata de un discurso caótico, sin pausas ni deferencias de entonación, que se advierte como autodirigido y como producido en un desorden de la conciencia”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, s. v. “monólogo”.

sobre lo dicho y enmienda su versión, sino varios personajes que ratifican las acciones, la conducta y los prodigios de Maca, como si se tratase de una hagiografía. Al seguir el recorrido de estos testimonios saltan a la vista varios aspectos recurrentes de la joven: su indeterminación genérica/sexual (ser mujer pero comportarse como hombre); su extraordinaria belleza; la serie de trampas que urdió para conseguirle mujeres a su hermano y, luego, para ella misma acostarse con él; su muerte en el fuego después de consumir el incesto; los milagros concedidos a quienes se le encomiendan; la creciente veneración que le profesan en distintos puntos de la serranía.

En todas estas declaraciones de los personajes hay cierta alusión a la oralidad, pero muy distinta a la del “cuentero” de *Redoble por Rancas* y cercana, en cambio, al rumor/chisme que se propaga con celeridad de boca en boca. Doroteo Silvestre, quien narra la pesquisa que emprende luego de quedar enamorado de Maca, parece recordar su historia y contarla frente a un supuesto interlocutor no especificado;⁵⁸¹ en el caso de las “aflicciones del padre Chasán”, los pensamientos del cura se entrecruzan con las confesiones de sus feligreses, generando una especie de “diálogo” desordenado en el que las voces se yuxtaponen y fusionan.⁵⁸² Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que en uno y otro caso es dable hallar las huellas de la palabra viva, oral y cotidiana. Empero, estas declaraciones están, al mismo tiempo, signadas por una serie de “excesos” que ponen en crisis su fiabilidad: Doroteo Silvestre narra su historia desde la muerte y en un estilo amoroso tan exaltado que raya en lo ridículo, sino es que en lo abiertamente

⁵⁸¹ “El primer día llegamos a Ocopa. ¿Conoce el convento de los franciscanos? El Tío desmontó” (68. *Cursivas mías*). ¿A quién va dirigida la interrogante? A un escucha figurado en su relato. ¿El propio lector de la novela?

⁵⁸² “Y entonces escuché en confesión a Francisquita Solórzano padrecito me acusó que en su ausencia he pecado de pensamiento palabra y obra alivia tu corazón hija mía” (79). Como bien recuerda Helena Beristáin, “el monólogo interior o el soliloquio pueden ofrecer la impresión de ser producidos por una conciencia ambigua, de opinión difusa, que parece dueña, simultáneamente, de perspectivas y de criterios diversos y hasta opuestos, que alternan y dialogan y litigan entre sí. Se trata del relato dialógico, que se produce sin la vigilancia de una conciencia unificadora”. *Diccionario de retórica y poética*, s. v. “monólogo”. Si bien el “diálogo” entre Chasán y sus confesores está subordinado a los pensamientos de aquél, es cierto que la carencia de marcas textuales pretende imbricar lo enunciado por uno y otro personaje y dinamizar el proceso de habla/escucha que supone la conversación.

grotesco;⁵⁸³ mientras que los desahogos de los feligreses ante el padre Chasán desafían toda lógica (a la que los milagros suelen, de un modo u otro, ajustarse para ser creídos), lo cual no sólo suscita dudas sobre su veracidad sino que desemboca en franca burla.⁵⁸⁴

Considero que el estilo —ya amoroso, ya religioso— de los personajes/testimoniantes es demasiado afectado y, por tanto, desacreditado a través de su caricaturización. La pregunta no se hace esperar: ¿cuál puede ser el propósito de tal estrategia? Oponer estas voces individuales a la del narrador y, con ello, invalidar la devoción que le profesan a Maca. En este orden de ideas, surge otra duda: ¿por qué sería relevante que el narrador desaprobe la fe de los lugareños? Porque, precisamente, las órdenes que, supuestamente, Santa Maca le dicta en sueños a un músico trastocan fatídicamente el plan liderado por Genaro Ledesma, según el cual miles de

⁵⁸³ La última intervención del personaje da cuenta de su muerte y deja sin explicar cómo es que narra desde ahí: “Me estoy muriendo, dije. Maco Albornoz sonrió. Me ahogaba. Quise decir que... pero en lugar de voz por la boca me saltó el chorro morado de buganvillas que hoy cubren la pared derecha del desfiladero de Usco, la enredadera de mis flores que lo escondió para que escapara” (142). Por otra parte, la afectación del lenguaje de Silvestre no pasa desapercibida. Registro algunos ejemplos de sus intervenciones: “[Maca] perdonó mi pecho abierto por la migración de gorriones que, mirándola, se me metían para siempre dentro del corazón” (52); “en la turbada ruindad de mi corazón, combatí con mis perversos quererres” (71); “Me miró: sentí música escarlata y al mismo tiempo el balazo que me atravesaba el pecho, la niñez, la juventud, el momento en que nací para vivir, crecer, vivir hasta llegar a esta peñolería de desgracia para mirar lo que jamás debería haber mirado. Me chorreé” (141). Estimo que el tono, presuntamente elevado y amoroso, llama la atención por su contraste con la situación narrada: un truhan enamorado de quien apenas vio una vez y, según le han dicho, es un varón.

⁵⁸⁴ Nótese que los reparos yuxtapuestos del sacerdote develan la confrontación de perspectivas sobre los hechos relatados y, en consecuencia, provocan el distanciamiento del lector. Aquí un fragmento del testimonio de Ginelda Balarín: “ahora que tú ya no sufres Virgencita acuérdate de los que sufren y sálvame a mi hijito y cuando ya sin esperanzas me di vuelta para ver a mi hijito muerto de golpe recuperó el color su blancura de muerto se volvió manzanita no blasfemes hija mía no blasfemo padre con mis ojos que se comerá la tierra vi a mi hijito que sólo tenía seis meses lo vi sentarse en su cunita y lo escuché hablar no es posible me dije pero él repetía Santa Maca me ha salvado mamacita” (61); del de Rogelio de la Fuente: “disparé y la bala salió despacito de la boca del revólver y cayó como moscardón sin vida sobre mi hombro y escuché que alguien decía Rogelio porque has sufrido muchísimo te ha sido perdonado despierta a tu hermano y a tu mujer y vayan todos con Dios y yo volteé cuya era la voz y era la de Santa Maca [...] y entonces vi que mi hermanastro ya no tenía sangre y mi esposa tampoco estaban limpios como dormidos [...] y se despertaron trajeados él de terno azul ella con su largo traje floreado y se sorprendieron [...] no recordaban nada padrecito el tiempo había retrocedido y yo le grité Rogelio no sigas profanando la casa del Señor pero él siguió insistiendo le juro padrecito que es verdad” (82); “la piadosa Raquel Ruiz me trajo algunos de esos frutos de regalo padrecito son manzanas de Mosca y yo le dije Raquelita qué barbaridad estás diciendo aun en el supuesto que estos reprobables frutos fueran de esa tierra hija mía Mosca es un pueblo de altura es imposible que allí crezcan chirimoyas manzanos Mosca está arriba en la frígida cordillera y Raquelita Ruiz pruebe esta riquísima ciruela ha crecido en la tierra de la Santa” (103); “y yo lo escuchaba ya no sorprendido sino aterrado porque la transformación que presenciaba era violación de las leyes de la naturaleza y sólo alcancé a balbucear cómo ha sido posible y don Crisanto Gutiérrez me reveló que justo el día que la perversa la lastimada la odiosa la idolatrada Maca Albornoz se transformó en la Virgen que ahora reverenciamos todos ese día nosotros sus idiotas salimos de las tinieblas padre Chasán” (111).

campesinos ocuparían las haciendas y recuperarían sus tierras. En el capítulo protagonizado por ella pero relatado por el narrador⁵⁸⁵ se hace patente, desde las primeras líneas, la distancia que éste asume con respecto a lo que cuenta: “*Por desgracia*, mediando septiembre, el Arpista de Lima tuvo un sueño” (135. *Cursivas mías*). La voz narrativa exterioriza su posicionamiento negativo frente a la “revelación” de la virgen —“Queridísimos hijos: la recuperación de nuestras tierras será un triunfo. Pero la fecha está mal escogida: debe ser pasado mañana” (137)—, mientras que los campesinos la asumen como mandato inapelable: “ellos coincidieron en que el sueño del Arpista de Lima era una advertencia divina. Desobedecerla era locura [...] todos aceptaron que era orden celeste [...] comprendieron que por su boca hablaban los cielos” (138).⁵⁸⁶

La actitud, diametralmente opuesta, de campesinos e intelectuales con respecto a lo anunciado en la “visión” del arpista no deja dudas sobre su discrepancia, la cual recorre y organiza —de manera velada pero sostenida— *La tumba del relámpago*. Si, como asevera Mercedes López-Baralt a propósito del mito de Inkarrí, “el Inca es el líder *político y religioso* de su pueblo, es su cabeza”,⁵⁸⁷ en la última novela de “La guerra silenciosa” ambas instancias (la religiosa y la política) están no sólo escindidas sino enfrentadas: de un lado se hallan los personajes que encumbran a la santa hasta seguir, a pie juntillas, sus indicaciones; del otro, los intelectuales (el

⁵⁸⁵ Me refiero al capítulo 27, titulado “El Arpista de Lima conversa con Santa Maca en la plaza de Yarusyacán”. Por lo demás, en el episodio no hay, en estricto sentido, una conversación: ella habla y el músico (que es quien la sueña) escucha y obedece. La inexistencia de un diálogo es importante porque reproduce, desde otro ámbito, el campesino, la relación pasiva con la autoridad (se trate de libros o de órdenes divinas) que el narrador desapruueba de los letrados.

⁵⁸⁶ Es necesario apuntar que Santa Maca tiene un lugar ambiguo: como señala el padre Chasán, “no figura en el Santoral de nuestra Santísima Iglesia” (103) y está al margen de la institución religiosa pero, en cambio, es próxima a los campesinos, quienes la acogen como suya a tal punto que, a lo largo de la novela, se la vincula a poblados distintos: “Santa Maca de Ninao” (60), “Santa Maca de Chacayán” (80), “Santa Maca de Yarusyacán” (92), “Santa Maca de Mosca” (103), “Santa Maca de Tusi” (115), etcétera. La apropiación y difusión de sus milagros le confiere cierta ubicuidad y refrenda los alcances del culto que se le rinde. Por otra parte, la desaprobación del narrador se refrenda páginas más adelante: “no era ya tiempo de recriminar al Arpista de Lima por su *fatal* sueño” (160. *Cursivas mías*). Nótese que el narrador no lo califica como milagro, sino como sueño, lo cual puede aludir no sólo a lo onírico sino a lo que de “fantasiosa” e “irreal” tiene su visión.

⁵⁸⁷ *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, p. 62. El énfasis es mío.

narrador, Ledesma y Scorza-personaje) empeñados en hablar por los *otros* y representarlos. En ambos casos hay una pugna por *ser la cabeza* —literal y metafóricamente— de la rebelión y congregar en torno suyo al resto del *cuero* social: las extremidades del propio Inkarrí.

El capítulo ya mencionado, en el que bajo las órdenes de la santa los campesinos precipitan las invasiones, marca el inicio de la debacle (es decir, de la desaprobación) de la “cabeza” religiosa. Como apunta Jorge Yviricu a propósito de Santa Maca, “su función paradigmática, como símbolo de lo religioso a través de la obra [...] es la de provocar una identificación forzosa entre fantasía y religión, y por tanto la de socavar y satirizar la vigencia de la religión y sus mitos, al ejemplificar la traición de los dioses”.⁵⁸⁸ En adelante, el narrador se encargará, simultáneamente, de insistir en el liderazgo de Ledesma.⁵⁸⁹

Así, tanto la voz del narrador como las intervenciones de los personajes oscilan entre el afán de “hermanarse” con los desfavorecidos y la necesidad de consolidar su lugar como cabecillas de la insurrección: “Lo aclamaron. [Ledesma] Volvió a sentir miedo. Y luego, sin transición, entusiasmo [...] Esa gente que cantaba, ¿‘era el proletariado quechua que esperaba su Lenin’? ¡Ignoraban quién era Lenin! Ningún indio se había alzado nunca hasta la lucidez histórica capaz de engendrar un Lenin. ¡Qué mierda importaba!” (145). De la intervención de la voz narrativa se

⁵⁸⁸ “La metamorfosis en dos personajes de ‘La guerra silenciosa’ de Manuel Scorza”, pp. 257-258. Tampoco me parece irrelevante que uno de los últimos milagros referidos al padre Chasán sea el de Crisanto Gutiérrez, otrora subnormal y paje de Maca. Según su confesión, Crisanto “salió de las tinieblas” el día en que la mujer se convirtió en santa. Su inaudita transfiguración no se consuma sino hasta que se transforma, primero, en un asiduo lector; después, en crítico de la religión y partidario de los intelectuales: “Yo [el padre Chasán] lo escuchaba pasmado porque tanto entendimiento sólo podía ser obra de Dios y así se lo dije y don Crisanto Gutiérrez me replicó no padre no es obra de Dios *es obra de los hombres que hicieron esos libros* [...] bienaventurados seamos los pobres de espíritu porque *algún día encontraremos la claridad en los libros*” (110-111. Cursivas mías). Si, como apunta Jean-Marie Lassus, “el nombre del personaje se puede leer como la fusión de ‘Cristo’ y ‘Santo’”, la ironía frisa en el sacrilegio. “Los desencuentros del mito y de la Historia y los juegos de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, p. 67.

⁵⁸⁹ “Necesitamos su respaldo, doctor. Ledesma sintió miedo. ‘¡Necesitamos su respaldo, doctor!’ Yarusyacán se sentía protegido por él. Y a él, ¿quién lo amparaba? Ciertas noches, sentado en ese mismo sillón, lo había acometido la angustia de semejante responsabilidad” (144). De la cita sobresale, primero, la potestad que el pueblo le concede al abogado; después, que él no es protegido por alguna instancia superior: el intelectual es un hombre que no posee la ayuda de Dios (a diferencia de los campesinos) y libra solo sus batallas: “La mano de Dios, *pero él ya no creía en Dios*, espolvoreaba estrellas hermosísimas” (245. Cursivas mías).

colige que la comunidad indígena no sabe quién es Lenin ni puede engendrar uno pero, en cambio, aclama y avala al abogado como dirigente. También resulta evidente que tanto el narrador como el mismo Ledesma se conceden esa “lucidez histórica” que niegan a los *otros* y la cual les permite reflexiones como la siguiente: “Y comprendió. Para todos esos hombres que marchaban detrás de banderas lamentables, el tiempo se había petrificado en el año 1532, año de la muerte del Inca Atahualpa, el Hijo del Sol. Desde entonces el tiempo se había salido de sus márgenes, había retrocedido, había subido en lugar de bajar” (147). Comprender significa, en este caso, percatarse del “mundo al revés” instaurado durante la Conquista y producir un vuelco que reoriente hacia su cauce el espacio/tiempo detenido: realizar el *Pachakuti*.⁵⁹⁰ Si Genaro Ledesma va al frente del resto y sin bandera alguna es, insisto, porque, según la poética concreta de *La tumba del relámpago*, él representa la cabeza/lucidez capaz de hacer posible dicha transformación, de restituir el orden.⁵⁹¹ Sin embargo, más que recrear el pasado mítico, la novela lo proyecta hacia el futuro como promesa de liberación, con la figura del intelectual como instancia idónea y reconciliadora; como único gozne entre ambos tiempos y también entre distintos grupos sociales (los campesinos y los letrados).

Paralela al encumbramiento de Ledesma como líder de los comuneros es la denuncia — emitida ya por el narrador, ya por los personajes filiados a los intelectuales (el Seminarista, el

⁵⁹⁰ “La palabra *pachakuti* es utilizada en la mitología andina para nombrar tiempos de transformaciones radicales. *Pacha* significa a la vez tiempo y espacio, cosmos, universo, mundo, suelo, momento o lugar o tierra; *kuti* se traduce como vuelta, alternancia, inversión o retorno. Con ello el *pachakuti* tiene varios significados, puede interpretarse como vuelta o inversión del mundo, el mundo al revés o el mundo de cabeza, tiempos que vuelven, la vuelta del eje del mundo, la inversión o alternancia del orden fundamental de las cosas, retorno, regreso o vuelta al punto de origen, vuelta entera, revolución, transformación o cambio. Todas estas acepciones se refieren al final y, a la vez, al inicio de un tiempo, a un ciclo que provoca transformaciones políticas, sociales, históricas, climáticas y culturales”. Jorge Alfonso Pato Pantoja, “El mito de Pachakuti como propuesta política de los movimientos sociales contemporáneos en Bolivia”, en Begoña Pulido Herráez y Carlos Huamán López (coords.), *Mito, utopía y memoria en las literaturas bolivianas*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 76.

⁵⁹¹ Recuérdese que “Inkarrí está explícitamente asociado con el orden [...] con la ley [...] y con la creación”. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, p. 30. Jean Chevalier confirma esta noción: “La cabeza simboliza en general el ardor del principio activo. Incluye la autoridad de gobernar, de ordenar y esclarecer”. *Diccionario de los símbolos*, s. v. “cabeza”.

Chino Lara, Scorza-personaje y el mismo abogado)— de la incompetencia y falta de visión política de los integrantes del Partido Comunista: todos ellos se limitan a repetir “discursos pronunciados por Lenin en febrero de 1917” (150) o “un manual de marxismo, la teoría y la táctica de los bolcheviques preparándose a asaltar el Palacio de Invierno” (234). Los letrados, se colige, mantienen una relación de obediencia absoluta hacia los libros de doctrina política (aunque estos, como insiste el narrador, fueron escritos para responder a las interrogantes de otros momentos y lugares), como si estos fuesen *palabra sagrada*.⁵⁹² La devoción de los dirigentes del Partido es, como la de los campesinos hacia Santa Maca, denostada una y otra vez. A través de la historia del Seminarista, el narrador trasluce la semejanzas entre el proceder de las autoridades eclesiásticas y el de los políticos de izquierda: “tampoco el Partido estaba libre de fariseos, hipócritas y falsos humildes” (152). Sobra decir que el narrador exime al sector intelectual de practicar esta “fe” ciega y, antes bien, le adjudica una lucidez sin par.

El constante afán de encumbrar a Ledesma y a los intelectuales no es, pese a lo antes dicho, ajeno a las reminiscencias de índole religiosa: la sumisión y el fervor que, según la voz mandante, los campesinos le brindan a Ledesma es notoria, como si, incapaces de alcanzar la “lucidez” del intelectual, no pudieran sino venerar al líder. Así, el abogado deviene profeta/visionario,⁵⁹³ mentor/padre, osado revolucionario e incluso “descubridor” y cronista: “Yo, como Colón, me embarco con los que me siguen” (243). La frase, reiterada en varios capítulos, sintetiza el propósito que la novela asigna al “cabecilla” de la revuelta: el de encontrar e inventar un nuevo mundo, un futuro. Sin embargo, la expresión delata, al mismo tiempo, la paradoja del proyecto “liberador” del intelectual: para conducir a los demás a ese estadio histórico diametralmente

⁵⁹² Considero que es dable hallar en esta crítica a la rigidez del Partido Comunista Peruano una polémica disimulada con sus preceptos, de los que Ledesma, Scorza-personaje, el narrador y el resto de los personajes intelectuales se deslindan.

⁵⁹³ La facultad del intelectual para comprender más allá de lo inmediato y transformarlo supera con creces los poderes adivinatorios de doña Añada y vuelve a ésta prescindible sino es que innecesaria.

opuesto al existente, le son indispensables las herramientas —conceptuales, valorativas, discursivas, etcétera— brindadas por esa cultura a la que, curiosamente, considera una suerte de *impasse* entre el pasado mítico y el promisorio porvenir.⁵⁹⁴ En todo caso, esta tensión no es ajena a las convenciones del género cronístico, con el que la novela está en constante diálogo y también en deuda.

El desenlace de *La tumba del relámpago*, ¿en qué medida reproduce o renueva lo presentado en las entregas precedentes? La crítica señaló la reiteración de los finales (signados todos por la muerte de los campesinos) y el mismo Manuel Scorza adjudicó esta reiteración a su fidelidad al referente.⁵⁹⁵ Al parecer, la fabulación del novelista tenía límites precisos y entre ellos estaba el de representar el conflicto campesino sin obliterar su fatídicas consecuencias. Adriana Churampi sostiene que hay un matiz diferencial en el final de *La tumba del relámpago*: en este libro la posibilidad de triunfo es mayor, al igual que la estrepitosa caída y la “derrota declarada”⁵⁹⁶ que cierra la pentalogía.

Considero, con base en la línea argumental desarrollada a lo largo de estas páginas, que el desenlace refrenda el lugar de los intelectuales *luego* del fallido levantamiento. En el penúltimo capítulo, Visitación Maximiliano, personero que dirige la invasión a la hacienda “El Diezmo”, se enfrenta a los guardias de asalto y a los caporales. Desamparado ante la falta de apoyo y armas, Maximiliano concluye, antes de ser alcanzado por una bala: “¡Hemos perdido!” (259). En la “Lápida” con que finaliza el libro, se relata la captura y el traslado de Ledesma a la Colonia Penal

⁵⁹⁴ Roland Forgues nota que “no deja de ser curiosa la alusión a Colón en un personaje que se está preparando justamente para destruir lo iniciado por el descubrimiento del Nuevo Mundo”. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, p. 140. Creo que, si bien es cierto que la elección de un líder campesino (Túpac Amaru II, por ejemplo) hubiese parecido menos desconcertante, la elección de Colón es reveladora de la ajenidad de los intelectuales respecto a los *otros* a quienes desean representar y reivindicar.

⁵⁹⁵ “Yo me propuse estos finales monótonos dictados no por la impericia del novelista sino por la ineficacia de la historia —las rebeliones siempre han acabado en masacres—; no hago sino tener coherencia: siempre han acabado en masacres todas mis historias”. “Scorza antes del último combate”, p. 57.

⁵⁹⁶ *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, p. 203.

amazónica de “El Sepa”. Como si se tratase de una constatación de lo dicho por Visitación Maximiliano, el abogado se lamenta: “¡Hemos fracasado!” (267). Aunque no hay, en apariencia, muchas diferencias entre lo dicho ambos personajes, la situación desde la que cada cual enuncia es, a todas luces, desigual: el primero está condenado a morir; el otro decidió no contraatacar a los militares ni participar activamente en la lucha, pues “no se trata de matar ni de morir. Se trata de vivir para tomar el poder” (257). He aquí la diferencia fundamental entre la conclusión de esta novela y las anteriores: mientras que los campesinos —ya se trate de Visitación Maximiliano o de los héroes de las entregas anteriores— se sacrifican por la colectividad y son apresados o asesinados, Ledesma es consciente de su importancia y de la concomitante necesidad de salvarse; los dirigentes indígenas son reemplazables (Agapito Robles tomó el lugar de Raymundo Herrera, por ejemplo) pero el líder *de* campesinos, el intelectual, es insustituible y *debe* sobrevivir (material y simbólicamente). Recuérdese que, en conformidad con el mito de Inkarrí, son las extremidades las que se juntan en torno a la cabeza; es el cuerpo social el que debe agruparse en torno al lúcido y visionario intelectual.

Es probable que la poética de la novela pueda condensarse en esta metáfora implicada en la alusión al dios cuyas partes se unen bajo tierra: toda vez que la sociedad peruana está representada como fracturada y desigual desde la Conquista, al intelectual contemporáneo le correspondería —gracias a su privilegiado entendimiento— la función de congregar, de “hermanar(se)” con el *otro* para luchar contra los extranjeros y sus defensores.⁵⁹⁷ Antonio Cornejo Polar señaló en su momento que el entusiasmo con el que Scorza y su generación emprendieron la modernización editorial en el Perú obedecía, como se dijo páginas atrás, a su

⁵⁹⁷ Mercedes López-Baralt sugiere que “al no lograrse ni los propósitos del colonizador (la integración del indio a su economía, sociedad y cultura) ni la esperanza mesiánica nativa (la restructuración socio-cultural) en el ámbito histórico, el mito viene a reflejar la liminalidad que ha caracterizado la existencia del pueblo quechua durante los últimos cinco siglos. Quizá esto explique la persistencia del mito de Inkarrí, desde la colonia hasta nuestros días”. *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, p. 35.

necesidad (muy poco moderna, por cierto) de crear un público lector capaz de asimilar/consumir su obra. La figuración del intelectual en *La tumba del relámpago* invita a volver sobre las reflexiones del investigador peruano: si, por un lado, este sector carece del poder político/económico de algunos letrados y, por otro, del sustrato histórico/cultural indígena, ¿dónde tiene su lugar? ¿Es que, acaso, a falta de un espacio social específico, el intelectual debe, también, construirlo mediante la ficción? ¿Es que el intelectual peruano tiene cabida y porvenir no sólo ejerciendo la escritura, sino *dentro* de ella?

El lector, ¿intelectual?

Sea como fuere, lo cierto es que la novela afianza la figura del intelectual al mismo tiempo que figura a un lector interpelado desde dos horizontes de interpretación más que desemejantes, contrapuestos: por un lado, aquel derivado de las crónicas que lo insta a yuxtaponer el texto con el referente y asumir lo enunciado como verídico; por otro, el que le obliga tomar distancia de lo referido, ponerlo en relación con la cultura letrada como hiciera un intelectual (ese famoso “¿Y si los libros se equivocan?”). Los materiales insertos en la novela, las referencias a la contemporaneidad, la representación de Scorza dentro de la diégesis como personaje y como autor de los manifiestos, pretenden patentizar no sólo la verosimilitud de lo narrado, sino su “fidelidad” hacia lo acontecido en la realidad extratextual. A este llamado mediante el que se desea hacer pasar la escritura como evidencia y la enunciación como testimonio, se opone, no obstante, otra solicitud al lector: la de considerar al enunciado novelesco como una “fuente” que se cita, se discute y se sitúa en contexto, evitando a toda costa el acatamiento acrítico tan propio de los letrados.

No me parece accidental que sea en *La tumba del relámpago*, una novela sobre lecturas (las de Ledesma con la tradición intelectual encabezada por Mariátegui, Vallejo, Valcárcel y demás) y

formas de leer (la de los propios intelectuales pero también la otra, alternativa, de Villena), donde sea más evidente esta confrontación entre el afán de persuadir/instruir al lector y el de instarlo a meditar sobre la relación de la palabra con el mundo. Por lo demás, la tensión entre ambas formas de situar al lector frente a lo narrado no se dirime; se agudiza hasta las últimas líneas de la novela y de toda la pentalogía. Bien puede decirse que *La tumba del relámpago* ya no supone —como *Redoble por Rancas*— a un “zahorí” lector capaz de imaginar(se) donde la voz del “cuentero” lo coloca, sino a un lector intelectual habilitado para dialogar (como hace Ledesma) con lo referido por el narrador y con la tradición occidental representada y enaltecida por él. Si la novela da lugar a un verdadero encuentro, no lo asume como la unión entre intelectuales y campesinos (mucho menos entre aquéllos y los letrados), sino a través del “diálogo” que sostienen, entre iguales —capaces, ellos sí, de “hermanarse”—, la voz enunciativa y el lector virtual.

¿Hay lugar para el otro?

El análisis de *Redoble por Rancas* y *La tumba del relámpago* expuesto en este capítulo nos permite ahora algunas palabras finales sobre el derrotero de “La guerra silenciosa”. No hay duda de que la redacción y publicación de cinco libros en poco menos de diez años supuso para Manuel Scorza un trabajo intenso y extenuante, toda vez que cada libro debía enlazarse con el siguiente —y, por tanto, preservar elementos del conjunto— al tiempo que requería también cierta singularidad.

Los estudiosos de la obra scorziana han suscrito la sentencia de Tomás Escajadillo que propone “un modo básico de contar” con sutiles e insignificantes variantes a lo largo de la pentalogía. Si, de ordinario, la narrativa de Scorza ha sido calificada de reiterativa o esquemática, lo es en cuanto al conflicto que enfrenta a los “buenos” (comuneros) contra los “malos” (autoridades y empresas). En el mismo tenor, los académicos aciertan al señalar que los

personajes carecen de profundidad psicológica y que tanto los argumentos como los respectivos desenlaces son, en buena medida, parecidos.

Por lo visto, la tarea de hallar en los personajes conciencias autónomas que debaten entre sí, sin que una se imponga sobre otra —tal como ocurre en las novelas de Dostoievski según las hipótesis de Mijaíl Bajtin— resulta, en consecuencia, infructuosa.⁵⁹⁸ La pregunta no se hace esperar: ¿Cómo está representada la alteridad en la pentalogía, si no es a través de una conciencia (o una serie de ellas) independiente(s) de la del narrador? Considero que el *otro* está figurado no como una voz en sentido estricto, sino como un sedimento sociocultural que se niega a ser simple “objeto” e impone sus condiciones sobre la representación; un referente —vivo, complejo y móvil— que deja su huella en la escritura. Más que la confrontación de voces o personajes con ideas propias sobre el mundo, “La guerra silenciosa” actualiza las tensiones, desencuentros y contradicciones entre tradiciones y culturas incompatibles.

En *Redoble por Rancas*, la oscilación de la voz enunciativa entre la narración heterodiegética y homodiegética, entre un registro culto y otro popular, ofrece indicios sobre la inestabilidad de su lugar no sólo discursivo, sino sociocultural: situada en la intersección entre dos mundos distintos, las herramientas/convenciones de la cultura a la que pertenece (la que en términos generales denominamos occidental) resultan insuficientes para interpretar el referente indígena y campesino. Hasta aquí, nada parece haber de particular: la inadecuación de la escritura a la realidad referida es, de acuerdo con Cornejo Polar, inherente a las literaturas heterogéneas. ¿Dónde, entonces, hallar la singularidad de la primera novela scorziana? Considero que en la

⁵⁹⁸ La inoperancia de las estrategias de interpretación habituales plantea, por consiguiente, una lectura capaz de tener en cuenta la especificidad de la obra y renunciar a las clasificaciones *a priori*. Estas consideraciones obligan a no imponer, sin más, las categorías de Bajtin (o de quien sea) a “La guerra silenciosa”: de nada sirve, pues, calificar al conjunto como polifónico, monológico o dialógico, toda vez que el teórico ruso pretendía comprender y analizar el lenguaje en la novela europea y no elaborar un listado de fórmulas o etiquetas aplicables a corpus diferentes, mucho menos a los signados por una Conquista y sometidos a un doble estatuto socio-cultural, como es el caso que nos ocupa.

composición de un relato que simula hacerse en ese momento —digresivo, engañoso, reiterativo, dubitante, seductor—, hay ya una narración formalmente dialogizada, en la medida en que supone la presencia de un interlocutor: la colectividad que, con la vista y el oído atentos, atiende la historia del “cuentero”. Es inevitable reconocer, en las inflexiones de su voz, los vestigios de la oralidad, a tal punto que pareciera como si ésta pretendiera imponerse sobre la escritura o, al menos, simular que no existe, que el lector *escucha* y no que lee el relato. Sobra decir que tal imposición no ocurre, pero no por ello la solución artística carece de originalidad: la noción de un “libro que habla”, donde voz y grafía convergen, no es sólo una alusión al “diálogo” de Cajamarca; sugiere un intento de reconciliación entre la grafía y la voz. La representación de un “texto hablante” parecería tender un puente entre las materialidades discursivas de dos culturas distintas. Sin embargo, más que el anhelo cumplido de Atahualpa —el hallazgo de un libro que le “hable”—, la resolución artística de *Redoble por Rancas* propone su inversión: no se trata ya de ajustar la tradición occidental (simbolizada en el encuentro de Cajamarca por el breviario o la biblia) a la oralidad del mundo andino, sino de intentar someter la palabra viva —un relato improvisado, lleno de giros líricos frente a un público colectivo y presente— a las convenciones de la escritura.

¿Hay, entonces, lugar para el *otro* en *Redoble por Rancas*? ¿Se filtra algo de él en la expresión del “cuentero”, en su lirismo, en las imágenes visuales y auditivas que coloca frente al lector implícito? Si bien la formalización de un diálogo con un interlocutor colectivo y los accidentes de la palabra del sujeto de enunciación traen a cuevas la ponderación de una forma de narrar e historiar no canonizada, vigente y que se quiere próxima a la serranía peruana, también es cierto que su “cantinela”, antes que incorporar las tradiciones, los mitos, la relación del quechua con el entorno y, en suma, la cosmovisión andina, las imagina e imita. Este modo de re/presentar impide al lector —a pesar de las estrategias discursivas mediante las que se le coloca ante un relato en

proceso, *haciéndose*— acceder a la expresión del *otro*, pues el ejercicio de traducción realizado por la voz narrativa brinda una imagen inventada, tipificada, sin asidero fuera de la propia enunciación. Al “zahorí lector” le corresponde, al parecer, no sólo la tarea de abandonarse ante el influjo de la voz del “cuentero”, sino también la de *imaginar* cómo es ese *otro* cuyos rasgos diferenciales han sido sustituidos por los de su relator y guía.

En el caso de *La tumba del relámpago*, ¿la voz del intelectual consigue apre(he)nder al *otro*? Para responderlo, estimo conveniente volver, una vez más, al desenlace de la novela, que es (no debemos olvidarlo) el de toda la pentalogía. “¡Hemos fracasado!” (267), dice Genaro Ledesma en su última intervención. Aunque, como indiqué en su momento, este diálogo guarda cierta correspondencia con el emitido antes por un campesino —“hemos perdido”—, conviene pensar en otra posible orientación de esta sentencia: ¿A quién(es) incluye el abogado en su lamento? ¿A los comuneros o sólo a su sus iguales? Quizá la respuesta resida en la variante que separa el “perder” del “fracasar”: en el primer caso, los comuneros *pierden* la batalla con los gamonales y con los militares, a la vez que *pierden* las tierras ocupadas (y que pretendían recuperar); en el otro, lo que *fracasa* es el proyecto de los intelectuales de reunir en torno a ellos al disgregado “cuerpo” social peruano. En todo caso, si “La guerra silenciosa” culmina con el frustrado intento de encabezar una nueva etapa —producir el *Pachakuti* y materializar el resurgimiento simbólico del Inkarrí—, también revela que la pervivencia y la actualidad del mito sólo son posibles con la intercesión redentora del sector intelectual.

Pese a que la novela plantea la existencia de otras formas no canonizadas de “lectura” e interpretación de la realidad (los ponchos de doña Añada, los testimonios de los seguidores de Santa Maca), la voz narrativa se encarga, progresivamente, de refutarlas para encumbrar la perspectiva sociocultural a la que pertenecen el narrador, Genaro Ledesma y Scorza-personaje. Si, como apunta Adriana Churampi, *La tumba del relámpago* presenta un final más desolador que

los anteriores, es verdad únicamente cuando se considera que no hay esperanza para los campesinos, reducidos a su condición de víctimas o de multitud condenada a seguir a otros. Los intelectuales, en cambio, pese a su “fracaso” en la lucha, poseen un arma, un último recurso al cual apelar: la escritura.⁵⁹⁹ Así lo confirman las últimas líneas de la novela, en las que la voz narrativa da cuenta de la tristeza que invade a Ledesma al mirar, a bordo del avión que lo trasladará a su encarcelamiento, el brillo de un relámpago: “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!*” (267. Cursivas mías). La evidente alusión al título de la novela y al de su último capítulo (“Lápida”) no es accidental: ratifica — pese al pronombre indefinido (nadie) y al pospretérito empleados por la voz narrativa (borronearía, arrojaría)— la existencia de ese “epitafio”, el propio libro, la escritura que fija lo acontecido, que preserva el resplandor de la lucha.

Este final, revelador sin duda, puede ayudar a entender el trecho que separa a la primera de la quinta novela. Del relato fresco, espontáneo y dúctil del “cuentero” de *Redoble por Rancas* a la vindicación del intelectual emprendida por el narrador de *La tumba del relámpago* hay una distancia insalvable. No es lo mismo imitar las inflexiones de la palabra viva y hacer, mediante la imaginación, que el lector acceda (es decir, mire, escuche, recorra, conozca) al mundo andino que legitimar un modo único y superior de entender, interpretar y representar la realidad peruana.⁶⁰⁰

⁵⁹⁹ Nécker Salazar afirma que “la lección que se desprende de la pentalogía nos hace ver que, mientras el pueblo pueda seguir luchando, existe una esperanza de lograr justicia social, pues siempre habrá un destello de luz que iluminará las luchas campesinas”. “El mito, el héroe y la resistencia histórica en *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, p. 94. Disponible en: <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/501/558>. No creo, por lo demás que la pentalogía ofrezca una “lección” última. En todo caso —y de acuerdo con la línea argumentativa sostenida a lo largo de este capítulo—, ese “destello de luz” que alumbra las luchas campesinas es, según la poética concreta de la novela, exterior a ellas y está representada por el “iluminado” sector intelectual.

⁶⁰⁰ “Yo pienso que *La tumba del relámpago* es mi mejor novela; creo haber logrado en ella una nueva etapa en mi creación”, comentó Scorza a Tomás Escajadillo en 1979. “Scorza antes del último combate”, p. 66. La confesión es certera si se tiene en cuenta que la última entrega de la pentalogía se ocupa menos del *otro* que del propio sector al que pertenece el autor; es una *novela sobre los intelectuales*, en la que los campesinos figuran ya como

Las palabras que cierran *La tumba del relámpago* rubrican el lugar privilegiado que se inventa para el intelectual: él es el vórtice alrededor del cual giran los campesinos, los letrados, el pasado y el futuro de la sociedad peruana. En el mismo tenor, el cierre de la novela demanda al lector concreto *pensar* el doble pedimento al que lo somete el enunciado novelesco: lo invita a dudar, a tomar distancia de lo dicho por la voz narrativa (¿en verdad nadie borraría un epitafio sobre la sublevación campesina?) y al mismo tiempo le exige reparar en la condición de prueba, de evidencia y preservación de lo ocurrido que constituye la escritura, es decir, el libro que tiene en sus manos.

En definitiva, la brecha que se abre entre la voz que *imagina al otro* y la que *se imagina encabezándolo* muestra que “La guerra silenciosa” dista mucho de ser un corpus homogéneo y con una composición idéntica o redundante. No hay duda de que la redacción de cinco novelas unidas por la misma temática no coartó en Scorza la búsqueda de renovados cauces discursivos, como bien demuestra la convergencia de distintos materiales, géneros, estilos y tonos; la “mezcla babilónica de lenguajes” de la vida social, puesta en tensión con el propósito de ofrecer un atisbo de la faz del *otro*.⁶⁰¹ Si *Redoble por Rancas* y *La tumba del relámpago* no consiguen dialogar con él, hacerlo hablar, ¿no se debe, en gran medida, a las imposibilidades económicas, políticas, ideológicas y socioculturales que, en la realidad extratextual, coartan la oportunidad de un

contraejemplo, ya como soporte; aunque heterogénea, es, efectivamente, una novela más auto-centrada y, en ese sentido, sí representa una etapa diferente en el derrotero narrativo de Manuel Scorza.

⁶⁰¹ El análisis de la forma artística aquí propuesto contrasta con las conclusiones de Mabel Moraña sobre la “falsa conciencia” que promueve la pentalogía. La investigadora concluye que “el punto de vista ético a partir del cual está enfocado el problema indígena no produce, desde el punto de vista de la construcción de la ficción, más que una identificación afectiva de la perspectiva de narración con la temática abordada. No hay un desmontaje ideológico de la cosmovisión dominante, sino más bien la transposición de ésta a distintos niveles de la representación”. “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”, p. 192. Tales aseveraciones no provienen de la examinación detenida de las voces, perspectivas, materiales y géneros que se congregan en “La guerra silenciosa” ni atienden las diferencias sustanciales entre cada novela; antes bien, superponen al texto una lectura político-ideológica que no sólo omite la especificidad literaria (es decir, el modo particular en que la ficción narrativa encara un referente vivo) del corpus en cuestión, sino que subrepticamente sugiere que la novelística debería *reflejar* la realidad en términos de “fidelidad” y “verdad” (para no brindar “una versión artificial de la historia”). Los reparos de la investigadora hacia la pentalogía scorziana recuerdan los esgrimidos años atrás por Aníbal Quijano, Henri Favre y otros académicos frente a *Todas las sangres*. Véase: *supra*, pp. 69 y ss.

verdadero encuentro? Sea como fuere, “La guerra silenciosa” representa el esfuerzo más tenaz — sostenido a lo largo de cinco novelas— dentro de la literatura andina por impugnar el olvido al que, dentro de la literatura y fuera de ella, se pretende confinar a la población indígena, ya sea bajo la excusa de una tecnificación narrativa que clausura todo diálogo con la tradición precedente o con el pretexto de una supuesta modernidad homogeneizadora e integradora. En uno y otro caso, la pentalogía de Manuel Scorza persiste no como lápida o epitafio, sino en calidad de invocación, de súplica, de protesta.

APERTURA

“Pero la literatura no cumple la misma función en todas las sociedades. Ni en todos los momentos. Para los vencidos de América la palabra no es expresión: es refugio”.

Manuel Scorza

La propuesta de lectura de “La guerra silenciosa” desarrollada en este trabajo ha pretendido atender y respetar su alteridad constitutiva; es decir, entablar un diálogo con ella sin menoscabo de su dimensión estética ni de su particular modo de dar sentido, mediante la escritura, a una realidad compleja y viva. Para llevar a buen término tal propósito fue indispensable volver al corpus de estudio con otra mirada: la de la tradición narrativa latinoamericana organizada en torno a la tirante e irresuelta relación con el *otro*.

La veta hermenéutica abierta por la ligazón entre la pentalogía scorziana y la *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* resultó, sin lugar a dudas, fructífera: permitió distinguir una serie de resoluciones textuales semejantes, las cuales evidencian, primero, que aquélla puede ser leída — pese al empecinamiento de cierta crítica especializada en demostrar lo contrario— no sólo a partir de sus contenidos explícitos, personajes y acciones, sino desde su composición y resolución artística; después, que es dable hallar la *continuidad histórica de ciertas formas de narrar*. El camino andado abre la posibilidad de inscribir “La guerra silenciosa” en un proyecto escritural de larga data en América Latina. Empero, el parentesco no puede ser sólo nominal; de ahí que el vínculo de “La guerra silenciosa” con las “viejas” crónicas me lleve a retomar, una última vez, el “problema” del referente.

I

No deja de ser llamativo que tanto en la *Corónica* como en las dos novelas analizadas de “La guerra silenciosa” prevalezca la tendencia a difuminar la brecha que separa el discurso de la realidad empírica, como si la tradición cronística se obstinara en registrar las contradicciones sociales: devenir en informe, testimonio, historiografía. Es probable que el esfuerzo por hacer de la escritura una herramienta que interpela a la materialidad esté vinculada a la pervivencia de las desigualdades, fracturas y pugnas (sociales, políticas, económicas, epistemológicas, culturales y demás) originadas durante la Conquista y que la modernidad no ha disuelto, sino actualizado e incluso recrudescido. Quiero decir que la inexistencia de una homogeneidad sociocultural ha evidenciado que, más allá de los proyectos nacionales y su aspiración de brindar una identidad unificadora, el *otro* no ha dejado de ser tal. Subsiste el afán de revelar una realidad *inédita*, ya no por nueva sino por *ocultada* en pos de la anhelada igualdad, libertad y fraternidad.⁶⁰² La defensa de los desposeídos así como la reivindicación de su pasado y su cultura no provino, sin embargo, de esos propios sectores (inhabilitados para acceder a la discusión en los términos de la cultura imperante), sino de otros grupos afectados por las injusticias y ansiosos de removerlas para favorecerse. Es claro que Guaman Poma de Ayala y Manuel Scorza muestran su indignación ante los atropellos que sufren los indios; también lo es que no se hallan en el mismo desamparo que éstos: ambos autores disponen de la palabra para ejercer su denuncia. Las estrategias textuales a través de las cuales aspiran a darle credibilidad a su versión son recurrentes, como se ha visto: “lo que aquí se narra verdaderamente ocurrió”, “yo lo vi o conozco/cito a quienes estuvieron ahí”, “tengo y presento documentos que lo prueban”.

⁶⁰² En *Redoble por Rancas* el narrador recuerda, con cierta acritud, el incumplido proyecto del libertador: “Bolívar quería Libertad, Igualdad, Fraternidad. ¡Qué gracioso! Nos dieron Infantería, Caballería, Artillería”, p. 226.

Sobra decir que aunque esa “versión” ambicione fundirse con el mundo “real”, lo cierto es que no deja de ser mediación, escritura: no el mundo sino una visión, conciencia e interpretación sobre él. Por lo demás, la escisión acompaña al género desde su origen: los cronistas no pretendían *inventar* una realidad (aunque lo hicieron); antes bien querían *imitarla* y refrendar la validez de sus afirmaciones —a sabiendas de que lo narrado, descrito o explicado pudiera resultar in/creíble para los lectores— mediante todos los procedimientos textuales al uso. Sin embargo, la incompatibilidad entre las convenciones discursivas de su cultura y el mundo ante sus ojos (al que no gratuitamente calificaron de *nuevo*), produjo una inarmónica mixtura que no desembocó, como esperaban, en el supuesto trasvase y la subordinación de ese mundo a la letra, sino en su problemática traducción: mezcla de documentación e imaginación. Aclarado esto, la *mimesis* —entendida como la imitación de la realidad— se revela como imposible, debido a que la realidad o el “mundo” que se busca “capturar” no es una exterioridad unívoca, inmutable y desvinculada de quien la percibe, sino el resultado de la relación del sujeto con ella: creación, interpretación, organización discursiva ante una materialidad viva y móvil. La colisión y el forcejeo entre culturas y formas de entender el entorno circundante que define a Latinoamérica (aunque no sólo a ella), al igual que la innegable presencia del *otro*, dejan entrever que la “realidad” no es una: está permanentemente en disputa, lo que explicaría la necesidad de cada cronista de apuntalar su versión frente a otras.

Es precisamente esta condición del texto como espacio *en conflicto* la que he intentado mostrar en esta investigación a partir del análisis de “La guerra silenciosa”, en la consideración de que en ella se encuentran y colisionan los elementos de la cultura a la que pertenecen el autor, la obra y el lector con las características diametralmente opuestas del referente en cuestión. En la tradición cronística —y, por tanto, en las obras aquí convocadas— no hay uniformidad compositiva: se congregan y someten diversos materiales para dar validez a la enunciación; no es

posible la existencia de un narrador universal, externo e inmóvil, toda vez que afronta un referente distinto y escurridizo que, en su denuedo por apre(he)nderlo, lo obliga a desplazarse; tampoco se identifica palabra plena, orientada en una sola dirección, pues se desliza la perspectiva ajena, cargada con sus propias valoraciones; no hay, pese a la aspiración de asimilarse, visibilizar o reivindicar al *otro*, convivencia armónica con él ni entre la escritura y la voz. En otras palabras, la desestabilización de la narración exhibe que es impropio adjudicar, sin más, el uso de las estrategias de la novelística pensada a partir de y para otras literaturas (las occidentales) a corpus de análisis marcados por la heterogeneidad sociocultural y narrativa. Es, justamente, porque el referente está vivo, que deja su huella —incluso contra la voluntad del cronista— en el texto.

Los alcances de este conflicto discursivo atañen también al lector virtual, dislocado o requerido desde más de un horizonte de interpretación. Mientras que, por un lado, se le pide interpretar como “evidencia” la versión de la realidad sostenida por el relato; por otro, se le exige reparar en su condición de creación verbal, de escritura. La tirantez entre estas dos formas de asumir la narración debe ser tenida en cuenta para comprender los alcances del “juego” de distancias y aproximaciones que la obra propone. Al suponer la inmovilidad y la estabilidad del lector, los estudiosos de “La guerra silenciosa” han cerrado un filón hermenéutico importante, pues en su oscilación que se deposita gran parte de la apuesta artística de Scorza. Si en *Redoble por Rancas* los materiales discursivos incluidos procuran *acortar* la brecha entre la versión de la voz narrativa y la materialidad extratextual, la bivocalidad irónica y el lirismo tienden a *separar* al lector del relato, a romper el vínculo creado entre la palabra y el dato empírico. El lector virtual ha sido figurado en *movimiento*: cerca o lejos de lo narrado pero siempre conducido por el relato del “cuentero”, quien pone ante él una serie de imágenes sonoras y auditivas para que *se imagine* en el mundo andino, para que *se desplace* a él y forme parte del auditorio colectivo reunido en

torno a la palabra. La denominación de zahorí no es gratuita: insta al lector a ser perspicaz y escudriñador; a aceptar la propuesta de acceder a un “libro hablante”; a *dejarse llevar* por la composición que ficcionaliza la convergencia de sistemas de representación opuestos: la oralidad y la escritura.

La tumba del relámpago lleva al extremo el descentramiento del lector implícito: mientras que los manifiestos insertados en la novela, las referencias a una serie de eventos que permiten situar el relato en un contexto histórico determinado y sobre todo la inclusión de Scorza-personaje tienden a *estrechar* el vínculo entre lo narrado y lo acontecido en los Andes, el encomio de un modo de mirar/leer/comprender intelectual que dialoga, discute e impugna sus fuentes, proyecta a un lector capaz de hacer lo propio con la narración que tiene frente a sí y examinarla a *distancia*. En esta última novela la voz que organiza la narración *guía* al lector por distintos modos de relacionarse con el entorno y representarlo (el “alternativo” de Villena, el acrítico de los letrados, el sagaz de los intelectuales), lo confronta con ellos e inventa la idoneidad del sector al que pertenece la misma voz: el intelectual, para quien construye un lugar privilegiado, capaz de conciliar el poder de la letra con la realidad andina, la teoría y la praxis, el pasado mítico con un futuro promisorio y unificador.

El quebranto del emplazamiento del lector virtual no es independiente de la fricción entre la ajenidad de los recursos desplegados y el deseo del narrador de compenetrarse e identificarse él mismo y al destinatario de su enunciación con el *otro*, aunque cada enunciado establece de modo peculiar la lucha de aproximaciones y lejanías.⁶⁰³ Desde luego, en lo que respecta tanto a este punto como a los anteriores salta a la vista que no hay una resolución estable o equilibrada, lo

⁶⁰³ En este orden de ideas, la reflexión de Françoise Perus es iluminadora: “si bien teóricamente al menos toda ficción puede acercar y confrontar en su propio ámbito mundos que, fuera de él, se hallan separados y distantes, y propiciar así formas de acercamiento y dialogismo inexistentes, incipientes o endebles en el mundo real, estas formas de acercamiento ficticias no dejan de ser tributarias de la materialidad y las resistencias propias de los materiales traídos a dicho ámbito”. “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”, p. 185.

cual me insta, primero, a refrendar que los acercamientos críticos asentados en la fijeza parecen ir en contra de los múltiples descentramientos que las novelas de Scorza se esmeran en visibilizar;⁶⁰⁴ después, a colocar la tensión como una constante que recorre —en distintos niveles y con sus correspondientes especificidades— la pentalogía.

II

A propósito de tensiones, es sugerente que una de ellas, exterior al corpus novelístico, haya concentrado el interés de los especialistas: la que insiste en la filiación de “La guerra silenciosa” con el indigenismo o la “nueva novela”. Este es el segundo “problema” al que deseo dedicar unas líneas finales, pues me parece que la salida artística planteada por Scorza excede los lugares comunes ofrecidos por la crítica de su tiempo y del nuestro. Subyace a estas incorporaciones a una u otra vertiente narrativa un antagonismo más antiguo: el que opone al realismo de motivación social/reivindicativa con las vanguardias de principios de siglo XX. Como es sabido, la búsqueda de renovadas posibilidades expresivas implicó el cuestionamiento de las modalidades artísticas ya consagradas e institucionalizadas, sobre todo de aquellas que pretendían una reproducción “fiel” de la “realidad”. Las comillas usadas aquí son importantes pues, como han dejado ver los expertos, la influencia del psicoanálisis (y de la noción del inconsciente) tendió a remover el racionalismo, la lógica, el culto a la belleza, el orden y la armonía como directrices de la obra de arte para entronizar lo onírico, lo oculto, lo insospechado.

No obstante, en América Latina la vanguardia artística no se limitó a transponer cualquiera de los *ismos* en boga, sino que se acompañó de la reivindicación del folclor, del mito y, en general,

⁶⁰⁴ En el plano extratextual, las declaraciones del propio Scorza sobre su conjunto novelístico dan cuenta de su doble posicionamiento evaluativo: a veces pondera la fidelidad de la letra a los acontecimientos referidos (al punto que se jacta de ser “el único autor que puede hablar por teléfono con sus personajes”) y otras prioriza los procedimientos narrativos y su condición de creador y artífice, desmarcándose de otros autores o tendencias discursivas con las que se le emparenta.

del sustrato histórico/cultural ya prehispánico, ya vernáculo, ya popular (en el sentido de no canonizado) obliterado durante casi cuatrocientos años de colonización.⁶⁰⁵ En el ámbito de la novela, el realismo social —preocupado por brindarle especificidad al entorno nacional y al mismo tiempo hacerlo dialogar con las manifestaciones dominantes y europeas—, constituyó esa tendencia institucionalizada contra la que se alzaron las flamantes propuestas estéticas. En este tenor, el conflicto entre tradición y vanguardia halló una prolífica vía de expresión en la obra de algunos autores conscientes del agotamiento del realismo e inconformes con la gratuidad de las experimentaciones formales.⁶⁰⁶

Es en el marco de esta disputa donde habría que ubicar a “La guerra silenciosa”, debido a que la oposición de los años sesenta entre indigenismo y “nueva novela” recupera los tópicos del debate anterior y se decanta por una narrativa presuntamente “moderna”, “centrada en el lenguaje” y “totalizadora”. Aunque, como se ha señalado con agudeza e insistencia, el contraste entre esa novela reciente y la “vieja” dista de ser tajante como lo deseaban los representantes de aquella, lo que interesa ahora es mostrar hacia dónde se dirige la solución artística de Manuel Scorza. Si, por un lado, el “reflejo” realista no deparaba novedad alguna, la incorporación de técnicas provenientes de otros horizontes culturales (en esos años, de la narrativa norteamericana encabezada por Faulkner, Dos Passos, Hemingway, etcétera) tampoco garantizaba la originalidad del resultado. Quiero decir, en suma, que la pentalogía no puede leerse a la manera de una feliz combinación de “contenidos viejos” y “formas nuevas” —como sugiere el concepto de neoindigenismo—, sino como la deliberada negación tanto de la *mimesis* como del artificio *per*

⁶⁰⁵ Véase: “La tecnificación narrativa”, en *Hispanamérica*, año 10, núm. 30, (diciembre de 1981), pp. 29-82. El artículo de Rama es fundamental para el esclarecimiento de la relación entre los recursos discursivos y la materialidad narrada.

⁶⁰⁶ Me refiero sobre todo a la distancia crítica que algunos vanguardistas latinoamericanos (Asturias, Carpentier, Vallejo y varios más) antepusieron pronto frente al surrealismo y, por consiguiente, hacia una literatura reducida a simple experimentación, vacía y evasiva.

se.⁶⁰⁷ En lugar de “calcar” el referente o evadirlo mediante la experimentación formal, “La guerra silenciosa” lo *inventa*, lo *crea*, lo *descubre*: he ahí el rasgo que remite al proceder de los cronistas. En aras de traducir el mundo andino para los lectores poco o nada familiarizados con él, Manuel Scorza lo *imagina*, yuxtaponiendo de manera peculiar testimonio y ficción, mito e historia, lenguajes vivos y canonizados. En este proceso no se halla sin compañía: tiene a su alcance la vasta, diversa y duradera tradición cronística, obsesionada con otorgarle identidad propia a América, al igual que los trabajos previos de varios narradores —Asturias, Carpentier, Rulfo, Arguedas, Guimarães Rosa, etcétera— empeñados en hacer lo propio con la literatura de la región y ofrecer una imagen compleja e inestable (mas no una “fotografía” o un “reflejo”) del *otro*.

Es a partir del reconocimiento del lazo que une a “La guerra silenciosa” con la matriz cronística que los elementos y atributos de la narrativa scorziana pueden dejar de considerarse como disociados o fragmentados para ser vistos, por fin, como interrelacionados en torno a una poética peculiar. Al trasluz de esta familiaridad discursiva, no sorprende que la pentalogía recobre dos hitos de la cultura andina: el (des)encuentro de Cajamarca y el mito de Inkarrí. Lo que sí extraña, en cambio, es que no se haya prestado suficiente atención a las implicaciones de esta vuelta al pasado: antes que “temas” o “contenidos” más o menos explícitos, ambos casos son *indisociables de la composición novelesca*. El “libro hablante” de *Redoble por Rancas* no es una referencia entre tantas, sino la *formalización artística* del conflicto entre la letra y la voz. Otro

⁶⁰⁷ Se ha dicho —como un rumor que de tanto repetirse cobra tal notoriedad que termina inevitablemente adosado al autor— que Scorza siempre se mostró muy interesado en promoverse y en brindarle difusión a su obra a toda costa. No deja de ser extraño, en consecuencia, que pese al rendimiento que le pudo haber ofrecido asimilarse a la “nueva narrativa latinoamericana” haya aprovechado cada oportunidad para deslindarse de ella. Amén de las explicaciones centradas en su relación personal con algunos de los representantes de esta corriente narrativa (como Mario Vargas Llosa, por ejemplo, con quien tuvo desavenencias de distinta índole), me parece que este rechazo por la “tecnificación” se acompaña de la intuición o la conciencia apenas formulada de que “La guerra silenciosa” es unión con, vuelta a, la tradición antes que una pretendida ruptura.

tanto puede decirse sobre la “cabeza intelectual” de la rebelión campesina en *La tumba del relámpago*, la cual organiza todo el enunciado novelesco.

La nostalgia de la oralidad y la actualización del mito de Inkarrí que caracterizan, respectivamente, al primer y al último volumen de la pentalogía, patentizan un diálogo con la crónica que no se reduce a la “aplicación” de sus procedimientos o a la reiteración de los “asuntos” narrados; conlleva la movilización del imaginario sobre el *otro* y la búsqueda de soluciones artísticas específicas. Si los desencuentros socioculturales subsisten, el pasado no está clausurado; la tradición discursiva que se encarga de ellos, tampoco.

Sería ingenuo atribuir a la casualidad que *Redoble por Rancas* y *La tumba del relámpago* —el inicio y el cierre de la obra más ambiciosa de Manuel Scorza— centren su poética alrededor de los extremos de la relación con el *otro*: primero, la fallida entrevista entre Atahualpa y Valverde, origen de la incomunicación entre dos culturas y síntesis histórica de la imposición de una sobre otra;⁶⁰⁸ después, el mito de Inkarrí como promesa por cumplir y apertura hacia un resarcimiento histórico que subvierta la injusticia imperante. Entre el desencuentro inaugural y la propuesta de un nuevo comienzo liderado por los intelectuales hay una diferencia innegable: el intercambio de los sectores facultados para “ser la cabeza” de la sociedad. El trayecto narrativo de “La guerra silenciosa” entraña el desplazamiento del lugar —narrativo y sociocultural— que ocupa el *otro*: si en *Redoble por Rancas* la voz del “cuentero” que preside el relato *imita* las inflexiones de la palabra viva para *trasladar* al lector al mundo andino; en *La tumba del relámpago* ese mundo es sólo el objeto de discusión de los intelectuales, obstinados en hablar *de* y *por* él. Mientras que en el primer caso predomina el deseo de *traducir* la cosmovisión de los campesinos, en el segundo,

⁶⁰⁸ Antonio Cornejo Polar precisa que “en el universo andino la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la conquista y colonización de un pueblo por otro, radicalmente diverso, lo que hace que los conflictos entre voz y letra tengan aquí un significado de ruptura y beligerancia mucho más definido —y mucho más fuerte— que los que aparecen dentro del desarrollo orgánico de una sola sociedad o sociedades relativamente similares. En otras palabras: la escritura en los Andes no sólo es un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio”. *Escribir en el aire*, p. 29.

en cambio, parece como si se admitiera la imposibilidad de penetrar en ella y se la *sustituyera* por otra ajena pero encomiada como idónea para tomar su sitio.

III

Nueve años separan a *Redoble por Rancas* de *La tumba del relámpago*, período en el cual nuestro autor se dedicó a redactar y corregir las sucesivas entregas de “La guerra silenciosa”. Esos años son también los más álgidos en la política latinoamericana: la militarización y los sucesivos golpes de Estado —gestados muchos de ellos tiempo atrás pero recrudecidos durante los setenta— derivaron pronto en persecuciones, desapariciones, torturas, genocidios y exilios.⁶⁰⁹ Es también la época del esplendor editorial (el *boom* y el *postboom*) de la literatura del subcontinente y en la que con mayor ímpetu se debatió, desde distintas trincheras, sobre la función/responsabilidad/compromiso social de los intelectuales y escritores.⁶¹⁰ Manuel Scorza no fue ajeno a estas polémicas; participó gustoso de ellas, como demuestran sus declaraciones vertidas en entrevistas, artículos periodísticos y foros. Lo que me interesa, sin embargo, no es subrayar la orientación de sus opiniones sino proponer que su “respuesta” más contundente está desarrollada, precisamente, en *La tumba del relámpago*. Con esto no quiero decir que la novela sea un “reflejo” de esas discusiones ni que tal “respuesta” se corresponda con un “contenido” o “asunto” explicitado a lo largo de la novela. Me refiero a que Scorza *eleva al plano de la composición artística* el problema del lugar del escritor en la sociedad.

⁶⁰⁹ Aunque la bibliografía sobre el tema es basta, remito al libro de Marcos Roitman Rosenmann, *Tiempos de oscuridad. Historia de los golpes de Estado en América Latina*, Akal, Madrid, 2013, 222 pp.

⁶¹⁰ Primero, el “caso Padilla” abrió (en 1971) en el debate sobre el vínculo entre la literatura y la revolución o, mejor dicho, sobre cuál debe ser la función de la primera en la segunda; después, en 1967 (año en que Scorza concluía la redacción de su pentalogía) dio inicio la querrela entre Julio Cortázar y José María Arguedas sobre las implicaciones de la profesionalización del escritor y su relación con el mercado, al mismo tiempo que actualizó la confrontación entre una literatura cosmopolita/supranacional y otra calificada como local y atenta a su propia cultura.

En *La tumba del relámpago*, el narrador delega en el intelectual —*desdoblado* en un conjunto de voces y personajes que comparten su mismo horizonte sociocultural— la labor de *suturar* lo desagregado, inarmónico e irreconciliable. El verbo no es accidental: el sector intelectual pretende *coser y cerrar* la *herida* abierta por la Conquista; conciliar los extremos a la vez que alzarse triunfal sobre los letrados (sumisos ante el poder de la letra, ensimismados y paladines del *statu quo*) y los campesinos (carentes de los medios necesarios para hacerse oír y de la conciencia histórica para convertir sus reivindicaciones en una revolución).

En suma, Scorza *imagina* al intelectual como la única figura calificada para transformar al Perú. Si en las sociedades heterogéneas y desiguales la grafía es, como puntualizó Antonio Cornejo Polar, “más gesto de dominio que acto de lenguaje”,⁶¹¹ no extraña que ser escritor constituya un privilegio o acaso una condición digna de admirarse. No obstante, *La tumba del relámpago* lo encumbra como el punto más alto, como la *cabeza* que agrupa en torno suyo al resto de los miembros. A través del intelectual, la última novela de “La guerra silenciosa” *proyecta el mito hacia el futuro*. Ya no se trata de volver —como ocurre en las obras más emblemáticas del indigenismo— al orden primordial perdido, sino de inaugurar un ciclo con una dirigencia acorde con los nuevos tiempos: moderna, visionaria, ilustrada pero cercana a los grupos populares y sus demandas.

La recuperación y reinterpretación del mito de Inkarrí en torno al líder intelectual organiza toda *La tumba del relámpago*. Esta lectura cohesiona los elementos —la historia de Maca Albornoz y sus milagros, las críticas a los dirigentes del Partido Comunista, las referencias a eventos de la historia reciente, el diálogo con otras fuentes textuales, etcétera— que antes parecían, como el cuerpo mismo del dios, desarticulados. De igual manera, permite mirar desde otro ángulo los reclamos a Scorza por la supuesta “vaguedad” de su “ideario político” —tanto

⁶¹¹ *Escribir en el aire*, p. 38.

personal como de sus novelas—, (des)calificado como “un conglomerado de ideas sacadas tanto de Mariátegui como de Haya de la Torre o de Manuel González Prada a las que vienen a agregarse ciertos aportes de Mao”.⁶¹² El análisis de las soluciones artísticas emprendido en este trabajo deja ver que el corpus narrativo en cuestión está lejos de ser un amasijo de citas.

Empero, el recorrido por los postulados de varios pensadores (nacionales y extranjeros) que el académico identifica en *La tumba del relámpago* también puede ser leído, por un lado, como el rescate de una tradición de pensamiento crítico que intenta dar cuenta de las contradicciones sociales y ofrece una posible respuesta a ellas; por el otro, como el debate con esa tradición, su incisivo cuestionamiento —ese reiterado “¿Y si los libros se equivocan?”— y la búsqueda de un posicionamiento particular, consecuente con la especificidad geográfica, política e histórica del Perú. De ahí que a lo largo de la novela tanto los personajes como la voz narrativa manifiesten su desconfianza hacia las instituciones de izquierda (el Partido Comunista, por ejemplo) y frente a cualquier grupo o individuo que desee trasplantar teorías, postulados o modelos políticos, económicos o filosóficos. El “conglomerado de ideas” al que alude Forgues es, en consecuencia, un diálogo con la tradición intelectual que piensa al *otro* —Mariátegui, González Prada, Ernesto Reyna, Luis E. Valcárcel, César Vallejo y varios más— y el tajante rechazo a la doctrina (marxista-leninista o de cualquier índole) que se traslada y aplica irreflexivamente.

Sea como fuere, persiste el reconocimiento del pasado y la ponderación de sus aportes en la demanda de respuestas propias, acordes con la contemporaneidad peruana. De ahí que el afianzamiento, sostenido a lo largo de *La tumba del relámpago*, de la aptitud del intelectual para *hablar* por otros y *representarlos* remita, en los confines de la cultura andina, a las distintas acepciones del *amauta*: como el *sabio* del incanato; el anciano *experimentado* que, en algunas

⁶¹² Roland Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, p. 141. El crítico remata: “tal vez sea en la incapacidad del escritor para ceñirse a una ideología coherente donde se deba buscar el origen de las contradicciones y de las ambigüedades de su crítica al orden vigente”. *Ídem*.

comunidades indígenas, “dispone de *autoridad moral* y de ciertas *facultades de gobierno*”;⁶¹³ y, por último —aunque en un horizonte sociocultural distinto—, como ineludible alusión a Mariátegui, su revista y su línea de pensamiento (en la cual convergen el marxismo, la vanguardia y el interés por repensar los asuntos nacionales, entre ellos el del indio).⁶¹⁴ Esta conjunción de inteligencia, experiencia, poder político y espíritu revolucionario hacen del intelectual un visionario y una solución ante la disgregación.

Con todo, si asumimos que *La tumba del relámpago* dialoga con las problemáticas —teóricas, políticas, éticas y estéticas— de la época, lo relevante es que despliega su posición desde el propio ámbito de la ficción. ¿Qué mejor manera de polemizar sobre el arte que a través de una novela? Sobresale, por un lado, la asunción de la literatura como portadora de una perspectiva sobre el mundo al mismo tiempo concreta (artística) y dúctil (capaz de concentrar diferentes materiales, estilos, voces, discursos); por el otro, su legitimación como espacio de enunciación privilegiado y privativo del intelectual. No es accidental que en un ensayo inédito nuestro autor declare: “la palabra es demasiado importante. Siempre lo fue. Pero en otras sociedades coronaba o sacralizaba el poder. Hoy es poder”.⁶¹⁵ La vindicación de la literatura como palestra en la que se *piensa* la vida pública es, probablemente, un motivo recurrente en América Latina. A pesar de ello y ante las vicisitudes de su tiempo, tanto *La tumba del relámpago* como el fragmento citado rubrican la autoridad de la palabra artística y de quien es capaz de esgrimirla. ¿Contra quién? Dentro del mismo campo literario, frente a los escritores latinoamericanos que defendían ya su tecnificación (una tendencia que le concedía preeminencia al lenguaje), ya su desterritorialización

⁶¹³ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Versión electrónica, s. v. “amauta”. <https://dle.rae.es/?id=2GpDymA>. Las cursivas son mías.

⁶¹⁴ A propósito del nombre de su emblemática revista, Mariátegui esclarece en la primera página: “el título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo”. “Presentación”, en *Amauta*, año 1, núm. 1, septiembre de 1926, p. 1 *apud* Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 180.

⁶¹⁵ “Literatura: primer territorio libre de América”, en *La República*, 9 de septiembre de 2006. Disponible en: <https://larepublica.pe/tendencias/274356-manuel-scorza-textos-ineditos/>.

(su condición “cosmopolita” y “supranacional”); fuera de él, en oposición a otras formas discursivas—la historiografía, las ciencias sociales, el periodismo— avaladas por el Estado o la ciencia positiva como “verdaderas” o adecuadas para encarar lo social, lo político o lo nacional. La intervención novelística de Manuel Scorza en los debates no sólo es coherente con el propio objeto de discusión: politiza la literatura (es decir, remarca su idoneidad para hablar sobre los avatares del país o la región) y estetiza la política (imagina y articula de modo específico una posible salida en la que el intelectual es y será, según la proyección del mito hacia el futuro, la cabeza de una nueva etapa histórica). Es así como el intelectual —desgajado del aparato estatal pero distante también de la masa analfabeta a la que se empeña en prestarle su voz— puede convertirse en el *amauta* y cumplir, desde la ficción, la súplica emitida por Guaman Poma trescientos cincuenta años atrás: ejercer, al fin, el buen gobierno.

Hay en “el reclamo del poder *aurático* y redentor de la literatura”⁶¹⁶ la puesta al día de las inquietudes formuladas por José Martí en “Nuestra América” sobre el sitio de los intelectuales en la modernidad del subcontinente. El rastreo de las continuidades, tensiones y soluciones artísticas frente a ese inestable emplazamiento social y discursivo queda aún por hacerse. Lo mismo puede decirse con respecto a otros elementos de “La guerra silenciosa” que exceden los límites de esta investigación pero merecen el esmero de los estudiosos: desde la revisión de su presunto carácter épico, pasando por el escrutinio de las historias “independientes” y “secundarias” de cada novela, hasta llegar a un detenido análisis de los entreveros entre lenguajes vivos y canonizados en los volúmenes intermedios de la pentalogía. Sobra decir que la senda hermenéutica aquí explorada dista de ser conclusiva; antes bien, el arco que se extiende de *Redoble por Rancas* a *La tumba del relámpago*, de la vehemente pesquisa del *otro* al hallazgo de sí mismo, tiende a mostrar que la

⁶¹⁶ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, p. 242. Las reflexiones del académico puertorriqueño sobre la relación entre literatura y poder político me han sido de gran utilidad a lo largo de estas páginas.

narrativa de Scorza se apoya en una tradición narrativa sólida y vigente que, como el cuerpo de Inkarrí, ha “seguido creciendo, juntándose con los siglos”.⁶¹⁷ A sus lectores y críticos nos corresponde hacerla emerger del silencio; lograr que —como le sucede a Remigio Villena— el tejido cobre vida ante nuestros ojos.

⁶¹⁷ *La tumba del relámpago*, p. 10.

REFERENCIAS

- s/a. “Scorza visible”, en *Oiga*, Lima, 25 de agosto de 1972, pp. 30-31.
- s/a. *Constitución Política del Perú (29 de marzo de 1933)*, versión electrónica. Disponible en: http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/constituciones_ordenado/CONSTIT_1933/Cons1933_TEXTO.pdf. Consultado el 5 de octubre de 2018.
- AAVV. *Poesía contemporánea del Perú. Antología* (selección y prólogo de Manuel Scorza), Comisión Nacional de Cultura-Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1963, 266 pp.
- Acosta Ojeda, Manuel. Alejandro Ayarza ‘Karamanduka’ y La palizada”, en *Los troveros criollos. Música criolla del Perú*, 21 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.lostroveroscriollos.com/historias.cronicas.alejandro-ayarza.php>. Consultado el 10 de julio de 2017.
- Adorno, Rolena. “Racial Scorn and Critical Contemp”, en *Diacritics*, vol. 4, no. 4, invierno de 1974, pp. 2-7. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/465117>. Consultado el 27 de marzo de 2017.
- . *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, Siglo XXI, México, 1982, (Colección *América nuestra*, 36), 214 pp.
- . “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIV, no. 28, (1988), Lima, pp. 11-23.
- . “La redacción y enmendación del autógrafo de la *Nueva Corónica y Buen Gobierno*”, en Guaman Poma de Ayala, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, siglo XXI, México, 2006, (Colección *América nuestra*, 31), pp. XXXII-XLV.
- . “Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura”. Disponible en: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20101126102603/http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/presentation/pres.htm>. Consultado el 26 de agosto de 2017.
- Aguirre, Carlos. “‘Vamos a quitarle el frac al libro, vamos a ponerlo en mangas de camisa’. El proyecto editorial *Populibros peruanos* (1963-1965)”, en *Políticas de la Memoria*, no. 17 (verano 2016/2017), pp. 204-222.
- Aguirre, Leonardo. “Un Virgo con olfato fenicio”, en *Asociación ilícita. Breve historia de la literatura peruana*, Animal de invierno, Lima, 2016, pp. 209-220.

- Alegría, Ciro, José María Arguedas *et al.*, *Primer encuentro de narradores peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, 268 pp. Disponible en: <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/23>. Consultado el 2 de julio de 2016.
- Anderle, Adam. *Los movimientos políticos en el Perú: entre las dos guerras mundiales*, Casa de las Américas, La Habana, 1985, (*Serie Ensayo*), 455 pp.
- Aramayo, Omar. “La sinfonía inconclusa”, en Manuel Scorza, *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*, Sinco Editores/Lluvia Editores, Lima, 2018, pp. 9-31.
- Arguedas, José María. “Introducción”, en *Dioses y hombres de Huarochirí*, narración quechua recogida por Francisco de Ávila, edición bilingüe, traducción de José María Arguedas, estudio bibliográfico de Pierre Duviols, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1966, pp. 9-15.
- Arguedas, José María, Jorge Bravo Bresani *et al.* *¿He vivido en vano?, Mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1985, 87 pp. Disponible en: <http://archivo.iep.pe/textos/DDT/hevividoenvano.pdf>. Consultado el 1 de julio de 2016.
- Bajtin, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1983, 431 pp.
- . “La palabra en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 253-375.
- . *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena Kriukova y Vicente Cazarra, Taurus, Madrid, 1989, (*Teoría y crítica literaria*), 510 pp.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, 562 pp.
- Bensoussan, Albert. “Entrevista con Manuel Scorza”, en *Ínsula*, vol. 30, núm. 340, Madrid, 1975, pp. 1-4.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*, traducción de Juan Almela, Siglo XXI, México, 1971, 218 pp. (*Antropología y lingüística*).
- Bendezú Aibar, Edmundo. *La novela peruana (de Olavide a Bryce)*, Lumen, Lima, 1992, 343 pp.
- Bobadilla, Jaime Guadalupe. *Manuel Scorza. Relámpago perpetuo/ Antología poética-Testimonio de vida*, Libros y publicaciones, Lima, 2001. Disponible en: <http://www.eldiariointernacional.com/spip.php?article2742>. Consultado el 27 de febrero de 2017.
- Bonald, Laura. “De la indiana algarabía a una historia de las ideas. Historiadores indígenas de México y Perú. Resistencia y adaptación”, en Juan Manuel de la Serna (coord.), *Iglesia y*

sociedad en América Latina. Interpretaciones y proposiciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 219-248.

Cabanillas, Carlos. "El Scorza inédito", en *Caretas*, núm. 2043, 4 de septiembre de 2008, pp. 60-62.

Calderón Limachi, Paulina. *El poder bajo la lente del humor en Redoble por Rancas*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2015, 103 pp.

Campos Bendezú, Cynthia. *La construcción del sujeto en la Nueva Corónica y Buen Gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, 2015, 75 pp.

Campra, Rosalba. "Entrevista a Manuel Scorza", en *La identidad y la máscara. Con entrevistas a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsh*, Siglo XXI, México, 2007, (*Lingüística y teoría literaria*), pp. 173-187.

Chiampi, Irleamar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983, 236 pp.

Churampi, Adriana. "¿Es la bandera del Perú? El enfrentamiento de los símbolos de la patria en la pentalogía de Manuel Scorza", en *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, No. 24, Año VIII, julio-octubre 2003. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/bperu.html>. Consultado el 21 de julio de 2017.

———. *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*, Almenara, Leiden, 2014, 246 pp.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, (*Colección Labor/Nueva Serie*, 4), 473 pp.

Cornejo Polar, Antonio. "La novela indigenista: un género contradictorio", en *Texto Crítico*, no. 14, julio-septiembre, 1979, pp. 58-70. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6875/2/197914P58.pdf>. Consultado el 26 de febrero de 2016.

———. *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Centro de Estudios y Publicaciones, Lima, 1989, 200 pp.

———. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-diciembre, 1996, pp. 837-844.

———. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"/Latinoamericana Editores, Lima, 2003, 241 pp.

- . *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2005, 74 pp.
- . “Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”, en *La novela peruana. Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albuja, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana editores, Lima, 2008, pp. 191-200.
- . “Unidad, pluralidad, totalidad: el corpus de la literatura latinoamericana”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales, I*, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2013, pp. 4-49.
- . “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales, I*, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2013, pp. 51-73.
- . “El desvío hispanista”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales, II*, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2013, pp. 9-27.
- . “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales, II*, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2013, pp. 29-54.
- . “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales, II*, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, Lima, 2013, pp. 385-407.
- . “Diálogo entre el novelista Manuel Scorza y el crítico Antonio Cornejo Polar”, en *El lugar de la crítica. Conversatorios y entrevistas*, edición de Mauro Mamani, prólogo de Françoise Perus, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2016, pp. 371-382.
- De Ávila, Francisco. *Dioses y hombres de Huarochirí*, edición bilingüe, traducción de José María Arguedas, estudio bibliográfico de Pierre Duviols, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1966, 278 pp.
- Di Gerónimo, Miriam Noemí. “Redes y constelaciones: perspectivas en torno a las polémicas intelectuales en América Latina”, *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, no. 1, junio de 2011, pp. 193-201.
 Disponible en:
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152011000100010.
 Consultado el 8 de marzo de 2017.
- Domenella, Ana Rosa. “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en María Christen Florencia, James Valender *et al.*, *De la ironía a lo*

grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos), Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992.

Dujovne Ortiz, Alicia. “Entretien avec Manuel Scorza: ‘C’est comme si mon oeuvre savait quelque chose que moi-même j’ignore’ disait-il à la veille de sa mort”, *Le monde*, París, 16 de diciembre de 1983, p. 33.

Escajadillo, Tomás. “Scorza antes de la última batalla”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 4, No. 7/8, 1978, pp. 183-191. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4529877>. Consultado el 13 de noviembre de 2014.

———. “Manuel Scorza, editor de libros de Nuestra América. Nota indispensable”, en *Biblioteca virtual Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Lima, 2006, pp. 295-303. Disponible en: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a18.pdf. Consultado el 3 de abril de 2017.

———. “La hazaña de Populibros”, en Lily Hoyle de Scorza (ed.), *Homenaje a la palabra. Autobiografía, testimonios y entrevistas*. Universidad Alas Peruanas, Lima, 2008, (*Biblioteca Manuel Scorza UAP*), pp. 112-117.

———. “Rumi, ¿existió alguna vez?”, en *Letras*, vol. 80, núm. 115, 2009, pp. 39-46. Disponible en: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/letras/v80n115/a05.pdf>. Consultado el 2 de julio de 2016.

Escajadillo, G. Tomás y Manuel Scorza, “Scorza antes del último combate” (Entrevista/Documento), en *Hispanamérica*, Año 19, No. 55, abril de 1990, pp. 51-72. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20539469>. Consultado el 13 de noviembre de 2014.

Espezúa Salmón, Dorian. “Estructura del debate sobre *Todas las sangres*”, en *Dialogía*, núm. 3, Lima, pp. 67-93. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2962889.pdf>. Consultado el 2 de julio de 2016.

———. “¿Qué es la cronivela?”, en Mauro Mamani Macedo y Juan González Soto (eds.), *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos*, Andesbooks, Lima, 2008, (*Biblioteca Yanantin*, No. 2), pp. 51-66.

Estrada, Oswaldo. “Problemática de la diglosia ‘Neoindigenista’ en *Redoble por Rancas*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, no. 55, 2002, pp. 157-168. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/4531205>. Consultado el 19 de octubre de 2014.

Fell, Claude. “Une saga andine”, *Le Monde*, París, 1 de marzo de 1973, p. 21.

Forgues, Roland. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, Lima, 1991, 174 pp.

- Forgues, Roland y Gregorio Martínez. “Manuel Scorza. Testimonio de vida”, en Jaime Guadalupe Bobadilla, *Manuel Scorza. Relámpago perpetuo/ Antología poética-Testimonio de vida*, Libros y publicaciones, Lima, 2001. Disponible en: <http://www.eldiariointernacional.com/spip.php?article2742>. Consultado el 27 de febrero de 2017.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón, Siglo XXI, México, 1984, (*Teoría*), 355 pp.
- García-Bedoya, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2000, 300 pp.
- . *Para una periodización de la literatura peruana*, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004, (*Serie Humanidades*), 197 pp.
- García Castellón, Manuel. “Ediciones de la *Nueva Corónica y buen gobierno*”, University of New Orleans. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/filosofos/peru/guaman/bibliode.htm>. Consultado el 20 de julio de 2017.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, 2007, 609 pp.
- Genette, Gérard. *Umbrales*, traducción de Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001, 366 pp.
- Girón de Villaseñor, Nicole. *Perú: cronistas indios y mestizos en el siglo XVI*, traducción de Roberto Gómez Ciriza, Secretaría de Educación Pública, México, 1975, (*SEP/Setentas*, 199), 182 pp.
- Gómez Vélez, Martha Isabel, Dora Celia Saldarriaga Grisales, *et al.*, “Estudios decoloniales y poscoloniales. Posturas acerca de la modernidad/colonialidad y el eurocentrismo”, en *Ratio Juris*, vol. 12, no. 24, (enero-junio 2017), pp. 27-60. Disponible en: <file:///Users/usuario/Downloads/Dialnet-EstudiosDecolonialesYPoscolonialesPosturasAcercaDe-6748981.pdf>. Consultado el 8 de agosto de 2019.
- Gondenzi, Juan Carlos. “Formas de tratamiento en el discurso de Guaman Poma”, en *Lexis*, vol. 15, no. 2, 1991, pp. 179-193. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/5460>. Consultado el 21 de agosto de 2017.
- González Echevarría, Guillermo. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, traducción de Virginia Aguirre Muñoz, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, (*Lengua y estudios literarios*), 274 pp.
- González Soto, Juan. “Manuel Scorza, apuntes para una biografía”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 24, núm. 47, (1998), Berkeley. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manuel-scorza-apuntes-para-una-biografia->

[0/html/0218495e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html#I_0_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-guerra-silenciosa-funcin-del-mito-y-la-confluencia-entre-crnica-y-ficcin-0/html/0218495e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_20.html#I_0_). Consultado el 27 de febrero de 2017.

———. “La guerra silenciosa’: función del mito y confluencia entre crónica y ficción”, en *Socialismo y participación*, núm. 85, (1999), pp. 147-156. Disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-guerra-silenciosa-funcin-del-mito-y-la-confluencia-entre-crnica-y-ficcin-0/html/021839b4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_. Consultado el 8 de enero de 2019.

———. “*El jinete insomne* (1977) en la tradición del canto ‘Apu Inka Atahuallpaman’”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2009. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnw001>. Consultado el 16 de octubre de 2017.

González Vigil, Ricardo. “En pos de Scorza, el invisible”, en *El Dominical* (suplemento) de *El Comercio*, Lima, 28 de marzo de 1982, pp. 16-17.

Gras Miravet, Dunia. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*, Editions de la Universitat de Lleida, Murcia, 2003, (*Serie América*, 5), 323 pp.

———. Introducción”, en Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, Cátedra, 2016, Madrid, (*Letras hispánicas*, 534), pp. 13-143.

Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, Siglo XXI, México, 2006, (Colección *América nuestra*, 31), 1173 pp.

Hernández, Consuelo. “Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Scorza”, pp. 149-158. Artículo disponible en la página oficial de la Biblioteca Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_scorza/estudios/crnica-historiografia-e-imaginacin-en-las-novelas-de-manuel-scorza-0. Consultado el 13 de noviembre de 2014.

Hinostroza, Rodolfo. “El camino de Damasco”, en *Caretas*, núm. 2115, 4 de febrero de 2010, pp. 50-53.

———. “César Calvo: la leyenda, II”, *Caretas*, núm. 2132, 3 de junio de 2010, pp. 60-62.

Hildebrant, César. “Mandobles por Scorza”, en *Caretas*, no. 594, Lima, 1980, pp. 26-31.

Hoyle de Scorza, Lily (ed.). *Homenaje a la palabra. Autobiografía, testimonios y entrevistas*. Universidad Alas Peruanas, Lima, 2008, (*Biblioteca Manuel Scorza UAP*), 150 pp.

Huamán, Carlos. *Pachachaka: puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, (*Serie Lenguajes y tradiciones*, 3), 354 pp.

- Huamán, Carlos y Begoña Pulido (coords.), *Más allá de las fronteras. Representaciones literarias del mundo andino-peruano-boliviano*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, 335 pp.
- Huárag Álvarez, Eduardo. “Mitos mesiánicos y utopía en el mundo andino”, en Carlos Huamán y Begoña Pulido Herráez (coords.), *Más allá de las fronteras. Representaciones literarias del mundo andino-peruano-boliviano*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 183-209.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en Christen María Florencia, James Valender *et al.* *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.
- Jakobson, Roman. “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov (ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 2007, (*Crítica literaria*), pp. 71-79.
- Jauss, Hans Robert. “La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria” (versión íntegra), en *La historia de la literatura como provocación*, traducción de Juan Godo Costa y José Gil Aristu, Península, Barcelona, 2000, pp. 137-193. Disponible en: http://www.hermeneia.net/MASTER/Jauss_Historia_literatura.pdf. Consultado el 26 de noviembre de 2016.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. “La ironía como tropo” en Christen María Florencia, James Valender *et al.* *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, pp. 195-221.
- Lassus, Jean-Marie. “Una ‘Noticia’ inédita de Manuel Scorza. Primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de ‘La guerra silenciosa’”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 15, No. 30, 1989, pp. 119-133. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530460>. Consultado el 14 de noviembre de 2014.
- . “Los desencuentros del mito y de la Historia y los juegos de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, pp. 53-71. Disponible en: <http://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/480>. Consultado el 1 de julio de 2019.
- López-Baralt, Mercedes. *Guaman Poma, autor y artista*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1994, 213 pp.
- . *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, 1998, (*Biblioteca de autores de Puerto Rico*), 121 pp.
- . “Guaman Poma de Ayala: una insólita etnografía visual”, en *Para decir al Otro. Literatura y antropología en Nuestra América*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2005, pp. 147-205.

- Llórens, José Antonio. *Música popular en Lima: Criollos y andinos*, Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Indigenista Interamericano, Lima, 1983, 163 pp.
- López Cruces, Antonio. “Introducción”, en *La risa en la literatura española*, Aguaclara, Alicante, 1995, p. 12. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Consultado el 2 de febrero de 2018.
- López González, Aralia. “Indigenismo y vanguardismos en la narrativa de Manuel Scorza”, en *Signos literarios*, Revista semestral del Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, No. 1, enero-julio, 2005, pp. 137-157.
- Lucía, Megías José Manuel y Ma. Carmen Marín Pina, “Lectores de libros de caballerías”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2010. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lectores-de-libros-de-caballerias/html/c01b8049-29a5-49eb-b473-890ed55cbe14_2.html#I_0_. Consultado el 13 de marzo de 2019.
- Lukács, Georg. “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo”, en *Problemas del realismo*, traducción de Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 171-216.
- Macera, Pablo. “Prólogo a la primera edición”, en José Luis Ayala, *Wancho Lima (cronivela)*, Editorial San Marcos, Lima, 2005, pp. 9-10.
- Madden, Lori. “La Nueva crónica”, en *La palabra y el Hombre*, no. 71, julio-septiembre de 1989, Universidad Veracruzana, pp. 155-165. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1961>. Consultado el 27 de marzo de 2017.
- Mamani Macedo, Mauro. *Las fronteras de la literatura: Redoble por Rancas*, Tesis de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2008, 225 pp. Disponible en: http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/158/Mamani_mm.pdf?sequence=1. Consultado el 9 de septiembre de 2016.
- . “Redoble por Rancas: la reconstrucción de los hechos”, en *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos*, Andesbooks, Lima, 2008, (*Biblioteca Yanantin*, No. 2), pp. 93-108.
- . “Visión peruana de Bolivia: Arguedas, Scorza, Kilku Kilku Warak’a”, en Carlos Huamán y Begoña Pulido (coords.), *Más allá de las fronteras. Representaciones literarias del mundo andino-peruano-boliviano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2015, pp. 39-84.
- (selección y estudio introductorio). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 2017, (*Tierra firme*), 382 pp.

- Mariátegui, José Carlos. “Presentación”, en *Amauta*, año 1, núm. 1, septiembre de 1926, p. 1.
- . “El proceso de la literatura”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Era, México, 1979, (*Biblioteca Era*), pp. 206-320.
- . “La realidad y la ficción”, en *Textos básicos*, selección, prólogo y notas de Aníbal Quijano, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, (*Tierra firme*), pp. 389-391.
- Martínez, Gregorio. “El ojo del guardián”, en *Caretas*, núm. 2265, 10 de enero de 2013. Disponible en: <http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&id=12&idE=1083&idSTo=537&idA=62218#.XTaDipNKiRs>. Consultado el 3 de febrero de 2019.
- Marzal, Manuel. *Historia de la antropología indigenista: México y Perú*, Anthropos, Barcelona, (*Autores, Textos y Temas. Antropología*, 29), 543 pp.
- Merchán Barros, Myriam. “Imágenes y memoria: el pasado futuro, el futuro pasado y el presente futuro en *La tumba del relámpago*”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, pp. 11-33. Disponible en: <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/507/564>. Consultado el 2 de septiembre de 2019.
- Mignolo, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en Luis Íñigo Madrigal (comp.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I, Época colonial, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 57-116.
- Montesinos, Augusto. “Tres temas, dos escritores, un hecho: la revolución peruana. Respuestas de M. Scorza”, en *El Nacional, Suplemento: Papel Literario*, 13 de julio de 1975.
- Moraña, Mabel. “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 9, No. 17, 1983, pp. 171-192. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530092>. Consultado el 13 de noviembre de 2014.
- Murra, John. “Waman Puma: etnógrafo del mundo andino”, en Felipe Guaman Poma de Ayala, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Siglo XXI, México, 2006, (*Colección América nuestra*, 31), pp. XIII-XIX.
- Murra, John y Rolena Adorno. “Advertencia”, en Felipe Guaman Poma de Ayala, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Siglo XXI, México, 2006, (*Colección América nuestra*, 31), pp. IX-XI.
- Neira, Hugo. “Manuel Scorza: biografía ordenada de un mago”, en *Socialismo y participación*, núm. 31, CEDEP, Lima, septiembre de 1984. Disponible en: <http://www.bloghugoneira.com/wp-content/uploads/2012/02/ScorzaSocyPar.pdf>. Consultado el 27 de febrero de 2017.

- . “Scorza aquí y allá: mirada limeña y mirada parisina sobre Manuel Scorza”, en *L’Homme et son oeuvre*, GIRDAL/AFERPA, Mayson de Pais d’Iberique/Université Bourdeaux III, Burdeos, 1985, pp. 93-117.
- Núñez, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, Pormaca, México, 1965, 256 pp.
- Núñez de Carvalho, Rodrigo. “De metal y melancolía”, en *Hildebrandt en sus trece*, 16-22 de agosto de 2013, Lima, pp. 30-33.
- Oquendo, Abelardo. “Un redoble algo frívolo por Rancas”, en *El Dominical* (suplemento) de *El Comercio*, Lima, 11 de julio de 1971, p. 28.
- Ortega, Julio. “Guaman Poma de Ayala y la conciencia cultural pluralista”, en *Lexis*, vol. X, no. 2, 1986, pp. 203-213. Disponible en: <https://doaj.org/article/31fa49de45394da585fe00a571e4040d>. Consultado el 20 de agosto de 2017.
- . “Neorrealistas, neoindigenistas y otros narradores”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo IV, *De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 96-101.
- Pastor, Beatriz. “Cristóbal Colón y la definición del botín americano”, en *Discurso narrativo de la Conquista de América: mitificación y emergencia*, Casa de las Américas, La Habana, 1983, pp. 17-109.
- Pato Pantoja, Jorge Alfonso. “El mito de Pachakuti como propuesta política de los movimientos sociales contemporáneos en Bolivia”, en Begoña Pulido Herráez y Carlos Huamán López (coords.), *Mito, utopía y memoria en las literaturas bolivianas*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 75-111.
- Perus, Françoise. “El dialogismo y la poética bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, No. 42, 1995, pp. 29-44. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530822>. Consultado el 10 de mayo de 2016.
- . “Cultura popular y enunciación novelesca (a propósito del narrador)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, Núms. 176-177, Julio-diciembre de 1996, pp. 925-938. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6268/6444>. Consultado el 2 de febrero de 2017.
- . “La literatura latinoamericana ante la República mundial de las Letras”, en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Universidad de Pittsburgh, 2006, pp. 147-181.

- . “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”, en *Tópicos del Seminario*, 21, Enero-junio, 2009, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 181-218.
- . *Transculturaciones en el aire (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2019, (*Colección América Latina, Lecturas fundamentales*, 5), 408 pp.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, México, 1998, 191 pp.
- . “Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y la fenomenología”, en *Acta poética*, v. 27, no. 1, mayo de 2016, pp. 245-271. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100012#nota. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- Porrás Barrenechea, Raúl. *El cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala*, Lumen, Lima, 1948.
- Portugal, Ana María. “En Rancas murió el poeta”, en *El Correo. Suplemento: Suceso*, Lima, 25 de julio de 1971, p. iv.
- Pranzetti, Luisa. “Elegía y rebelión en los cantares de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 13, No. 25, 1987, pp. 109-119. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530310>. Consultado el 12 de noviembre de 2014.
- Prenz, Juan Octavio. “Nota a Scorza”, en *Hispanamérica*, Año 6, No. 17, agosto de 1977, pp. 107-110. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20541582>. Consultado el 12 de noviembre de 2014.
- Puccini, Darío. “Manuel Scorza, el cronista de la epopeya india”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 12, No. 23, 1986, pp. 63-71. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530244>. Consultado el 21 de octubre de 2014.
- Pulido Herráez, Begoña. “Entre *Los pasos perdidos* y *Hombres de maíz*: dos líneas estilísticas en la novela latinoamericana”, en *Tópicos del Seminario*, 21, Enero-junio, 2009, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 77-117.
- . *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, 2017, 244 pp.
- Pulido Herráez, Begoña y Carlos Huamán López (coords.), *Mito, utopía y memoria en las literaturas bolivianas*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, 263 pp.
- Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Mosca azul Editores, Lima, 1980, 119 pp.

- Ráez, Ricardo. “Redoble por Rancas. Traición a una historia”, en *Narración*, Lima, núm. 2, (Julio), 1971, pp. 22-3.
- Rama, Ángel. “La tecnificación narrativa”, en *Hispanamérica*, año 10, núm. 30, (diciembre de 1981), pp. 29-82. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20541922>. Consultado el 15 de agosto de 2019.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982, (crítica literaria), 307 pp.
- . “El boom en perspectiva”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008, (Colección Literatura), pp. 259-320.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, (Tierra firme), 243 pp.
- Reis Pinheiro, Suely. “Prodigios y profecías en *Garabombo el invisible*, de Scorza”, en Mariela Insúa y Lygia Peres (eds.), *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2009, (Biblioteca Indiana, 20), pp. 201-209.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*, prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa, Seix Barral, Lima, 2017, (Biblioteca Breve), 680 pp.
- Rúa Sotomayor, Efraín. *Análisis del diario La Prensa: la objetividad periodística en la cobertura de la tragedia del Estadio Nacional Año 1964*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2016, 157 pp. Disponible en: http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/4998/1/R%C3%BAa_se.pdf. Consultado el 12 de julio de 2017.
- Salazar Espinoza, David Elí. “Manuel Scorza: imágenes del conflicto agrario y ampliación del universo andino de Pasco”, en *Proceso de la literatura pasqueña*, tomo II: narrativa, Editorial San Marcos, Lima, 2016, pp. 188-208.
- Salazar Mejía, Nécker. “El mito, el héroe y la resistencia histórica en *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, pp. 73-99. Disponible en: <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/501/558>. Consultado el 2 de septiembre de 2019.
- Sánchez, Luis Alberto. *Historia comparada de las literaturas americanas*, t. I, *Desde los orígenes hasta el Barroco*, Losada, Buenos Aires, 1973, 396 pp.
- Schmidt, Friedhelm. “Redoble por Rancas, de Manuel Scorza: una novela neo-indigenista”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 17, No. 34, 1991, pp. 235-247.

Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530573>. Consultado el 13 de noviembre de 2014.

———. “The good boys and the bad guys. El intertexto western en *La guerra silenciosa*”, en *Armas y letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, no. 59, 2007, pp. 93-99. Disponible en: http://www.armasyletras.uanl.mx/59/59_16.pdf. Consultado el 3 de febrero de 2017.

———. “Muerte del indigenismo y resurrección del intelectual triste en *La tumba del relámpago*”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, pp. 133-146. Disponible en: <http://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/481>. Consultado el 1 de julio de 2019.

Scorza, Manuel. “Una doctrina americana”, en *Cuadernos americanos. La revista del Nuevo Mundo*, vol. 61, núm. 1, México, 1952, pp. 20-35.

———. “La independencia económica de Bolivia”, en *Cuadernos americanos. La revista del Nuevo Mundo*, vol. 12, núm. 6, México, 1953, pp. 7-43.

———. “Good-bye Mr. Haya”, en *El popular*, México, 7 de junio de 1954. Disponible en: <http://papelesparalahistoria.blogspot.mx/2009/12/manuel-scorza-carta-de-renuncia-al.html>. Consultado el 27 de febrero de 2017.

———. *Poesía incompleta*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, (*Colección poemas y ensayos*), 190 pp.

———. “Por qué no vivo en el Perú”, en *Hueso húmero*, no. 9, Lima, 1981, pp. 104-107.

———. “Fe de erratas”, *El País*, Madrid, 4 de diciembre de 1983. Disponible en: http://elpais.com/diario/1983/12/04/opinion/439340416_850215.html. Consultado el 27 de febrero de 2017.

———. “Testimonio de parte en Ayacucho”, en *El Observador*, 4 de enero de 1984, pp. 12-13.

———. *La tumba del relámpago (quinto cantar)*, sexta edición, Siglo XXI, México, 1988, (*la creación literaria*), 267 pp.

———. *Obra poética*, Obras completas, volumen 1, Siglo XXI, México, 1990, (*La creación literaria*), 160 pp.

———. *Redoble por Rancas*, Obras completas, volumen 2, Siglo XXI, México, 1991, (*la creación literaria*), 237 pp.

———. *Historia de Garabombo, el invisible*, Obras completas, volumen 3, Siglo XXI, México, 1991, (*La creación literaria*), 271 pp.

- . *El jinete insomne*, Obras completas, volumen 4, Siglo XXI, México, 1991, (*la creación literaria*), 216 pp.
- . *Cantar de Agapito Robles*, Obras completas, volumen 5, Siglo XXI, México, 1991, (*la creación literaria*), 213 pp.
- . “Literatura: primer territorio libre de América”, en *La República*, 9 de septiembre de 2006. Disponible en: <https://larepublica.pe/tendencias/274356-manuel-scorza-textos-ineditos/>. Consultado el 12 de enero de 2018.
- . *Redoble por Rancas*, edición de Dunia Gras, Cátedra, 2016, Madrid, (*Letras hispánicas*, 534), 379 pp.
- . *Balada de la guerra de los pobres. Cantar de Túpac Amaru*, Sinco Editores/Lluvia Editores, Lima, 2018, 125 pp.
- Serna, Mercedes. “Introducción”, en *Crónicas de Indias. Antología*, Cátedra, Madrid, 2000, (*Letras hispánicas*), pp. 13-102.
- . “La política colonial en las obras del Inca Garcilaso de la Vega y de Guaman Poma de Ayala”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 41, 2012, pp. 99-120. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/48663/1/614307.pdf>. Consultado el 21 de agosto de 2017.
- Shklovski, Víktor. “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1978, (*crítica literaria*), pp. 55-70.
- Soltero, Gonzalo. *Manuel Scorza. Literatura y lucha social. Una escalera en nueve peldaños*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, 207 pp.
- . “Manuel Scorza, responsabilidad y olvido”, en *Signos literarios*, Revista semestral del Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, No. 1, enero-julio, 2005, pp. 123-128.
- Stern, Steve J. “Algunas consideraciones sobre la personalidad histórica de don Felipe Guaman Poma de Ayala”, en *Histórica*, vol. 2, núm. 2, diciembre de 1978, pp. 225-228. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7832/8100>. Consultado el 21 de agosto de 2017.
- Suárez, Modesta. “Manuel Scorza habla de su obra”, *Socialismo y Participación*, núm. 27, Lima, 1984, pp. 89-94.
- . “Apéndice. Cerro de Pasco: historia de una masacre. Testimonio de Genaro Ledesma”, en Roland Forgues, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, Lima, 1991, pp. 157-170.

- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irvin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Siglo XXI Editores/Instituto Mora, México, 2009, (*Lingüística y teoría literaria*), 332 pp.
- Tanzi, Héctor J. “El régimen de guerra en la conquista de América”, en *Militaria. Revista de cultura militar*, núm. 6, 1994, pp. 153-166. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/MILT/article/view/MILT9494110153A/3463>. Consultado el 24 de agosto de 2017.
- Teja, Ada. “Entrevista a Manuel Scorza”, *Mester*, vol. 7, núm. 1-2, 1978, pp. 32-41.
- Teja, Ana María. “El mito en *Redoble por Rancas*: su función social”, en *Annali sezione romanza*, No. 1, Napoli, 1978, pp. 257-278.
- Urioste, Jorge. “Estudio analítico del quechua en la *Nueva Corónica*”, en Felipe Guaman Poma de Ayala, *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Siglo XXI, México, 2006, pp. xx-xxi.
- Valcárcel, Carlos Daniel. *La rebelión de Túpac Amaru*, PEISA, Lima, 1973, (*Biblioteca peruana*), 221 pp.
- Vargas Llosa, Mario. “¿Un champancito, hermanito”, *ABC*, Sevilla, 3 de diciembre de 1983, p. 3. Disponible en: http://hemeroteca.sevilla.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H:%5Ccran%5Cdata%5Cprensa_pages%5CSevilla%5CABC%20SEVILLA%5C1983%5C198312%5C19831203%5C83D03-003.xml;id=0003359913. Consultado el 12 de enero de 2016.
- . *El pez en el agua. Memorias*, Seix Barral, México, 1993, (*Biblioteca Breve*), 541 pp.
- . *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, (*Tezontle*), 443 pp.
- Vargas Luna, Jaime. “Felipe Guaman Poma de Ayala”, en Rocío Cortés y Margarita Zamora (eds.), *Narradores indígenas y mestizos de la época colonial (siglos XVI-XVII): zonas andinas y mesoamericana*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, Lima, 2016, pp. 269-292. Disponible en: http://www.academia.edu/9729982/Felipe_Guaman_Poma_de_Ayala_Primer_nueva_cor%C3%B3nica_y_buen_gobierno. Consultado el 21 de agosto de 2017.
- Verani, J. Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, (*Tierra firme*), 284 pp.
- Viereck Salinas, Roberto. “Nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2012, 9 pp. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz5v0>. Consultado el 27 de marzo de 2017.

- Villanueva-Benavides, Idalia. *Irony and myth in five novels of Manuel Scorza*. Tesis doctoral, University of Missouri-Columbia, 1997, 227 pp.
- Vílchez Bejarano, Yuri. *Aproximación a la novelística de Manuel Scorza*. Redoble por Rancas: *la ironía como discurso crítico*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, Perú, 2007, 83 pp. Disponible en: <http://200.62.146.130/handle/cybertesis/596>. Consultado el 26 de febrero de 2016.
- Wachtel, Nathan. “Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”, en *Sociedad o ideología: ensayos de historia y antropología andinas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1973, pp. 163-228.
- Yep, Virginia. “El vals peruano”, en *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 14, no. 2, (1993), pp. 268-280. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/780177?seq=1#page_scan_tab_contents. Consultado el 4 de enero de 2019.
- Yviricu, Jorge. “La metamorfosis en dos personajes de ‘La guerra silenciosa’ de Manuel Scorza”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 17, No. 34, 1991, pp. 249-259. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4530574>. Consultado el 12 de noviembre de 2014.
- Zappietro, Eugenio Juan. “Manuel Scorza. Autor de Redoble por Rancas”, en *Ficción y Realidad*, no. 2, julio-septiembre, 1972, pp. 85-88. Disponible en: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/535/manuel-scorza-la-maquina-de-sonar/>. Consultado el 20 de septiembre de 2017.
- Zavala, Lauro. “Para nombrar las formas de la ironía narrativa”, *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, pp. 20-41.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barral Editores, Barcelona, 1970, 276 pp.

Roitman Rosenmann, Marcos. *Tiempos de oscuridad. Historia de los golpes de Estado en América Latina*, Akal, Madrid, 2013, (*Pensamiento crítico*, 26), 222 pp.

Scorza, Ana María. “Queja filial”, *Caretas*, núm. 2116, 16 de febrero de 2010. Disponible en: <http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&idE=866&idS=73#.XTaZtpNKiRs>. Consultado el 3 de febrero de 2019.